

Éloge de l'invisible

Le dialogue Chillida/Valente

Claudie Terrasson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/989>

DOI : 10.4000/agedor.989

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Claudie Terrasson, « Éloge de l'invisible », *L'Âge d'or* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/989> ; DOI : 10.4000/agedor.989

Claudie TERRASSON

Université de Paris-Est Marne-la-Vallée, LISAA- EA 4120

ÉLOGE DE L'INVISIBLE : LE DIALOGUE CHILLIDA/VALENTE

Résumé : l'article envisage le questionnement sur le visible/invisible à partir du dialogue esthétique entre deux créateurs contemporains, Chillida et Valente, artistes de la Modernité, pour qui l'art permet un accès au monde dans sa totalité, met un terme au divorce entre les sphères des choses et l'esprit, du sensible et de l'intellect. Les deux artistes s'intéressent aux limites du visible en tant que seuil vers l'invisible, découvrent les potentialités paradoxales du vide et du silence, sources et espaces de manifestation de la réalité indivise.

Mots-clés : Chillida – Valente – invisible – vide – silence – limite – présence

Resumen: Este artículo enfoca la cuestión de lo visible/invisible a raíz del diálogo estético entre dos creadores contemporáneos, Chillida y Valente; son artistas de la Modernidad para quienes el arte da acceso al mundo en su totalidad, acabando con el divorcio entre las esferas de lo material y espiritual, de lo sensible e intelectual. Ambos artistas se interesan en los límites en tanto que umbral a lo invisible, descubriendo las potencialidades paradójicas del vacío y del silencio, fuentes y espacios de manifestación de la realidad individual.

Palabras claves: Chillida – Valente – invisible – vacío – silencio – límite – presencia

Une communauté esthétique.

Dans le texte qu'il rédige pour accompagner le catalogue de l'œuvre sculptée de Chillida¹, Claude Esteban affirme que « le forgeron est devenu bâtisseur d'invisible »². De son côté, le poète José Ángel Valente (dans ses essais comme dans son œuvre poétique) développe une esthétique proche de cette définition : très tôt son écriture a été celle du dénudement³, une écriture où l'invisible est conjoint au visible. Paradoxalement, pour les deux artistes, c'est dans l'espace apparemment vide, dans l'espace qui ne donne rien à voir que se produit l'épiphanie ; il est, en effet, ce lieu de transparence où ce qui se dérobait à la vue peut surgir. Les sculptures épurées de Chillida qui refusent au regard un excès de formes, ouvrent sur l'invisible par le

¹ Claude Esteban, *Chillida*, Maeght, 1971.

² *Ibid.*, p.137.

³³ Je reprends là le néologisme qui apparaît dans un travail antérieur. Claudie Terrasson, *Étude du signifiant poétique chez José Ángel Valente (Punto cero) : une esthétique du dénudement*. ANRT Lille 3, Presses du Septentrion (406 p), ISSN 0294-1767.

truchement de la matière visible appréhendée dans son essentialité immédiate. Sur le plan philosophique, Valente et Chillida ont retenu la leçon de la phénoménologie qui distingue la face visible des choses et leur face cachée. Comme le rappelle Michel Collot dans le chapitre « Le visible et l'invisible » de son essai suggestif bien connu des poéticiens *La poésie moderne et la structure d'horizon*⁴, la contemporanéité est attirée irrésistiblement par l'invisible, par cet interstice qui, à la fois, le lie au visible et l'en démarque. Les deux artistes semblent inscrire leur démarche créative globale dans la lignée de la Modernité (celle des Avant-gardes historiques du début du XX^e siècle), plus précisément dans la continuité du « less is more » de Mies van der Rohe (1886-1969), recherchant toujours plus la forme dénudée et rappelant la pensée radicale d'Adolf Loos, pour qui l'ornement relève du crime⁵. À travers des pratiques artistiques portant sur des matériaux tenus canoniquement pour différents, le poète José Ángel Valente et le sculpteur Eduardo Chillida relèvent, à mon sens, de cette communauté de pensée sensible qui abolit le dualisme spéculatif, lequel a cloisonné le monde (sa perception, sa représentation) en catégories étanches : visible/invisible, matériel/idéal, charnel/spirituel. Cette conception binaire s'annule dans l'espace nu où l'illumination suppose la réconciliation : *La luz es el primer animal visible de lo invisible*⁶, écrit Lezama Lima cité par José Ángel Valente.

J'ai donc choisi d'évoquer le dialogue Chillida/Valente, dialogue direct ou indirect à travers leurs écrits et œuvres respectives. Je m'appuierai d'une part sur la poésie même de Valente et sur son essai *Elogio del calígrafo*⁷ : il y regroupe ses critiques et réflexions sur l'art où Chillida est mentionné souvent ; parmi celles-ci, trois articles portent exclusivement sur l'esthétique du sculpteur basque : « Rumor de límites », « El arte como vacío. (Conversación con Eduardo Chillida) », « Chillida o la transparencia ». Par ailleurs, je convoquerai la parole de Chillida, d'une part telle que Claude Esteban la cite ou l'interprète, pour la confronter aux œuvres plastiques, et d'autre part, telle qu'elle se manifeste dans son discours de réception à l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando en 1994. Valente se réfère d'ailleurs à ce discours pour faire écho à sa propre réflexion dans un des articles cités auparavant, « Chillida o la transparencia »⁸. Il en ressort que tant Valente que Chillida discutent la séparation des arts posée par Lessing en 1766 dans son texte canonique sur le groupe sculpté *Laocoon* :

Sin duda la experiencia de la modernidad nos ha llevado – precisamente por un saber de experiencia – mucho más allá de las seguras fronteras separadoras de Laocoonte.

¿A qué correspondería, si no, esta nueva pregunta de Chillida? :

¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?⁹

Le rapprochement que je fais ici de la pratique artistique sculpture/poésie part de ce questionnement où le « saber de experiencia » est capital puisqu'il pose l'unité de l'intellect et du sensible, loin de la division canonique ancienne entre spéculatif et intuitif.

⁴ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989.

⁵ Il s'agit là du titre de son essai le plus marquant *Ornement et crime* de 1908 dirigé contre l'Art Nouveau et la Sécession viennoise, republié plus tard par Le Corbusier dans la revue *L'esprit Nouveau*. Loos (1870-1933) privilégie les lignes droites, les volumes purs et les façades dépouillées.

⁶ José Ángel Valente, *Material memoria in Punto cero* (1953-1979), Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1980, p. 459.

⁷ José Ángel Valente, *Elogio del calígrafo*, Galaxia Gutemberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2002.

⁸ José Ángel Valente, «Chillida o la transparencia », *ibid*, p. 153-163.

⁹ José Ángel Valente, *ibid*, p. 154.

« La perception maudite »¹⁰

Un premier élément de convergence entre les deux artistes réside dans l'expression d'une manière de méfiance envers la vue. Ce questionnement traverse la création de la Modernité. Elle postule que seul le renoncement à ce qui est constitutif de la vision conditionnée et du langage constitué, normatif ouvre sur le réel. L'artiste doit en effet libérer le réel de tout ce qui l'entrave et l'opacifie. Yves Bonnefoy définit ainsi l'invisible : « L'invisible, il faut le dire à nouveau de ce point de vue de la parole, ce n'est pas la disparition mais la délivrance du visible »¹¹.

Les textes poétiques ou en prose dans lesquels la voix poétique valentienne s'interroge sur le rapport de la vue aux phénomènes sont nombreux et récurrents dès les tout premiers recueils de *Punto cero*, et ce questionnement persiste au fil de l'œuvre, telle une véritable mise en garde contre les pièges de la vision. Valente établit une hiérarchie des sens dans laquelle la vue se situe tout en bas de l'échelle comme maîtresse de tromperie. Le poème « La luz no basta »¹² est caractéristique de cette défiance ; le sujet lyrique y développe le motif topique de la cécité en reprenant le syntagme nominal *ojos ciegos* ou l'adverbe *ciegamente* pour manifester son incapacité à voir le réel. Les yeux sont, en effet, source d'erreur car ils ne perçoivent que les apparences, doublement asservis qu'ils sont aux passions ainsi qu'aux représentations imposées par le langage, un langage conceptuel qui cloisonne la réalité en catégories.

La luz..., pero no basta;
no me basta mirar.
Porque empapado está el mirar de sueño,
contagiada la luz por el deseo,
engañados los ojos hasta el blanco
candor de la pupila.

Ojos siempre infantiles,
ávidos del engaño,
sobornados por cuanto finge el aire,
[...]

No me basta mirar;
la luz no basta.
Porque he mirado en vano tantas veces,
tantas veces en vano creí ver.

¹⁰ Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité » (1965), *Un rêve fait à Mantoue* in *L'improbable et autres essais* (1980), Folio/Essais, Paris, 1992, p. 250.

¹¹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 252.

¹² José Ángel Valente, « La luz no basta... » in *Poemas a Lázaro*, II, *Punto cero*, *op.cit.*, p. 86.

La succession des participes (*empapado, contagiada, engañados*) souligne une croissante disqualification du regard ; la tromperie est à la fois subie et désirée : les yeux personnifiés apparaissent comme des êtres tour à tour naïfs (*infantiles*) et cupides (*sobornados, ávidos*). Le poème se clôt sur un aveu répété d'échec : le chiasme ici conjugué à la formulation hyperbolique en intensifie la tonalité tragique. Le sujet choisit alors de repousser la vue pour privilégier le toucher, tel un aveugle chez qui la connaissance passe par le contact direct et charnel :

Toco
(el ojo es engañoso)
hasta saber la forma¹³.

Le je lyrique en vient même à éprouver une sensation d'enfermement qui le pousse à poser l'analogie des yeux et de la prison *si no estuviese en una jaula/aprisionado por mis ojos*¹⁴. Aussi, après cette étape de doute et de questionnement, aspire-t-il à s'en échapper : « Veo, veo. Y tú ¿qué ves? No veo. ¿De qué color? No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila, el no color, no el color. No ver. La transparencia »¹⁵.

Que nous dit la voix dans ce monologue/dialogue avec soi-même si ce n'est la méfiance envers un sens qui ne donne pas accès au réel, encombré qu'il est de préalables imposés par les normes et conventions, au premier rang desquelles se trouve le langage : *El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo*. Il faudrait alors revenir en amont afin de pouvoir accéder à un univers défait de ces éléments circonstanciels, empiriques qui sont comme autant de masques posés sur la face des choses, par exemple la couleur, cet élément décoratif et purement anecdotique qui voile l'objet et trouble la perception : *Antepupila, el no color, no el color*. Valente a entrepris de libérer le regard, et pour ce faire, il s'est lancé dans un travail de sape des assises langagières qui conforment notre vision du monde. La citation apocryphe¹⁶ qui ouvre *Punto cero* indique fermement la voie à suivre : « La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad ». À travers cette entreprise de décantation sévère des mots de la tribu, ce que Jacques Dupin nomme « le vrai défrichage de la langue »¹⁷, il s'agit d'accéder à une autre vision de la réalité, ne plus voir seulement la surface visible des choses. Valente postule, dans la tradition mystique et philosophique (Heidegger, le motif rilkéen de l'ouvert), que faire abstraction des apparences accidentelles permet de saisir la pleine réalité. Dans ce bref fragment, on observe comment la voix passe insensiblement du monologue personnalisé entre le je et le tu à une forme indéterminée et anonyme, celle de l'infinitif où elle s'efface ; de même, elle délaisse la continuité discursive pour une diction nominale, faite de hachures rythmiques et d'oppositions sémantiques. Le fragment dessine en creux le cheminement

¹³ José Ángel Valente, « Objeto del poema », *ibid*, IV, p. 105.

¹⁴ José Ángel Valente, « No mirar » in *La memoria y los signos*, III, *ibid*, p. 165-166.

¹⁵ José Ángel Valente, in *No amanece el cantor*. Jacques Ancet a développé un commentaire à partir de ce poème. Jacques Ancet, « El ver y el no ver: apuntes para una poética », in Teresa Fernández Hernández, *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 143-155.

¹⁶ À la suite de la citation est mentionnée la source, « (De un diario anónimo) », référence paradoxale qui ne renvoie qu'à un effacement total de l'origine, l'ensemble constituant un véritable manifeste de la Modernité. José Ángel Valente, *Punto cero*, *op.cit.*

¹⁷ Jacques Dupin, « Absence de la poésie ? », *Débat* n° 54, mars-avril 1989, p. 178 à 180.

https://fennec.univ-mlv.fr/http/www.cairn.info/resultats_recherche.php?searchTerm=Jacques+dupin

qui est celui de la déprise du sujet ; la diction se fait à la fois épurée et fragmentée abandonnant toute détermination, ne procédant plus que par brefs syntagmes nominaux¹⁸, mimétique en cela de la succession de vifs éclairs qui conduisent à la vision pure de l'objet ou du moins, à l'imminence ou à la possibilité de sa manifestation. Le regard dépasse alors les limites visibles que dictent les codes pour apercevoir l'illimité du réel, le réel n'étant que la réalité que les yeux de l'homme ne perçoivent pas aveuglés par les représentations mentales qui sont les siennes.

Chillida s'interroge tout autant sur la capacité du regard à percevoir la réalité :

Los ojos para mirar
Los ojos para reír
Los ojos para llorar
¿Valdrán también para ver?¹⁹

Par cette question, l'artiste saisit qu'il doit aller au-delà de la fausse visibilité des choses. *Rumor de límites* est une série d'œuvres qui manifestent cette démarche entreprise également par Chillida. Dans l'essai qu'il lui consacre, Claude Esteban a donné aux chapitres de son texte des titres qui, derrière un axe chronologique et thématique²⁰, dessinent un mouvement qui conduit du temps à l'espace. C'est un cheminement à la fois spirituel et artistique, fait d'épure constante et de remises en cause. Avec *Rumor de límites*, la « calligraphie » (selon la formule d'Esteban) du fer se défait au bénéfice de la matière elle-même qui incorpore l'espace et s'ouvre à lui. Cette étape est celle de l'art des limites, non pas de la limitation, mais du seuil qui donne vers l'horizon ; il s'agit de briser la clôture et la certitude des signes, aussi Esteban nomme-t-il cette étape « L'agonie des signes », un tel titre montre bien que Chillida, comme Valente, s'en prend au langage qui borne l'horizon de l'homme, qui conditionne sa perception et l'empêche d'accueillir l'appel de l'inconnu.

Chillida et Valente évoquent ensemble la nécessaire désorientation du créateur, Chillida n'a de cesse de redire lors d'un entretien avec José Angel Valente et Francisco Calvo Serraller la nécessité de s'égarer pour arriver quelque part : « Sí, sí, desorientarse, yo

¹⁸ José M. Cuesta Abad écrit que «la frase nominal [...] expresa en la supresión de la cópula la ausencia absoluta del ser simbolizado, pero materializa [...] la paradójica sonoridad del silencio creador corporeizado por el hálito que el Dios escondido disemina en las formas de su creación». Et il ajoute, se référant à Jacques Derrida : «Derrida interpreta que la ausencia de la cópula verbal -el espacio en blanco, el breve hiato de la pausa oral- no sólo contiene la virtualidad lingüística por excelencia, sino también la representación máxima del *ser ausente*». Paradoxalement, l'être jaillit de la matérialisation de l'absence comme «un deslumbrante símbolo (metonimia o metáfora) *in absentia* del Ser». Puis Cuesta Abad cite Valente à l'appui de son hypothèse : «Sólo en la ausencia de todo signo/ se posa el dios». José M. Cuesta Abad, «La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)» in *El silencio y la escucha: José Ángel Valente, op. cit.*, p. 74-75.

¹⁹ Eduardo Chillida, «Discurso de ingreso en la academia de Bellas artes de Madrid», 1994. http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/esc_chillida/discurso.html (consulté le 20/11/2011)

²⁰ L'essai qui accompagne le catalogue parcourt l'œuvre des premières années consacrées au travail de la pierre jusqu'à la date charnière de 1951 (quand Chillida revint s'installer au Pays basque après son séjour parisien) ; elle précède la période clé où Chillida se consacre au travail du métal (sculptures de fer), période longue et mouvementée, découpée en deux phases, 1951-1956 et 1956-1960 (deux chapitres) ; ensuite vient le travail sur le bois à partir des années 1958-1960. Enfin, au-delà des années 1965, Chillida revient à la pierre, au fer, au bois, il expérimente de nouveaux matériaux tels que l'albâtre, l'acier et le béton, élargissant même sa recherche et son interrogation à tout l'espace architectural.

digo desorientarse... »²¹; Valente de son côté évoque la posture contemplative comme une forme intense de passivité faite de tension face à l'imminence de l'apparition : « Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar »²².

Les deux créateurs formulent ainsi l'attitude d'attente concentrée, d'écoute absolue face à l'inconnu à découvrir derrière l'horizon des choses, inconnu que Chillida sollicite lorsqu'il s'interroge ainsi, « ¿Qué hay detrás de la mar y de mi mirarla?/¿Qué hay detrás de la mar y de mi oírla? »²³.

La notion de limite

Elle est donc essentielle dans les deux œuvres. Il s'agit des limites que posent le matériau dans le cas du sculpteur, des limites qui sont celles des mots pour le poète (le « défaut de la langue » mallarméen que Valente désigne comme « la cortedad del decir »). C'est aussi la limite qu'imposent le temps et l'espace à l'homme, enfin la limite qu'imposent la pratique et l'esprit ; on devine déjà combien la pensée de Heidegger voyant dans l'homme un être pour le temps pris dans sa circonstance joue dans la création des deux artistes.

Souligner la limite invite dès lors à aller au-delà ; désigner le seuil laisse entrevoir ce qui jusqu'ici ne se percevait pas. Le rôle de l'œuvre consiste à faire surgir l'horizon et à l'ouvrir, le voir non comme une clôture mais comme une porte sur ce qui est resté invisible jusqu'alors. À propos de *Rumor de límites*, Valente écrit « La escultura no sería así un apoderamiento del espacio, sino la apertura de un entorno »²⁴; Chillida élabore, à son tour, un questionnement semblable : « ¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo? Yo no represento, pregunto »²⁵.

La posture de Chillida ne se situe pas du côté de la *mimesis* mais plutôt de l'inquiétude. La sculpture *Elogio del horizonte* qui se trouve à Gijón²⁶ dressée face au large est la

²¹ José Ángel Valente, « El arte como vacío Conversación con Eduardo Chillida (José Ángel Valente y Francisco Calvo Serraller) *Elogio del calígrafo Ensayos sobre arte*, op. cit., p. 112.

²² José Ángel Valente, « Escribir es... » in *Mandorla, Material memoria*, op.cit., p. 115.

²³ Eduardo Chillida, « Preguntas » in « Discurso de ingreso en la academia de Bellas artes de Madrid », op.cit.

²⁴ José Ángel Valente, « Rumor de límites » in *Elogio del calígrafo*, op.cit., p. 39.

²⁵ Eduardo Chillida, « Preguntas », in « Discurso de ingreso en la academia de Bellas artes de Madrid », op.cit.

²⁶ « El pórtico tiene una altura total de 10 metros, mientras que la elipse tiene unos diámetros de 15 y 12 metros. [...] Esta proporción numérica específica llamada la media áurea o la divina proporción, se utilizó básicamente en la época griega y en el Renacimiento, tanto a nivel plástico como a nivel arquitectónico [...] *El Elogio del Horizonte*, junto con otras obras de Chillida como la *Casa de Goethe* y *Gure Aitaren Etxea* en Guernica también tiene una relación arquitectónica directa con el concepto de casa. Ambas obras encierran un espacio habitable por el hombre y para su reflexión. Chillida presenta su obra como algo más que una obra de arte; su pasado de estudiante de arquitectura, su pasión por el espacio y influencias ajenas como la de Heidegger le hacen pensar el espacio que construye como un lugar-espacio, es decir, plantea el lugar como parte de la obra y no por separado, sino como integración conjunta de obra y lugar. »

<http://upcommons.upc.edu/pfc/bitstream/2099.1/3265/21/51037-21.pdf> (consulté le 20/11/2011)

matérialisation visible de cette question lancée à l'espace et que lance à son tour l'espace au regard. Le rapport qu'instaure la sculpture avec l'espace ouvert de l'océan ressemble à un dialogue et à un défi tout ensemble. Claude Esteban décèle dans les sculptures « [...] la dimension agressive du fer et cette capacité du matériau jusqu'alors méconnue, d'inverser sa fonction centrifuge au bénéfique de noyaux virtuels, d'épicentres vides »²⁷. La question de la limite plus qu'un frein ou un obstacle est une invite à poursuivre. Esteban cite la phrase que Chillida aime à répéter : « Je suis fils des limites »²⁸ précisant aussitôt : « [...] celle qui nous pousse, qui nous attire ailleurs »²⁹. Cette définition, Chillida la reprend au fil de sa création, elle confirme l'élan et l'appel qui donnent cohérence à son œuvre, ainsi lorsqu'il évoque *Le peigne des vents* : « El peine de los vientos es una interrogación al horizonte, a lo desconocido »³⁰.

Le critique et poète Juan Antonio González Fuentes interprète cette sorte de fascination de Chillida pour l'horizon, espace où le visible, se confondant presque avec l'invisible, promet une apparition, annonce une incarnation : « Eduardo Chillida se pregunta si no será el horizonte la verdadera patria del ser humano »³¹. On peut songer alors à ces vers d'Yves Bonnefoy qui semblent répondre :

Je dois vraiment beaucoup à Hopkins Forest,
Je la garde à mon horizon, dans sa partie
qui quitte le visible pour l'invisible
Par le tressaillement du bleu des lointains³².

Cette ligne indécise serait le point zéro valentien (*Punto cero*) où les contraires en se réconciliant, mettent fin au monde « indivis » selon l'expression de Roberto Juarroz. L'horizon manifeste la possibilité de l'unité restaurée, la réalité dévoilée devenue le réel que Valente désigne par des images matricielles telles que *La aurora/ sólo engendrada por la noche*³³, ou encore *No separe la sombra de la luz/ que ella ha engendrado*³⁴.

La limite souligne alors l'infini de l'illimité, du possible. L'œuvre massive et aérienne de Chillida fait advenir ce qui échappe à l'œil. Valente le commente ainsi : « Aire: peine del viento. Peine que peina la invisible y húmeda raíz o crin del viento [...] Vacío engendrado por el empuje poderoso de formas sólidas que, paradójicamente, hacen brotar de sí la intensidad de la impresencia »³⁵.

²⁷ Claude Esteban, *Chillida, op.cit.*, p. 65.

²⁸ *Ibid*, p. 103.

²⁹ *Ibid*.

³⁰ Eduardo Chillida, « Declaraciones » in *Redacción*, mars 1995, p. 25, cité par Begoña Fernández Cabaleiro, « Chillida y la realidad, ¿un nuevo romanticismo? » in « Espacio, Tiempo y Forma », Serie VII, *Historia del Arte*, t. 11, 1998, p. 466.

³¹ Juan Antonio González Fuentes, « Chillida según Chillida y el elogio del horizonte » in *Ojos de papel*, 20/02/2007. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=362>. (Consulté le 20/11/2011)

³² Yves Bonnefoy, « Hopkins Forest » in *Début et fin de la neige*, Poésie/Gallimard, Paris, 1991, p. 135.

³³ José Ángel Valente, « La aurora... » *Material memoria* in *Material memoria (trece años de poesía 1979 -1992)*, Alianza tres, Madrid, 1992, p. 19.

³⁴ José Ángel Valente, « El ángel », *ibid*, p. 22.

³⁵ José Ángel Valente, « Rumor de límites » in *Elogio del calígrafo, op.cit.*, p. 38.

Cette « imprésence » que Chillida poursuit et qu'il nous fait ressentir puissamment dans ses créations est signifiée dans la remarque que le sculpteur livre à son auditoire : « No vi el viento/Vi moverse las nubes. No vi el tiempo. Vi caerse las hojas »³⁶. Une part du réel échappe au regard, il revient à l'œuvre d'art de lutter contre la dispersion des choses du monde, l'artiste doit s'attacher à la matérialité de ces choses les plus simples (*nubes, hojas*) et à leur immédiateté intense.

Valente choisit de passer par le fragment pour rendre visible ces choses éclatées qui sont à réunir. Le propre du fragment est sa brièveté et sa brutalité ; il débute avec une forme de violence car des indicateurs renvoient à un contexte non précisé mais néanmoins nommé comme s'il était connu : le lecteur se retrouve ainsi sommé de contempler une scène à la fois étrange et familière.

De la palabra hacia atrás
me llamaste
¿con qué?³⁷

Ce très bref fragment, composé de trois vers qui vont en s'amenuisant, comme une parole qui s'éteint (vers de 8, 4, 3 syllabes), ne peut qu'intriguer, voire déranger, sensation que la sonorité de la question finale exacerbe. En dépit de l'aoriste, le discours apparaît suspendu hors du temps et de l'espace car privé de toute assise référentielle, il est avant tout indéterminé et indéterminable. La précision spatiale et temporelle, *hacia atrás*, ne renvoie à rien qui puisse être défini ou situé, il en va de même pour le *je* et *tu* sans identité établie ni susceptible de l'être. Ce texte est édifié pour l'essentiel sur une forme d'instabilité, sur un ensemble de lacunes, ce que Michel Collot nomme une « construction du sens sur l'abîme d'une référence indéterminée »³⁸. Rien n'est visible ici et néanmoins, une scène est présente qui suppose des référents dont l'absence est rendue manifeste à défaut de se manifester. Ce rapport paradoxal de complémentarité et de nécessité entre présence/absence duplique la relation entre visible/invisible.

Du visible fragmentaire à la présence invisible.

En 1973 Valente a publié un ensemble de récits brefs, qui se situent entre apologues et satires, *El fin de la edad de plata*³⁹. L'une de ces micro-narrations (environ 15 lignes) met en scène l'empereur Hui-Tsung peignant une caille et un narcisse ; le locuteur souligne, par deux fois (*soin exquis, maîtrise d'un expert*), l'extrême minutie et virtuosité avec laquelle l'empereur exécute cette activité pour mieux pointer ensuite le paradoxe sur lequel repose

³⁶ Eduardo Chillida, « Preguntas », « Discurso de ingreso en la academia de Bellas artes de Madrid », *op.cit.*

³⁷ José Ángel Valente, « XII », *Treinta y siete fragmentos in Punto cero*, p. 383.

³⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989, p. 195.

³⁹ José Ángel Valente, *El fin de la edad de plata*, Seix Barral, Barcelona, 1973. Aussitôt censuré, le recueil fut d'abord connu grâce à la traduction qu'en fit Jacques Ancet ; il ne fut édité en Espagne qu'en 1995. Quant à Valente, il se vit interdire toute possibilité de rentrer en Espagne et se retrouva exilé de ce fait, après un départ volontaire en 1955 pour Oxford.

tout le sens de l'apologue : « L'oiseau et la fleur n'occupent pas sur la feuille de l'album le centre de l'espace illuminé mais un lieu d'un éclat plus léger dans le coin droit »⁴⁰.

Ce récit entend illustrer le pouvoir de révélation du fragment ; tel un éclair, celui-ci vient illuminer l'espace laissé nu autour des éléments représentés, donnant une visibilité à ce qui semble absent de prime abord, de sorte que l'absence fait signe abolissant toute dichotomie entre le visible et l'invisible, les réunissant en une unité retrouvée : « [...] ni l'oiseau ni la fleur ne peuvent être centre, mais seulement indication du centre ou guide de l'œil qui les regarde vers la forme non visible où oiseau et fleur se trouvent inscrits ».

Selon cette parabole, le fragment est donc un plus, rejoignant le « Less is more » de Mies Van der Rohe, car il invite à voir ce qui demeurait invisible, il permet d'interroger l'espace occupé par des figures absentes. Le dénudement fonctionne comme un signal ou un appel que le texte, le tableau, la sculpture lancent vers le lecteur/spectateur : « Signaler un coin est déjà suffisant, à ce que Hui-Tsung savait de Confucius. Pour ceux qui ne pourraient trouver les trois autres, il serait vain de se répéter »⁴¹. L'apologue signale en creux la nécessaire contemplation et l'attente active requises pour voir ce qui, de prime abord, ne se manifestait pas. Le peintre et sculpteur contemporain Lee Ufan prolonge cette tradition par sa pratique :

Dans l'art moderne, chaque artiste présente sa problématique. La mienne concerne précisément la relation entre ce qui est peint et ce qui n'est pas peint, entre ce qui est fait et ce qui n'est pas fait. On a très longtemps considéré comme art ce qui apparaissait comme expression, ce qui était peint et ce qui était travaillé. La toile a été remplie jusqu'à l'all over, la pierre a été entièrement taillée. C'était ça l'œuvre. Pour ma part, j'ai choisi de toucher seulement une partie de la toile sortie de l'usine [...] et de laisser libre l'espace entre des pierres et des plaques de fer. [...] J'essaie de limiter la participation de l'artiste et de donner la parole aux parties intouchées. L'homme ou l'artiste participe en tant que point. Il doit renoncer à l'idée de tout faire⁴².

L'incomplétude, ou ce qui est vue comme telle, se substitue à la complétude perçue alors comme trop plein et comme excès. De sorte que le vide devient un principe créateur dès lors qu'il permet l'émergence de ce qui n'est pas représenté ou façonné en le mettant en regard de la partie créée. Cette conception, loin d'opposer de manière binaire les deux éléments, vient souligner leur complémentarité. L'un n'existe que par l'autre. Réintroduire la nudité ou le vide, voire le silence, réintroduit le temps dans l'espace, car la création n'est qu'un moment à l'intérieur d'un processus. Les recueils de Valente, en particulier à partir de *Treinta y siete fragmentos* et *El inocente*, correspondent à cette pensée non dualiste qui ne sépare pas mais réconcilie ce qui a été divisé.

Pour Chillida, cela se traduit par une évolution vers une libération de l'espace, un creusement de la matière, un évidement ou une transparence selon les matériaux mis en œuvre. Valente le commente en ces termes : « El vacío es el espacio que puede recibir o

⁴⁰ José Ángel Valente, « Seconde variation dans l'oblique » in *La fin de l'âge d'argent*, José Corti, Paris, traduit par Jacques Ancet, 1992, p. 103

⁴¹ José Ángel Valente, *ibid.* Par analogie, la dimension très fragmentaire du tableau renvoie au haï-ku. Comme lui, le haï-ku, fragment poétique et expression du mysticisme japonais, joue sur la concision extrême : il est invitation à faire le vide et à méditer à partir de l'évocation de quelques rares éléments naturels.

⁴² Henri-François Debailleux (entretien de), « Lee Ufan, fan du vide », *Libération*, 'Culture', mardi 29/08/1995, p. 29.

contener »⁴³. Les fers de *Rumor de límites*, en se courbant et en s'évidant, semblent vouloir accueillir autre chose ; ces œuvres donnent l'impression de proposer des ouvertures et des lieux, développant une esthétique de la rétractation, du reflux, du creusement, toutes choses qui confinent vers un même but, offrir un accueil, lancer une manière d'invitation. Esteban nous dit à ce propos : « Elles ne s'essayaient pas à capturer l'espace, elles le convoquent seulement [...] »⁴⁴. Le critique souligne subtilement comment l'artiste développe une poétique de l'être et non de l'avoir : il ne s'agit nullement de posséder mais d'accueillir, de recevoir.

Le vide : espace de la création.

Dans l'entretien qu'il mène avec José Ángel Valente et Francisco Calvo Serraller, Chillida évoque un projet qui ressemble à une utopie : creuser une montagne dans l'archipel des Canaries, « la montaña mágica » selon les mots du sculpteur, afin de créer un immense espace vide. Il explique dans ce dialogue sur la création qu'il est parti d'un vers de Jorge Guillén, « Fue algo que él dice en *Cántico*: "lo profundo es el aire" »⁴⁵. Chillida retrouve dans ce vers son intuition sur la fécondité de l'invisible : « Y de repente tengo la intuición de que no debía seguir haciendo agujeritos en unas piedras, sino un gran espacio dentro de una montaña [...] tengo que hacer una obra para todos los hombres, una obra donde puedan ir los hombres de todas las razas y colores, que sea para los hombres »⁴⁶.

Ce projet, longtemps source de polémique aux Canaries, illustre deux choses capitales. D'une part, chez Chillida, le souci de la rencontre avec autrui et du dialogue en un lieu commun fait sens et l'emporte constamment sur la virtuosité du geste ou sur la recherche de la beauté plastique de l'œuvre. Cela rejoint la déclaration de l'artiste sur la sculpture : « La sculpture est solidaire de ce qui gravite autour d'elle⁴⁷. ». D'autre part, ce projet postule le rôle du vide comme espace de la création : rien ne peut être créé si l'espace reste plein et totalement saturé, il faut donc faire le vide, évider, creuser pour être à même d'accueillir la manifestation ; c'est dans ce sens que Valente parle de l'art de Chillida : « un arte de desocupación del espacio »⁴⁸. Claude Esteban rappelle en des termes proches ce qu'est le lieu pour Chillida :

Il importe de restituer à ce terme toute sa valeur fondatrice : le lieu n'est pas une délimitation topographique, une enceinte bien fermée sur le cadastre de l'étendue ; il signifie d'abord la manifestation d'une présence, l'avènement de l'être à travers une structure d'accueil⁴⁹

⁴³ José Ángel Valente, « Rumor de límites » in *Elogio del calígrafo*, *op.cit.*, p. 39.

⁴⁴ Claude Esteban, *Chillida*, *op.cit.*, p. 104.

⁴⁵ Eduardo Chillida : « El arte está ligado a lo que todavía no se crea » (1996), entrevue de Sanjuana Martínez, in *Babab*, n° 9, julio 2001.

http://www.babab.com/no09/eduardo_chillida.htm (consulté le 20/11/2011)

⁴⁶ José Ángel Valente, « El arte como vacío Conversación con Eduardo Chillida (José Ángel Valente y Francisco Calvo Serraller) *Elogio del calígrafo Ensayos sobre arte*, *op. cit.*, p. 125-126.

⁴⁷ Claude Esteban, *Chillida*, *op.cit.*, p. 171.

⁴⁸ José Ángel Valente, « El arte como vacío Conversación con Eduardo Chillida (José Ángel Valente y Francisco Calvo Serraller) *Elogio del calígrafo*, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁹ Claude Esteban, *Chillida*, *op.cit.*, p. 132.

Par son commentaire qui pointe le caractère majeur de la notion d'accueil, Claude Esteban congédie une conception qui serait synonyme de repliement crispé sur un territoire délimité, incompatible avec l'épiphanie.

« La quête de la réalité est difficile »⁵⁰

La démarche créative des deux artistes se rapproche d'une ascèse, de sorte que dans leur œuvre, selon le mot de Gaëtan Picon, « es lo menos lo que revela siempre lo más ⁵¹ ». Visible et invisible y constituent les deux faces du réel qu'ils tentent tous deux d'approcher au plus près ; ils ont interrogé l'immédiateté des choses, ils les ont accueillies pour en dépasser les limites visibles, les connaître et non pas pour les reproduire, encore moins les posséder.

Ne peut-on songer en contemplant les sculptures de Chillida ou en lisant les poèmes de Valente à ce que dit Bonnefoy de la poésie : « Et je pourrais dire qu'elle est un *réalisme initiatique* si elle nous donnait au dénouement le réel. »⁵² Ce que Bonnefoy formule ici avec prudence comme un « cheminement » et un « espoir », les deux créateurs que sont Valente et Chillida l'ont éprouvé et l'ont tenté, chacun avec sa sensibilité et ses matériaux. Leurs créations ont surgi d'une pensée sensible où se nouent et se fondent le poétique, le matériel et le spirituel. Valente et Chillida au cours de leur trajectoire créatrice n'ont eu de cesse de trouver et reconnaître l'immédiateté sensible des choses, la présence du réel trop souvent invisible.

⁵⁰ Edouard Pignon, *La quête de la réalité*, Denoël, Paris, 1966, p. 180.

⁵¹ Cité par José Ángel Valente in « Fernández o el muestrario del mundo » in *Elogio del calígrafo*, *op.cit.*, p. 9.

⁵² Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », in *L'improbable et autres essais*, *op.cit.*, p. 252.