

**Pierre Baumann**  
**Université Bordeaux Montaigne**

# Toni Grand et le silence de Hai

Bo

Bu li you you wan

Usure

Pas profitable d'avoir où aller

*Yi Jing*, Hexagramme 23



Pierre Baumann, sans titre (*objet libre*), 54 x 47 x 65 cm, bois noirci, 2015,  
photo copyleft Pierre Baumann.

## – Pour une usurologie : l'étau d'usure

L'usure a à voir avec la pénibilité. L'usé s'expose à des facteurs risques : usé à la limite de la rupture. L'usure et l'épuisement, le désistement, la perte et l'excès de profit sont les organes de l'art. Usure et économie, comme l'analyse des capitalisations, alimentent le désir de création. Warhol, par exemple, fut l'un des plus formidables héros de cette usure et le plus remarquable catalyseur de l'expansion de la bulle de l'art (contemporain). Il écrit dans *Ma philosophie de A à B et vice versa*, « L'art des affaires est l'étape qui succède à l'Art. J'ai commencé comme artiste commercial, et je veux finir comme artiste d'affaires<sup>1</sup>. »

Il y aurait aussi à construire une tribologie des œuvres – c'est-à-dire une étude des frottements – comme on écrit une histoire amoureuse (du toucher) de l'art. Ces deux histoires sont des romances passionnées par le contact, le frottement,

1. Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, Flammarion, 1977, p. 79-80 (1975).

le réchauffement, les particules, les grincements, les lubrifications qui minimisent l'érosion, les mots qui se forment et se défont dans le silence de l'objet à l'ouvrage.

L'usure, l'avons-nous souligné en introduction de ce livre avec Amélie de Beauafort, emporte avec elle sa *cacophonie* du sens, à deux voix qui viennent de loin, troublées par une homophonie et une homographie : usure, [zy:ʀ]. Usure monétaire / usure matérielle. N'y revenons pas, ces histoires sont, au moins en français, *indissociables*. Il y aurait une science DES usures, une *usurologie* qui croise les deux voies. Mais ce mot n'existe pas. Il y aurait une science des us et des usages (du latin *usus* et *uti*) dont l'une des branches pourrait en effet être la tribologie<sup>2</sup>. Art et tribologie ouvrent un vaste champ : celui notamment qui fait naître les appareils d'optique<sup>3</sup>, celui aussi qui permet à la forme de s'épanouir sous la patiente opération d'abrasion, de ponçage et de polissage. L'objet poli, brancusien par excellence – *Muse endormie, Oiseau dans l'espace* ou *Poisson* –, incarne le versant positif et transcendant de l'usure. Ainsi « rentabilisée », la tribologie brancusienne relève de l'usurologie. Cette *usurologie générale* déroge à la définition bergsonienne de la science qui se donne « [...] pour objet la recherche des lois<sup>4</sup>. » L'usurologie générale contrarie cette recherche des lois en cela qu'elle aurait à voir avec l'imaginaire, l'impermanent, l'indicible et le subjectif ; elle se mesure mal, par excès devient peu quantifiable. Elle est pataphysicienne sur les bords, bachelardienne et logée dans *l'angle mort de la raison*<sup>5</sup>. Elle s'appuie sur l'expérience, sur la création et sur le démontage des différents langages de l'art, plastiques, verbaux, oraux. L'usurologie poserait la question du rapport entre *matière, geste, retrait, apport, langage* et *silence*. Pourquoi le silence ? Parce que le silence peut être pensé comme une *forme* qui résulte de l'érosion d'une parole peu à peu réduite. Le silence rassemble ; il contient les énergies. Mais le silence c'est aussi probablement autre chose. Le silence est une arme.

J'aimerais m'interroger sur ce que le silence incarne dans ce champ de l'usurologie telle que je l'ai esquissée et, plus précisément, de ce rapport entre dimensions du silence, érosion du langage et incarnation progressive de la forme par usure de la matière. Peut-on parler d'une *monnaie première* (au sens d'élémentaire) battue par le silence ? Quelle en serait la valeur d'échange ? Pour ce faire, j'aimerais prendre appui sur un livre et un artiste.

2. L'UMR5513, laboratoire de tribologie et dynamique des systèmes à Lyon « focalise ses thématiques de recherche sur la compréhension fondamentale des phénomènes de contacts, de frottement, d'usure et de lubrification », cf. <http://ltds.ec-lyon.fr/spip/spip.php?rubrique211>, consulté le 29 juin 2015.

3. Deux blocs de verre frottés l'un contre l'autre avec de la pâte abrasive permettent d'obtenir deux lentilles, l'une concave et l'autre convexe. Ainsi fabriquait-on dès la Renaissance les lentilles optiques.

4. Citation extraite d'une anagramme de Jean Dupuy, cf. Jean Dupuy, *Where*, Paris, éditions Galerie Loevenbruck, 2013, p. 86.

5. Ainsi l'a-t-on pensé au cours de ce projet sur l'usure.

## – Un livre, *Haï* et le silence

Pourquoi, parfois, l'homme ne parle plus ?

En 1971, Jean-Marie Le Clézio publie, après avoir vécu trois ans avec les Indiens Embera au Panama, un livre assez court, *Haï*, dans lequel il écrit : « La grande invention des Indiens, c'est le silence. Ils en sont obsédés. Non pas un silence passif, triste, méditatif, mais une absence de bruit, comme cela, dans tous les actes de la vie quotidienne, qui est à la fois une défense et une attaque. Les animaux sauvages ne font pas de bruit. Ils avancent dans la forêt sans faire craquer une brindille, sans un souffle. Ils glissent sur leurs pattes élastiques. Même les oiseaux sont silencieux. Ce qui étonne dans la jungle, ce qui est vite insoutenable, c'est le silence épais, profond, menaçant, le silence qui règne partout<sup>6</sup>. »

Le bruit inopportun résulte d'une percussion, d'un frottement, d'une pression, d'une brisure, du bruissement du corps sur les feuilles, d'un claquement de langue dans la bouche. Il est la première expression d'une usure mécanique. Le silence n'est pas usé ; il est brisé par le bruit que produit l'usure. Le langage, explique-t-il encore, est dangereux, « peut être une trahison » ; c'est un bien commun à la tribu, fermé, alors que le silence, lui, est naturel. Avant, écrit-il, « tout le monde parlait, même les pierres. Puis quelque chose a rompu l'équilibre, une catastrophe a détruit l'ordre de la compréhension<sup>7</sup> ». Les Indiens portent en eux cette « admirable culpabilité du langage<sup>8</sup> ». Le silence possède cette première dimension absolument naturelle ainsi que sa valeur de perte (les pierres sont silencieuses car elles ont perdu le pouvoir de parler). Dans le silence lourd, l'homme-l'animal fait toujours partie du tout de la nature. C'est un mode de survie, mais aussi un moyen de compenser la perte de toutes ces choses qui ne parlent plus. L'homme-animal devient presque invisible, camouflé et particulière, un organe du reste.

Là, dans ce cas présent, le langage n'a pas sa place. Le Clézio dit encore une chose essentielle : « Le silence, au contraire, permet tout. Le silence n'est pas magique. Il est animal, végétal, élémentaire. Il est terrien. Le silence désintègre les menaces, dissout les maléfices. Il est la défense première contre les agressions des autres, des étrangers, des non-humains. Il est en quelque sorte un langage à l'envers. [...] La voix de l'homme est chargée de dangers et de mort. Elle tue déjà<sup>9</sup>. » Elle tue car elle est bruit, trahison d'une présence et signe d'une différence regrettable (l'homme, lui, a gardé la parole). Le silence n'est pas ici le langage usé, c'est un contre-langage, une arme contre l'usure du vivant. C'est tout à fait à l'opposé de notre culture occidentale, écrit Le Clézio. Chez nous, « celui qui refuse de parler, qui serre les dents et résiste au flot des mots, peut-être qu'on va le tuer, l'effacer de la terre<sup>10</sup>. »

6. Jean-Marie Le Clézio, *Haï*, Genève, Skira, coll. Les sentiers de la création, 1971, p. 34.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

9. *Op. cit.*, p. 35-36.

10. *Op. cit.*, p. 38.

## – Le silence de Toni Grand

Toni Grand<sup>11</sup> a aussi cultivé le silence. Il parlait peu. Il était sculpteur. Je crois pouvoir avancer que Toni Grand agissait en Indien<sup>12</sup>. La complexité du rapport que décrit Le Clézio entre silence, bruit et langage semble être à l'œuvre chez Toni Grand. Je suppose : le silence de Toni Grand est un *langage à l'envers*, une arme offensive, une contre-usure, qui fait partie d'être Indien peut-être, mais qui, surtout, *laisse vivre* la sculpture. En n'étant que l'envers du langage, le silence laisse bruisser la sculpture et construire son propre langage. Ici, il ne faut, pour autant, pas avoir peur du bruit. Dans l'espace protégé de l'atelier, comme du campement ou de la parcelle de forêt exploitée, l'usure redevient fructueuse. Écorcer, équarrir, scier, poncer, tenonner, marteler, clouer, coffrer, tailler, cheviller, boucharder (tous les gestes de l'artisan sont, sans exception, dès qu'ils tintent, des gestes d'usure), tous ces gestes et la poussière qui résulte de ces usures multiples résonnent – comme dans l'atelier de Brancusi<sup>13</sup> – de bruits clairs et nécessaires. Mais ces bruits clairs, ce sont les voix de la matière, la mise en forme d'un langage sonore qui ne passe plus par l'organe vocal, mais par les mains qui façonnent la matière. Alors, le sans voix n'est pas exactement le langage à l'envers. C'est l'organe d'un langage déplacé. Le silence est, dit encore Le Clézio, « un trésor indestructible. [...] Silence indien, qui n'est pas mutisme, qui n'est pas contemplation inactive. Silence qui est interprétation possible de plusieurs langages, écoute de plusieurs voix. [...] Pour cela, il va falloir ôter des mots de moi, ôter. [...] Par le silence, l'Indien sait d'autres langues. [...] Lorsqu'il ne dit rien avec sa bouche, peut-être qu'il dit autre chose avec ses mains, avec son dos, avec ses narines<sup>14</sup> ».

## – L'angle aigu du couteau

Mais alors, une fois encore, pourquoi, parfois, l'artiste ne parle plus ? Il ne parle pas, parce que le langage est dangereux, si on parle on est mort dit en substance Le Clézio. Rapportée à Toni Grand, l'affirmation semble un peu métaphorique. Toutefois Grand a toujours entretenu un rapport méfiant au langage (verbal j'entends). Il est né en 1935 et mort en 2005, a passé l'essentiel de sa vie dans le Gard et les Bouches-du-Rhône en France à Mouries où il s'était installé en 1960 de retour après deux ans passés en Algérie (il restait mutique sur cette période). Cet enracinement dans une terre pleine d'eau, la Camargue, explique beaucoup de choses de l'œuvre de Toni Grand. L'horizontale, le cheval (*Tout seul*), le poisson, « puis, écrit son ami Jean-Marc Andrieu, l'angle aigu du couteau qui s'ouvre entre le pastis et la poire<sup>15</sup> », les branches, l'odeur de la chaux sèche dans

11. Avec Brancusi, Grand est à l'origine de mon intérêt pour l'usure.

12. Un Indien de la Petite Camargue qui aimait à se déguiser en Indien nord américain.

13. Grand a été assistant de Marta Pan, qui elle-même avait été assistante de Brancusi.

14. *Op. cit.*, p. 40-41.

15. Jean-Marc Andrieu dans *Toni Grand la légende*, Arles, Analogues, 2007, p. 76.



Toni Grand, dans l'atelier en 1993,  
devant *Réparation*, photographie  
Frédéric Paul.

l'ombre des murs épais du Mas du Mouton, les razeteurs et les ferrades, les cabanes, le poids du bois, du métal et de la pierre, les barques plates sur les canaux et les poissons qui sautent dedans, la précarité des objets appuyés contre le mur, leur mobilité, le vent électrique, la poussière, la dureté du soleil. Cet équilibre est fondamental. Sa connaissance en est précise, réelle, sans littérature. Tout ceci, et plus encore, sont les « moyens du bord ». Tout ceci va avec la pensée indienne et le bricolage qui lui est propre. Ce savoir est concret, abstrait du verbe, attaché au sensible, à la perception, à l'imagination et au geste qui opère par détournement de la fonction initiale des objets. Le bricolage est précis et vif dans ses opportunités, acrobatique, facétieux, plein de bon sens et bondissant. C'est une « science première », écrit Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*. Le bricolage, à la racine, a à voir avec le « mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle<sup>16</sup> ». C'est une « science du concret » qui travaille avec l'usure mais aussi répond à l'usure. Le bricolage, pensé comme une composante de l'usurologie, est une forme de *maintenance* de la forme contre l'usure permanente et naturelle (du vent, de l'eau, du sel, des chocs).

16. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 30.

Avez-vous déjà essayé d'expliquer avec précision comment fonctionne un bricolage ? Ça n'est pas chose facile, car, d'une part, cela prend souvent appui sur des éléments contingents et, d'autre part, le geste de la main a souvent beaucoup plus simplement la faculté d'en expliquer les détours. Le bricolage n'en finit pas de faire buter le langage, de l'user. À quoi bon briser le silence si c'est pour être confronté à l'effroyable trahison du langage ?

## – « Je ne sais pas ce que c'est »

Très tôt pour décrire ses pièces, des branches taillées au canif ou à la scie, parfois percées d'un gros chas à travers lequel passe une mince ficelle, dès 1971, Toni Grand emploie une formule qui le caractérise : « Je ne sais pas ce que c'est ».

« Ce que signifiait Toni, complète son ami Patrick Saytour, était beaucoup plus précis que ce qu'une désinvolture trompeuse laissait supposer. Ce qu'il disait clairement, c'était ceci : ce que j'observe, ce que je fais, ce que l'histoire, y compris la plus récente, produit, je sais ce que c'est. Ce que je viens de créer, c'est, avec la plus grande attention, avec toute la pertinence dont je suis capable, le plus exactement qu'il m'est possible de le réaliser, ce que je ne sais pas. Le petit bout de ce que j'ignore, le peu que je suis capable de faire et qui n'a pas de statut, qui n'a pas de nom. Ce qui fait la nécessité d'être, ayant nécessairement et exactement perçu le possible territoire où je vais devoir travailler<sup>17</sup> ».

L'artiste ne parle pas, parce que les mains prennent le devant, parce qu'il « dit autre chose avec les mains ». Les mains construisent un langage par la forme, par la matière. Pierre, papier, ciseaux... Jeux de mains, l'usure (des gestes du sculpteur) façonne le langage plastique et le silence résulte d'une impossibilité de nommer ce qui surgit. L'artiste n'a pas les mots qui correspondent à cette nouvelle apparition. L'artiste fait sens en cherchant ses mots. Beckett, dans son dernier poème rédigé en français, en 1988, *Comment dire*, écrit, entrecoupé de tirets qui font silence :

« (...)  
comment dire —  
voir —  
entrevoir —  
croire entrevoir —  
vouloir croire entrevoir —  
folie que de vouloir croire entrevoir quoi —  
quoi —  
comment dire<sup>18</sup> —  
(...) »

17. Patrick Saytour dans *Toni Grand la légende*, op. cit., p. 62.

18. Samuel Beckett, *Poèmes, suivi de mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1992, p. 26-27.

Ces mots sans voix, ce « silence beckettien<sup>19</sup> », c'est, une fois encore, un silence de survie, en cela qu'il ne faut pas briser la magie de l'œuvre, ne pas tout à fait lever le secret vital du mystère de la matière. Cet empêchement est volontaire, peut-être. La parole fait peur, elle érode le mystère, elle lève le secret. Le Clézio dit : « L'indien, c'est cela son secret, est un complexé du langage<sup>20</sup> ». Le silence, lui, ne bouleverse pas les atomes. J'aimerais revenir sur le bruissement des atomes et sa pensée moléculaire.

## – Chant unique

Mais alors, une fois de plus, pourquoi l'artiste ne parle pas ?

Parce que lorsque le son prend le pouvoir sur le silence, il chante. Il y a des sons, mais plus de mots. Pas de magie brisée, Le Clézio écrit que « [...] le chant est encore une autre forme de silence. C'est un langage dénaturé, rendu incompréhensible par la distorsion des mots, le timbre, l'intensité et la hauteur de la voix, par la syncope, le rythme, le geste vocal. » L'Indien ne connaît pas la mélodie ni la musique harmonique explique Le Clézio. « Le chant n'est pas une distraction, ni une décoration. [...] le chant est seul et unique ». Il n'existe qu'une seule voix répétitive, une seule phrase musicale invariable qui diffère, par exemple, du chant afro-américain qui joue de modulations, de paroles et de variations.

En 1990, les ethnoarchéologues Pierre et Anne-Marie Pétrequin<sup>21</sup> réalisent plusieurs documentaires en Nouvelle-Guinée Irian Jaya, dont un sur les Wanos, tribu d'agriculteurs qui façonnent des haches de pierre polies à la perfection, dans la région Yeleme<sup>22</sup>, après une suite d'opérations rustiques (cuire, percuter, cliver, boucharder, poncer, polir avec l'eau la pierre). Ce documentaire permet de prendre la mesure de ces chants premiers, dénués de mélodie. Leur diversité est grande, mélodées courtes et répétitives, elles accompagnent les activités de la vie. Le chant est réduit à sa valeur sonore élémentaire. Ces sons sont produits par l'organe vocal, par le souffle, les mains, les doigts qui détournent les tonalités, rentrent dans la bouche, percutent la joue ou le cou, par tout le corps ; ils mettent en forme de petites acrobaties de la langue autour de gestes simples, répétés, comme on jouerait au bilboquet, comme Toni Grand ferait une sculpture. Ce son est curieux ; il rompt le silence comme un chant d'oiseau magique : un oiseau humain. Ce son n'est pas langage, il est, par le mythe, un organisme vivant au même titre que le bois, le cheval ou le poisson, mais aussi la pierre, le sel ou l'eau. Il n'est pas tout à fait humain. Il est le *langage avant l'heure*. Ces chants

19. Michel Enrici décrit comment avec Grand leur façon de voyager était portée par ce qu'il appelle un « silence beckettien ». « Nous nous étions aperçus l'un et l'autre du confort de voyager ensemble. Nous pouvions nous taire sans aucune gêne, pratiquant l'un pour l'autre la science de ne pas faire la conversation » dans *Toni Grand la légende*, op. cit., p. 78.

20. Le Clézio, op. cit., p. 79.

21. Pierre et Anne-Marie Pétrequin, *Yeleme, la hache de pierre polie en Nouvelle-Guinée*, documentaire, 28 minutes, (CRAVA), CNRS images, JVP Films, LEMAIRE Etienne, 1991.

22. En indonésien, « la source des haches de pierre ».

constituent la part concrète et abstraite d'un méta-langage dé-monté, *dysposé, premier*. Ces chants sont sculpturaux, moléculaires (appareillage d'atomes sonores). Ils accompagnent souvent les travaux de tous les jours et en particulier de la fabrication des haches de pierre.

## – Cuire la pierre et monnaie d'usure

Les Pétrequin soulignent combien, à travers le mythe, les choses communes concilient fonction utilitaire, symbolique et valeur d'échange. Le sel et la hache sont leurs deux principaux motifs d'études. Les processus de fabrication des lames de hache, décrits plus haut (cuire<sup>23</sup>, percuter, cliver, boucharder, poncer, polir) suivent une succession de gestes au niveau de savoir-faire assez faible. « Ici, point de spécialiste<sup>24</sup> », précisent-ils, la fabrication de ces haches est d'abord un travail de groupe qui met en œuvre une suite d'opérations répétées qui prennent du temps, et qui met leur façonnage au cœur de l'usure. Néanmoins, la valeur de l'objet émane de la justesse des choix simples qui conduisent le travail jusqu'à l'obtention d'une forme optimale (utilitaire, d'échange et symbolique). Retour de la tribologie brancusienne. Cette valeur est conditionnée par son origine géographique, par la « main » qui la produit (la tribu), par la pureté de sa forme issue d'un ensemble de choix : qualité de la taille, dureté de la roche, clarté de sa ligne, finesse de son tranchant, équilibre des rapports entre poids, longueur, rondeur, épaisseur, douceur du grain, brillance du poli et engobage au latex (haches Ormu). Sa valeur est aussi acquise par son « histoire », par son ancienneté et son passage de main en main ainsi que par sa portée magique. « La hache est un organisme vivant ou issu du vivant, qui permet de faire le lien entre les hommes d'aujourd'hui et un être primordial masculin ou féminin<sup>25</sup> » (Pétrequin).

On comprend pourquoi ces haches remarquables acquièrent une haute valeur d'échange. Les Pétrequin expliquent que « pour les jeunes hommes, pris depuis peu dans le réseau contraignant des paiements et des compensations, c'est le moyen rapide de rapporter des richesses nouvelles à échanger<sup>26</sup>. » On assiste d'ailleurs, soulignent-ils encore, parfois à un phénomène de *surdétermination* de l'objet qui dessert l'utilité au bénéfice de sa pure valeur culturelle et sociale : si une lame de hache utile et équilibrée pour abattre des arbres en forêt mesure généralement entre 12 et 15 cm, « on voit, pourtant certains jeunes guerriers, et parfois des *leaders*, s'afficher avec des haches d'abattage où une lame de pierre de 20 à 35 cm de longueur rend l'outil très lourd et son maniement extrêmement malaisé et fatiguant<sup>27</sup> ». Ces haches, à l'écologie complexe, servent comme mode

23. Cuire signifie chauffer la pierre – de gros blocs ou des morceaux de falaise – par le feu pour la faire éclater.

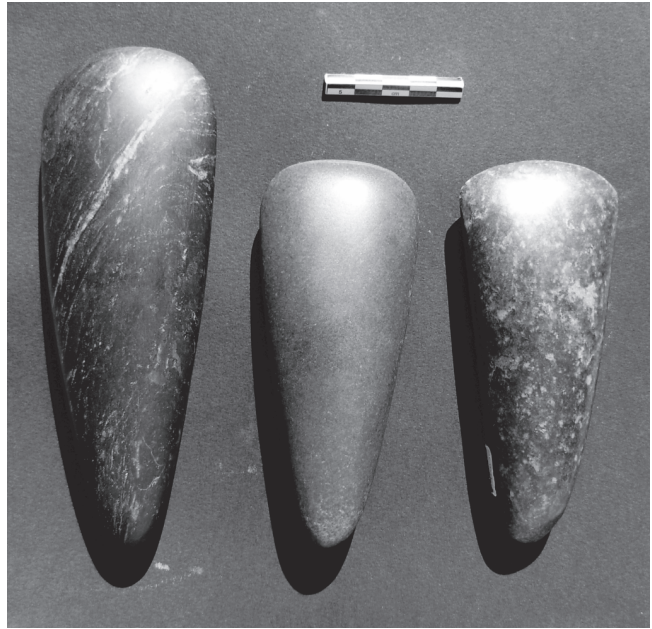
24. Pierre et Anne-Marie Pétrequin, *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée*, Paris, RMN, 2006, p. 175. La formule rejoint celle de Le Clézio : « Les indiens ne veulent pas de la spécialisation, parce qu'elle entraîne la supériorité. », *op. cit.*, p. 45.

25. *Ibid.*, p. 180.

26. *Op. cit.*, p. 178.

27. *Op. cit.*, p. 182.

Haches polies de la culture Sentani. Ormu Wari (West Papua, Indonésie), jadéite (pour les deux plus petites), 16,8 x 6,1 x 3,0 cm, 13,0 x 5,8 x 2,7 cm et 13,2 x 5,5 x 2,8 cm, époque récente, photographie Pierre Pétrequin, courtesy Pierre et Anne-Marie Pétrequin.



de paiements compensatoires pour les mariages et les dots, ainsi qu'au paiement du prix du sang pour compenser la perte représentée par les morts. La force de cette *monnaie* s'appuie sur un système sinueux qui croise la puissance matérielle avec sa portée idéelle et symbolique (Pétrequin). La surdétermination de ces *haches-échange* (Ye-Yao), au façonnage amplifié, permet de répondre (économiquement et symboliquement) à l'accumulation de la dette. Autrement dit, l'excès d'usure (toute puissance du façonnage) contrecarre l'usure (excès de dette<sup>28</sup>) par la conversion d'un bien matériel simple en monnaie d'échange fructifiée à haute valeur augmentée<sup>29</sup>.

## – Contre-usure et réparation

Sans chercher l'analogie systématique entre la pensée indienne et celle de Toni Grand, on peut trouver, dans le travail de Grand, une forme complémentaire d'*écologie de l'usure*. Il est possible en effet de parler d'écologie (et d'écosphie<sup>30</sup>) en cela qu'il existe une logique du geste, de la transformation et de la maintenance des formes, qui rejoint l'écologie des pierres Wanos.

28. J'assimile, dans la lignée de M. Lazzarato, la dette comme revers de l'usure.

29. L'art du XX<sup>e</sup> siècle est traversé par cette rentabilisation excessive du rapport entre dépense et attribution de la valeur.

30. Cf. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989. Guattari défend une « écologie généralisée », qui, dans notre cas, intègre l'usure à ces systèmes de *rapports*.



Toni Grand, *Réparation*, 15 juillet 1987, 1974-1987, poisson, bois et stratifié, 157 x 41 x 11 cm, photo copyleft Pierre Baumann, courtesy Patrick Saytour.

En 1974, s'appuyant sur une technique courante de menuiserie, Grand réalise une pièce en bois à partir d'une planche peu épaisse, rythmée par une suite d'entailles partielles faites à la scie. Dans ces coupures, il enfonce des petits coins de bois qui forcent la planche à dessiner une courbe sobre et limpide. Il offre à Patrick Saytour cette pièce qui, un jour, tombe et se casse en deux<sup>31</sup>. *Accident : corail – Amphiroa Orbignyana* – de Darwin ! Grand la répare en 1987 avec un poisson, un congère, figé dans de la résine polyester<sup>32</sup>. Le congère mou suit la

31. « L'accident a été le fait d'une femme de ménage sans doute scrupuleuse, mais trop pressée » m'a écrit Patrick Saytour dans une lettre du 16 octobre 2015.

32. Grand avait, depuis quelques années, commencé à utiliser ce type de résine pour envelopper ses bois et cette pièce inaugure l'usage des poissons dans ses sculptures.

courbe du bois, s'enfouit comme une arête sous l'enveloppe épaisse et durcie de la résine et fait attelle. Ce geste d'indien (« tiens, j'ai là un poisson pêché non loin de ma cabane »), l'utilisation du poisson a, la première fois, agi comme une prescription médicale, comme une *réparation*. Ainsi le poisson est à la fois l'attelle et la racine d'un langage plastique organique un peu magique. Il est l'animal-médecine, le pansement phonème qui répond à l'usure par le bricolage.

Ce poisson est un peu particulier car il s'agit d'un congre (ou anguille de mer), presque un serpent, un animal élémentaire, avant qu'il ne prenne le pouvoir de rugir. « Le poisson, a dit un jour Toni Grand au cours d'un entretien, est, au sens littéral, un matériau plus bas que terre [...]. Techniquement, c'est plus facile à mettre en œuvre. Les poissons n'ont pas de poils et pas de pattes<sup>33</sup>. » Le poisson mort, plus silencieux encore, donne son corps à l'art pour être momifié sous la résine et ainsi solidifier, réincarner la sculpture, la faire vivre avec lui. Il est réparateur. Il agit comme une colle (de peau de poisson) métaphorique qui, elle aussi, contrecarre l'usure.

Le Clézio a fort justement exprimé combien ce qu'on aime en ces choses c'est leur condition organique. À propos des objets indiens reproduits dans *Haï*, il écrit : « Ces objets sont vivants, ils vieillissent, ils sont périssables. Ils servent. Quand ils sont usés, brûlés, ternis, les Indiens les jettent. Ce ne sont pas les objets qu'ils aiment. C'est la PENSÉE<sup>34</sup> ». C'est cette même pensée qui habite les œuvres de Grand (relativise par là évidemment leur valeur de chef-d'œuvre). Bien qu'elles n'aient pas la même valeur périssable, c'est cette même pensée aussi qui habite les lames de hache des Wanos. L'objet sauvage, comme on dirait *libre*, est organique, à utiliser, à transporter, à transformer, à réparer, à remplacer, pour qu'il poursuive sans cesse le processus vivant et continu dans lequel il s'inscrit, quand bien même il devient cendre<sup>35</sup>. Il continue de faire vivre la pensée qui s'augmente, s'affine et s'enrichit de ces migrations parfois accidentelles.

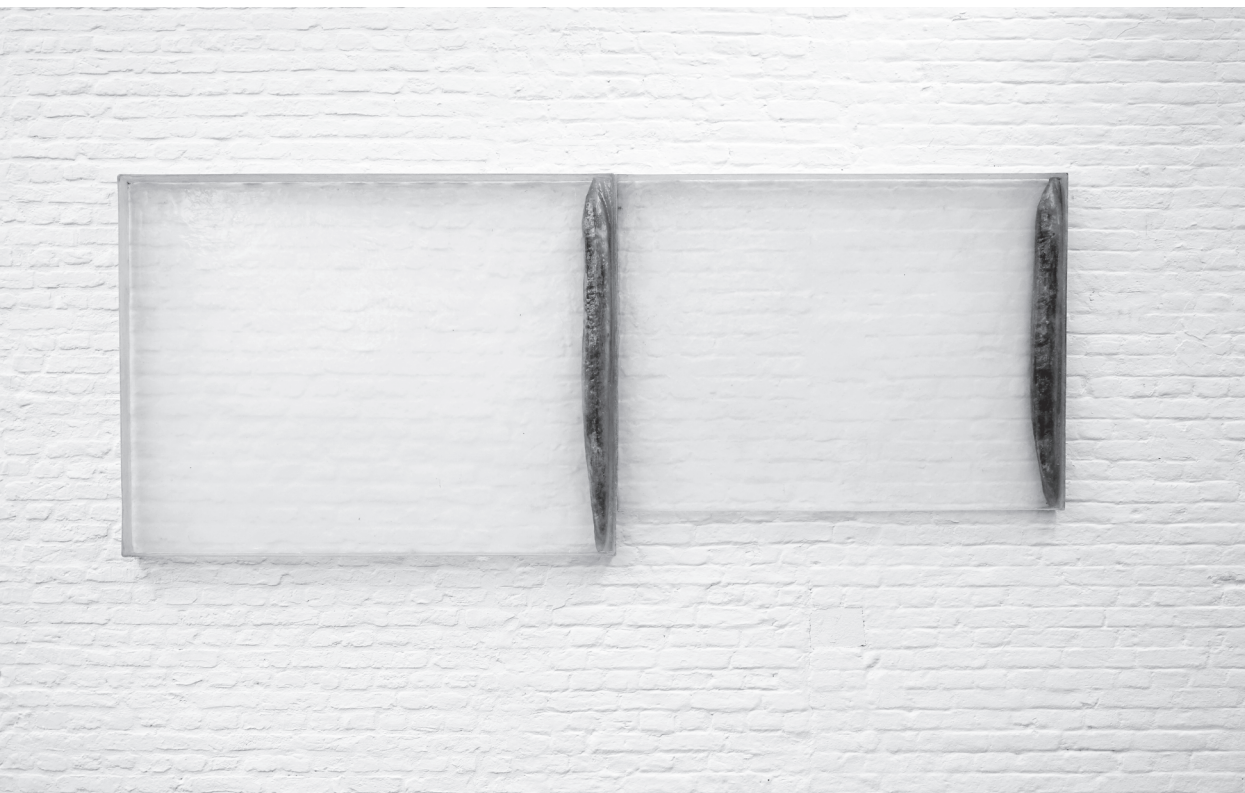
Cette œuvre de Grand est exemplaire. Il y a aurait beaucoup à dire sur le rôle que joue l'animal (le poisson ou le cheval<sup>36</sup> en particulier) : il incarne le silence forcé des objets (tous ces objets qui ont perdu la parole), il communique sans parole. Il s'accroche à la vie, donne à penser l'œuvre comme une formule organique. La réponse de l'art à l'usure est sa nature vivante, sa capacité à remplacer une *cellule* usée, vieille, cassée, par une cellule nouvelle. Ce pouvoir de *régénération* permet un transfert et une fluctuation de la valeur.

33. Cité par Hervé Gauville dans *Libération*, « Du bois dont on faisait Toni Grand », 1<sup>er</sup> décembre 2005. À l'origine, Grand voulait utiliser des serpents, trop difficiles à trouver, il s'est tourné vers le congre.

34. Jean-Marie Le Clézio, *op. cit.*, p. 163.

35. Au début des années 80, Toni Grand a brûlé (cuisson extrême) par déception et insatisfaction de nombreuses pièces en bois.

36. Toni Grand était rentré d'Algérie en 1960 en compagnie d'un cheval nommé *Tout seul*, dont il conserva à sa mort les os pour réaliser *Cheval majeur*.



Toni Grand, *Sans titre*, 1/11/92, 1992, poisson et résine, 104 x 260 x 10 cm, collection privée, photo copyleft Pierre Baumann.

## – Moins de forme – moins de parole

Donc, les valeurs seraient relatives, transférables (au porteur) et déterminées par des rapports simples et pondérés (scier, courber, casser, réparer). Toni Grand a réalisé le 1<sup>er</sup> novembre 1992 une œuvre sans titre qui mesure 104 x 260 x 10 cm. Elle est en résine polyester et construite autour de deux congres. L'œuvre fut présentée dans le cadre de l'exposition sur l'usure décrite dans cet ouvrage. Cette pièce est composée de deux boîtes en résine moulée de quelques millimètres d'épaisseur, dont les mesures sont définies par la forme animale. Chaque poisson détermine la hauteur de la boîte dans laquelle il se range (boîte de sardines). Les deux boîtes sont soudées entre elles et composent deux mélopées translucides, structurellement identiques, *vocalement* à peine variées. Il y a bien peu de choses. Le mur transparait, la couleur des poissons éteints par le formol, ponctuellement rehaussée de rouge, traverse leur enveloppe de polyester. L'œuvre a plus de vingt ans, mais il subsiste une faible odeur chimique caractéristique de la résine. Résistance olfactive. C'est léger (une trentaine de kilos ?), c'est plat (pour une sculpture),

ça tient par deux crochets<sup>37</sup> qui se glissent dans deux cavités cachées derrière les poissons (subterfuge rusé), l'une au centre, l'autre à droite, et le poids des poissons fait contrepoids. L'écran de gauche surplombe le vide à l'horizontale dans l'espace vertical parallèle au mur. C'est la mesure du vide, du poids de l'air. Le poids s'est retiré, le mou s'est pétrifié, le mouvement s'est arrêté, la vie est enfermée, c'est silencieux. C'est peut-être mélancolique aussi. Majesté de la perte. C'est simple et visqueux.

Il y a analogie entre réduction de la forme et réduction de la parole. Aussi, cette réduction des langages va avec la recherche des structures fondamentales, qui sont au cœur de la pensée indienne comme de celle de Toni Grand. La forme se construit à la croisée de la rencontre contingente avec un matériau, sa conduction, sa transformation, sa mise en équilibre, son expression autonome et sa mesure, ainsi que la magie – son âme –, que l'homme charge en elle. Les objets dictent leur propre nécessité.

### – Prêt à la grosse aventure : bois-pierre-poisson<sup>38</sup>

Face à la complexité de faire et de dire, Grand réduit, cherche la légèreté matérielle, intensification de la simplicité analogue aux lames de hache. Si le silence peut être lourd, il libère aussi la forme de ses pesanteurs discursives. Il y a, en apparence, peu à décrire et c'est agréable de ne rien dire ou d'avoir peu à en dire. On le sait, ce silence de l'artiste est aussi un silence indien, un silence de survie et une mesure constante des poids et contrepoids de l'art par usure de la forme, par l'épuisement des gestes qui la génèrent. Toni Grand raconte combien cette histoire matérielle est le récit d'une suite de pertes et de compensations : « Elles [les pierres stratifiées] sont en dehors d'une préhension discursive et dans leur propre espace. [...] Ce qui manque devient criant et c'est alors que se fait le passage. Le manque apparaît et le manque travaille. De même, les questions de poids : alors que j'argumentais toujours et en préférant l'absence de poids, et la mobilité, et la non-importance ironique des choses qui ne pèsent pas... peut-être que finalement il y a manque... et un jour on va chercher trois tonnes de pierre<sup>39</sup>. » Lames de haches vs pierres stratifiées. Ce n'est plus la fine couche de latex qui donne sa brillance à la pierre, qui la pare, mais la résine qui rend silencieux ses reliefs, qui s'en empare.

Si le mutisme avait pu être une position quasi théorique en réponse aux propensions discursives de Support-Surface, la relation de Toni Grand au langage est très probablement l'histoire d'une suite de complications et l'épreuve de sa

37. Avec le clou, c'est le système d'accroche de prédilection de Grand.

38. Frédéric Paul dans « Notes en marge de quelques sculptures », *Toni Grand*, Paris, Jeu de Paume, 1994, p. 11 *sq.*, explore cette trilogie.

39. Toni Grand dans *Toni Grand*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 51. Grand se réfère à ses pièces en bois (autour de 1975), à l'emploi des résines polyester (dès 1976) et à l'apparition des pierres en 1984. Un peu plus tard, en 1987, le poisson fait son apparition dans *Réparation*.

déconstruction. Silence et logorrhée constituent les symptômes d'un même mal. Jean-Marc Andrieu, ami proche de Toni Grand, à ce sujet m'a raconté :

« En effet à la fin de sa vie, bien avant sa mort, après qu'il ait démissionné de son poste de professeur à Paris car il avait déjà, disait-il, des troubles mémoriels, sa parole est devenue gênée et même il se plaignait du fait qu'il avait du mal à cesser de parler, comme s'il avait trop longtemps et artificiellement retenu sa parole (mais peut-être la logorrhée a-t-elle quelque chose de commun avec l'aphasie ?). Il ne parlait principalement que de souvenirs, des périodes de sa vie dont j'ignorais tout jusque-là (ses études, la guerre d'Algérie, etc.).

Mais effectivement, j'ai le souvenir que lorsqu'il abordait des sujets plus en rapport avec l'art, les mots et les noms propres lui manquaient souvent, et il cessait alors de parler et semblait creuser dans sa mémoire.

Il semble avoir été atteint de la maladie de Pick, car je n'ai pas vécu cela dans les trois derniers mois, mais son épouse me disait qu'il l'insultait avec un vocabulaire très grossier dont elle ignorait même qu'il le possède<sup>40</sup>. »

La maladie de Pick, autrement appelée aujourd'hui dégénérescence lobaire fronto-temporale, est une maladie neurologique complexe qui provoque des troubles du langage et de la mémoire, et dont les symptômes peuvent être une forme d'aphasie, une apraxie de la parole, parfois de logorrhée, associées à des troubles du comportement, des accès de violence, une perte des concepts ou de la reconnaissance des objets, une incapacité à parler... C'est terriblement dur à vivre et difficile de se voir en toute conscience mis sous silence. Jean Echenoz, à propos de Ravel, qui fut semble-t-il atteint par ce type de maladie, a écrit :

« Il observe tout cela clairement, sujet de sa chute en même temps que spectateur attentif, enterré vivant dans un corps qui ne répond plus à son intelligence, regardant un étranger vivre en lui<sup>41</sup>. »

*Comment dire ?* Maurice Ravel, Toni Grand, des haches de pierre polie enveloppées dans le latex, des poissons sous la résine. Je crois qu'on atteint là un point de rupture. Mes mots sont insuffisants. L'art résiste à tout ; il se passe de main en main.

La trilogie *bois, pierre, poisson* résume un certain ordre des emplois chez Toni Grand. La résine (dans l'angle mort) traverse ces organes de la sculpture (et le formol aussi, pour la préparation des poissons). Il ne mettait pas de masque, pas de gants, pas de protection, n'utilisait pas de ventilation<sup>42</sup>. Rares sont les sources à parler de cela. Lui et d'autres artistes de son temps (comme Luc Bouzat, Sydney Houiller ou Hans Birkemeyer<sup>43</sup>) furent calcinés par les vapeurs nocives de ces

40. Jean-Marc Andrieu, correspondance par mail du 10 juin 2015 avec l'auteur. La connaissance d'Andrieu de l'œuvre de Toni Grand est profonde.

41. Jean Echenoz, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, p. 117.

42. Jean-Marc Andrieu dit : « mon opinion là-dessus, (pour l'avoir vécu moi-même) c'est que le sentiment d'œuvrer donne un sentiment d'urgence et de puissance qui ne s'accommode pas des règles élémentaires. » *op. cit.*

43. Si Hans a choisi d'abandonner l'art, de faire une œuvre sans artiste, il est toujours bien vivant.

résines, de ces peintures polymères ou du plomb fondu. La matière présente des dangers tout aussi funestes que le langage, elle engendre le silence et la fracture de la parole. Le silence de Haï a dit aussi combien les animaux, la nature peuvent être dangereux. Les dents féroces du congre sont celles de son enveloppe. Toni Grand n'a pas entendu la mort qui approchait en silence camouflée derrière le feuilletage, en forme de sarcophage, de ses animaux, mais il a su cultiver ce que « Haï » veut dire. Haï ça veut dire : *l'activité, l'énergie*.

La résine est visqueuse, lente et rapide (le mélange des composants se solidifie vite, mais sa liquidité initiale nécessite des recouvrements successifs), instable et informe ; elle pénètre par ses vapeurs au cœur de l'être moléculaire. Elle corrompt les sinus, les poumons, tous les endroits où l'air pénètre la chair et provoque des lésions irréversibles. On ne peut pas dire, on ne veut pas savoir, si la résine est responsable de la maladie de Toni Grand, ni même de son mutisme, on peut seulement dire que le silence a trouvé sa matière incarnée. La résine met le langage et les lettres en désordre, elle est la *sueur* de l'*usure*, le *prêté* de la *perte*. Il est des choses qu'on ne peut pas dire. C'est vrai. On ne doit pas rendre bruyantes les choses qu'on aime.

#### Bibliographie

- Beckett Samuel, *Poèmes, suivi de mirlitonades*, Paris, Minuit, 1992.
- Collectif, *Toni Grand*, Paris, Centre Pompidou, 1986.
- Collectif, *Toni Grand*, Paris, Jeu de Paume, 1994.
- Collectif, *Toni Grand la légende*, Arles, Analogues, 2007.
- Dupuy Jean, *Where*, Paris, éditions Galerie Loevenbruck, 2013.
- Echenoz Jean, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006.
- Guattari Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- Le Clézio Jean-Marie, *Haï*, Genève, Skira, coll. Les sentiers de la création, 1971.
- Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Pétrequin Pierre et Anne-Marie, *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée*, Paris, RMN, 2006.
- Pétrequin Pierre et Anne-Marie, *Yeleme, la hache de pierre polie en Nouvelle-Guinée*, documentaire, 28 minutes, (CRAVA), CNRS images, JVP Films, LEMAIRE Etienne, 1991.
- Warhol Andy, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, Flammarion, 1977 (1975).

**Pierre Baumann** est artiste, agrégé et maître de conférences habilité à diriger des recherches en Arts Plastiques et Sciences de l'art, membre du laboratoire CLARE (EA4593) / Artes de l'Université de Bordeaux Montaigne. Auteur de plusieurs ouvrages, d'expositions et de nombreux articles, les enjeux de ses recherches, à partir d'essais théoriques et pratiques, convoquent des problématiques liées aux rapports entre sculpture et production documentaire, ainsi que sur diverses formes possibles d'effacement de la figure de l'artiste, où l'aspect juridique et la relation aux sciences constituent une composante de ces considérations dimensionnelles. La portée épistémologique de la recherche en art fait également l'objet de ses travaux.

<http://www.pierrebaumann.com/>