

André Gigon

Autor(en): **Py, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Actes de la Société jurassienne d'émulation**

Band (Jahr): **74 (1971)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-684454>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

André Gigon

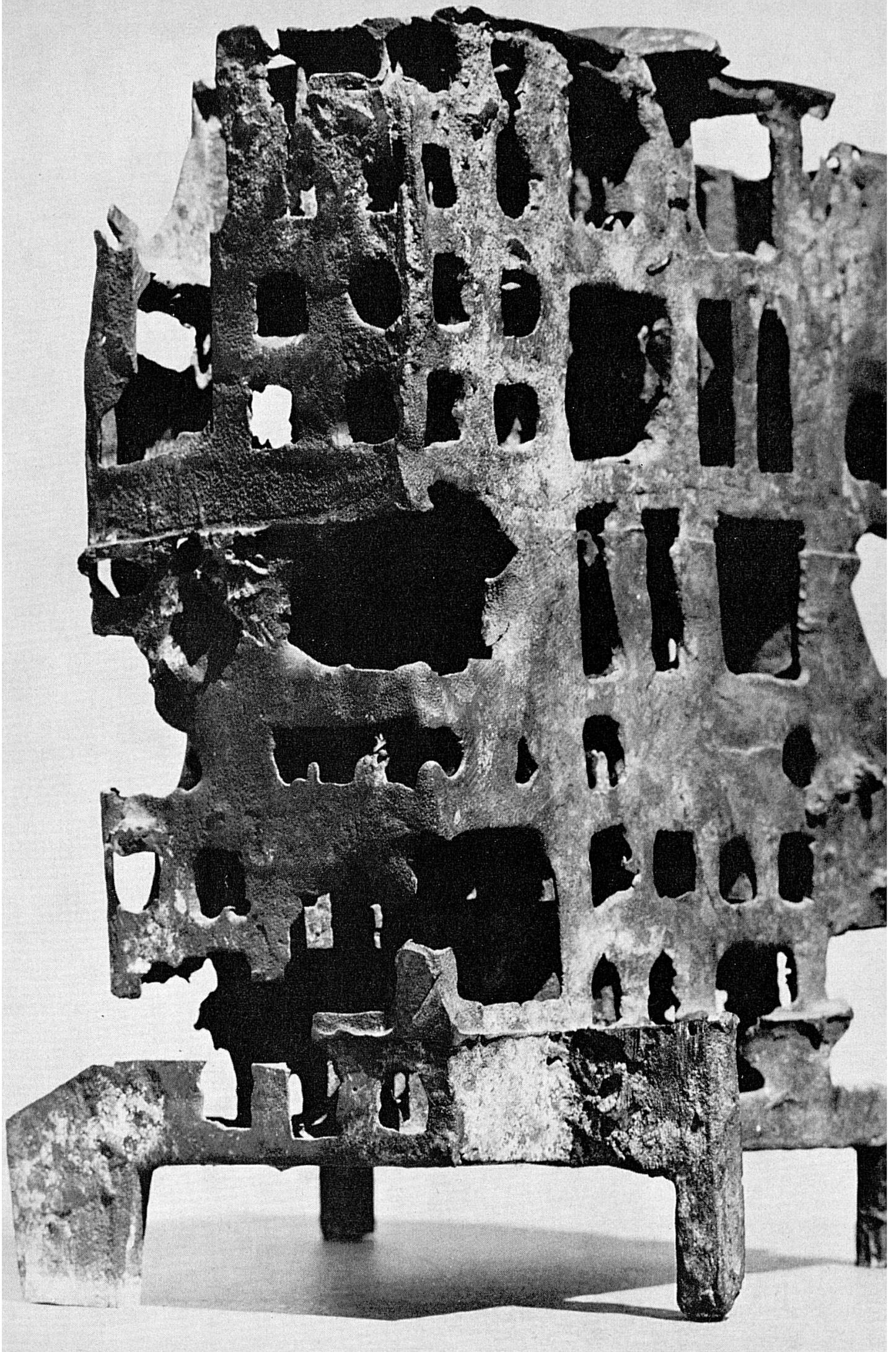
Plus heureux que les écrivains, que tend à reléguer dans l'anonymat une critique de plus en plus fermée à ce qui excède l'abstraite problématique de la communication, il semble que les peintres et les sculpteurs parviennent encore à imposer, outre leur oeuvre, leur présence existentielle. Hommes du faire, ils sont souvent d'une densité d'être qui nous impressionne et en quoi nous sommes enclins à voir la source de leur pouvoir. Animeraient-ils formes et couleurs si la puissance, les richesses de la vie ne leur avaient été généreusement imparties ? Tous ne le sont évidemment pas, et tel tire de sa fièvre l'énergie créatrice, mais nous ne sommes jamais surpris de les découvrir forts, sains, de nature terrienne, en accord avec ce qui est. Ce sont là qualificatifs qui conviennent éminemment au sculpteur André Gigon.

Ceux qui le connaissent le savent lié à la nature. Enfant, les oiseaux lui disaient leur nom, comme les fleurs à Rimbaud. Il nommait le houx, le genévrier, il connaissait les sentes, il faisait jaillir le feu. Couché sur le dos, il scrutait les dentelures du ciel entre les jeunes feuilles des chênes, dans ces forêts de Bienne où le printemps, entre le lac et les rochers, éclate avec une si brutale beauté. La ligne sinueuse courait le lendemain sur le long tableau noir qui régnait autour de la salle de dessin de l'école. Un maître s'étonnait de la sûreté d'une main. Il y a dans ses souvenirs de grandes promenades sur les hauts plateaux de Macolin, à travers les prés de scabieuses, de boutons d'or et de marguerites sauvages ; la nuit, sous la Voie lactée et sur les lumières profondes de la ville. Grand, mince, clair, on entrevoyait derrière lui le vieillard robuste, noble et fin que fut son père et, loin dans le passé, je ne sais quels ancêtres celtes. Ses enfants reflètent autour de lui une lumière qui a passé à travers les forêts. Il est d'une race amie des arbres. Gai encore, et resté gai à travers les épreuves, d'une gaieté issue de vigueur et de santé, faite d'humour, de dégagement, de l'allègre ignorance de toute dogmatique, inséparable chez lui d'une vision poétique, toujours neuve, de l'univers.

A cette cohérence de l'homme, l'artiste a su demeurer fidèle. Pas plus que de contradiction dans l'être même de Gigon, je ne vois

d'aberration dans la courbe de sa production. Je n'y trouve point de ruptures, de conversions douloureuses, de chemin de Damas. Il progresse sans se renier. En créant il s'accroît. Un sûr instinct le guide vers son propre accomplissement par les voies de la création des formes. Sans nulle rigidité, sans le moindre automatisme, il se renouvelle en restant lui-même : sa fidélité est faite de liberté. D'année en année, sa production témoigne de la poussée à la fois ferme et souple d'un destin. N'inventorions point. L'heure n'est pas venue des rétrospectives. Lui-même est peu à l'aise dans sa chronologie, et sans y mettre aucune complaisance, peine à dater les objets sortis de ses mains. C'est que, de même que notre passé, jamais aboli mais jamais figé, se métamorphose dans la conscience que nous en avons, ce qu'il a fait poursuit son devenir dans les formes auxquelles il ne cesse de donner vie. C'est la vie de ces formes qui est pour lui son oeuvre. N'inventorions point, mais rappelons d'anciennes aquarelles, d'anciens lavis, des gouaches, des poèmes peints (je l'ai vu, fort jeune, *réaliser* de son pinceau le bleu de *la Chevelure* ou l'*ardeur* du *Balcon*). Rappelons ces plats où le feu portait à leur plus vif éclat l'or des fruits ou le vert écaillé des poissons, ces pots à eau ou à tabac, ces cruches, ces jarres sur les flancs ocres ou d'outremer desquelles courait un graphisme aigu, ces curieux objets encore, destinés au creux des mains, voluptueusement offerts à qui savait être aveugle pour voir de ses doigts et de ses paumes. Tant d'essais, aujourd'hui dispersés, donnés, égarés, oubliés, sont loin d'être sans rapport avec les recherches plastiques et les grands bas-reliefs des années de maîtrise. Ils attestent une expérience continue qui se confond avec une existence. A travers eux, de forme en forme et d'une matière à l'autre se poursuit depuis quelque trente ans une activité créatrice qui a l'aisance, le naturel d'une respiration. Oeuvre heureuse. Oeuvre reçue, dirait-on, autant que façonnée. Non que la peine ait été épargnée, ni l'insatisfaction ignorée, mais un secret accord avec les forces auxquelles nous devons le retour des saisons semble conférer à cette oeuvre la tranquille présence de ce qui est, de ce qui devait être.

Le même instinct qui le pousse à persévérer dans son être garde Gigon des pièges de l'érudition. De ses années d'études, des musées, des albums d'art, des expositions, il conserve ce qu'il *reconnaît*. C'est son mot : « J'aime reconnaître ». Son information est étendue et profonde, sa curiosité en éveil ; il connaît les oeuvres et les hommes. Mais cet acquis, loin de le figer dans ce qu'il sait, l'aide à découvrir la forme de ce qu'il est. *Information* véritable, au sens aquinate du terme. A ce qu'obscurément il se sent poussé à devenir et à faire, il apporte judicieusement l'aliment de sa culture, de ses rencontres, de

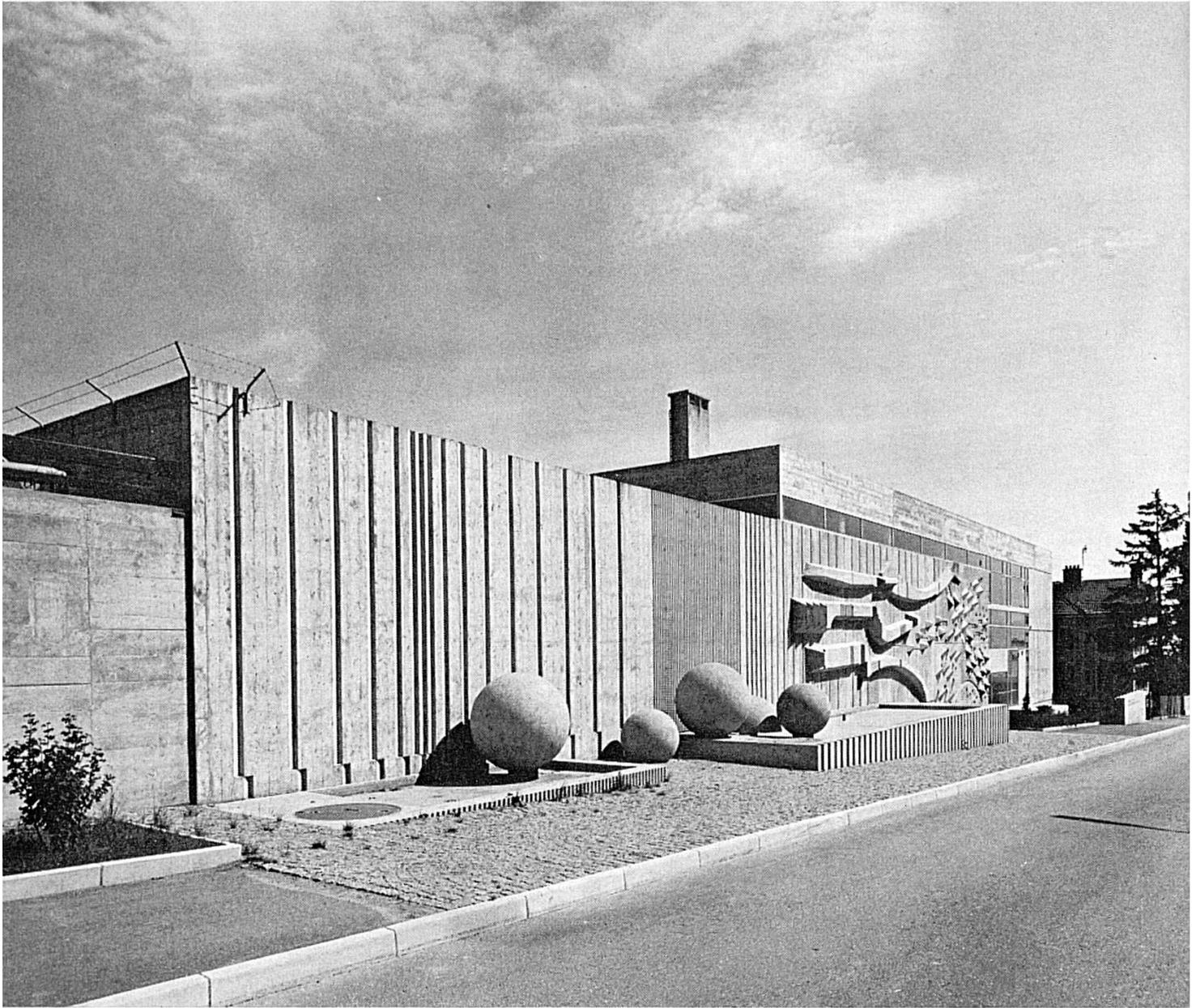


<i>La Rouquine</i> 36 x 27 x 23 cm	1962 P. P.	Bronze
<i>La Naine</i> 42 x 18 x 12 cm	1964 Mlle Geneviève Py, Genève	Bronze
<i>Bas relief de béton</i>	1969-1970 Station d'épuration de Pully	

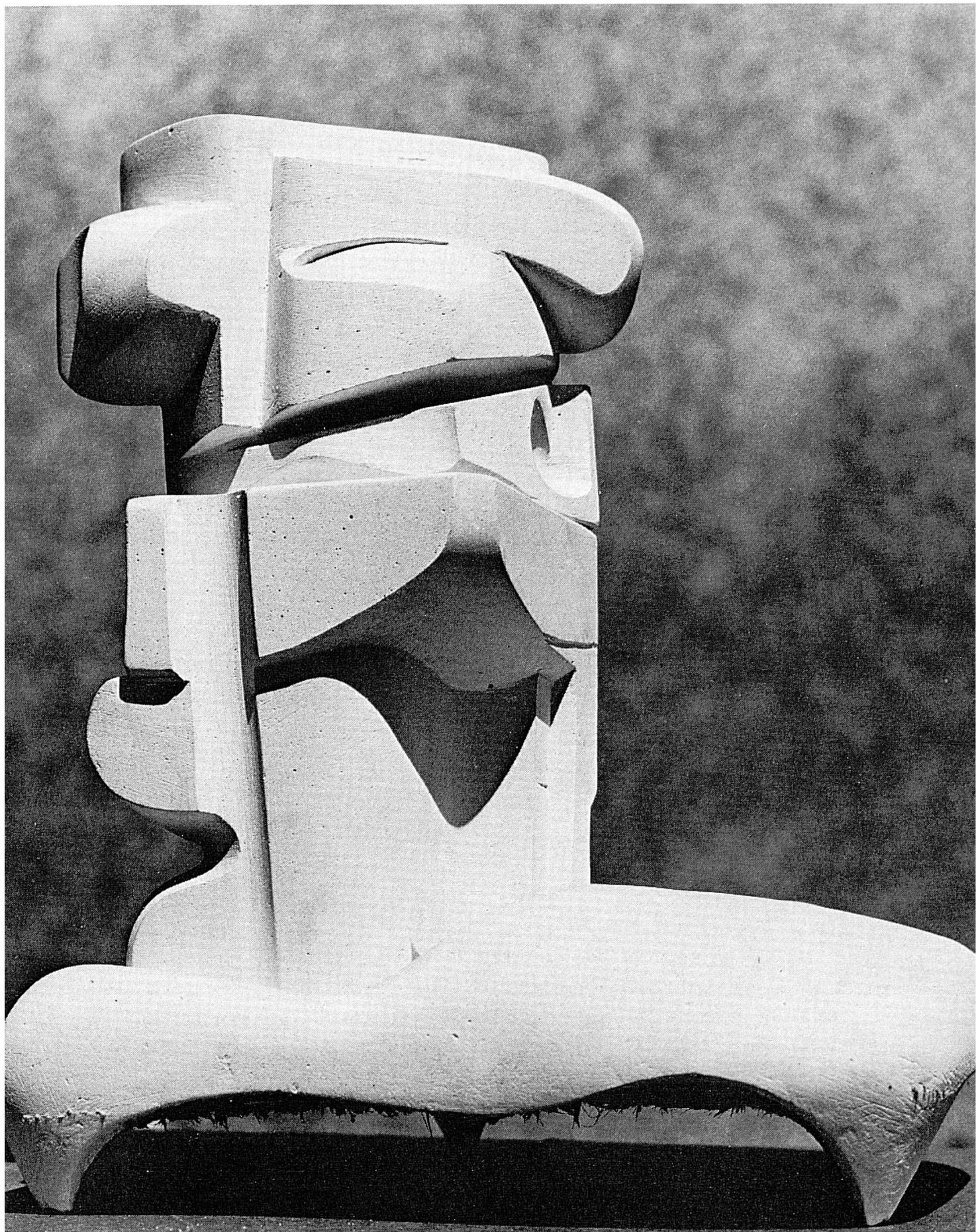
ANDRÉ GIGON

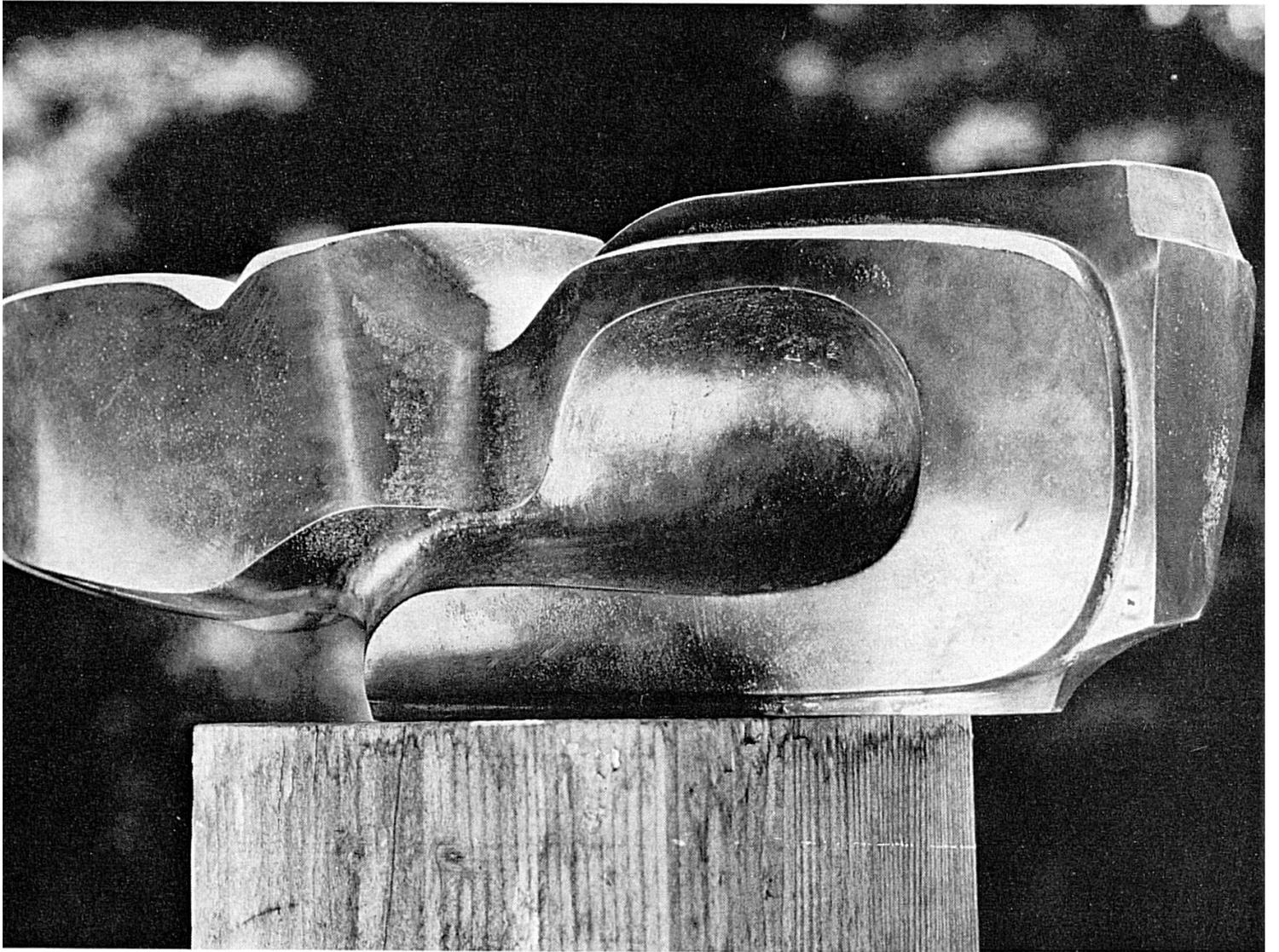
<i>Fanzine</i> 42 x 35 x 36 cm	1970	Plâtre (modèle)
<i>Ameland</i> 55 x 19 x 15 cm	1971 P. P.	Bronze











ses adhésions. Comme tous les vrais artistes, il retient des autres ce qui en lui est déjà secrètement élu, se cherche une caution, s'éprouve. Il en est en revanche qui lui mettent sous les yeux ce qu'il ne saurait faire sans se renier. Ainsi est balisé le champ de la création. Trop curieux, je n'obtiens pas de noms. Il se plaît à parler de la sculpture égyptienne : « Son caractère *définitif* ; c'est plus que la beauté... » Mais Rodin, Brancusi, Giacometti, Gonzalès ? Ils sont de ceux qu'il reconnaît, c'est évident, de ceux en qui partiellement il se reconnaît. Et justement je n'aurai que des vues partielles, que des éclairages latéraux. Réticence plus précieuse qu'une confiance. Un professeur d'histoire de l'art fera sur chacun d'eux la leçon attendue. Un mot surprenant de Gigon, un jugement qu'il ne motive pas, me révèlent d'eux à lui un rapport intime, m'apprennent ce qu'ils sont pour lui, ce qu'il faut qu'ils soient pour que lui-même existe. Discontinus, un peu déconcertants, ses propos m'initient à une vision intérieure, à une vision par l'intérieur, de l'histoire de l'art. Enfin, ce qui l'éloigne le plus sûrement aussi bien de l'imitation que du pédantisme, c'est que son musée imaginaire (*ses Egyptiens, ses Grecs, ses modernes...*) de plus en plus le ramène à la vie. « Moins telle koré, moins tel ange de Reims, confie-t-il, que ce visage de femme, ce sourire... » Visage rencontré, sourire de la vie : par le détour d'une expérience universelle, ici encore l'oeuvre d'autrui le renvoie à la sienne. De ce sourire, comme chaque créateur, il donnera le signe qui lui ressemblera.

Le ferment d'une expérience aussi fidèlement soutenue, cherchons-le dans un ardent et curieux amour du faire. Là est le secret d'une continuité. Gigon est un passionné des techniques artisanales. Comme à des frères, il va au bronzier, au maçon, au charpentier, à ceux qui détiennent encore les secrets d'un art. Le fondeur surtout l'exalte. « Magique, infernal » (on pense aux enfants du feu dont parle Nerval), son travail est une lutte. Las parfois, comme il dit, de gratter le plâtre en son atelier, Gigon assouvit à la fonderie un besoin qui vient de nos mythologies profondes. Mais surtout il y surprend les progrès d'une technique. Il utilise les découvertes du fondeur. Un sable plus dur lui ouvre de nouvelles possibilités et détermine un nouvel aspect de son art. Il aime à greffer hardiment son esthétique sur une technique. « Je profiterais du Vésuve, dit-il magnifiquement, j'irais placer mes moules sous la lave, je tends ma gamelle sous les jets du fondeur ». Ne soyons pas dupes de sa modestie. Il est celui qui, à la fonderie, donne une âme aux recettes du spécialiste. Sur le chantier, il fait surgir du coffrage, non la dalle morte ou le pilier froid, mais la forme qui les accomplit en les dépassant. Compagnon de l'artisan du feu, du maçon, du tailleur de pierre et par eux initié,

collaborateur effacé et glorieux de l'architecte, de l'urbaniste même, il est celui qui merveilleusement détourne une technique de la seule utilité, lui confère un sens inattendu, la contraint à dire plus, la prolonge par une dimension imprévue qu'elle semble avoir, après coup, attendue. « J'aime *piéger* la matière, dit-il, la faire aller où je veux ». Le piège est taillé dans le sable tendre, ou fait de planches ; le métal ou le béton y coule, puis se durcit. Craint-il vraiment, comme il le prétend, de se mesurer franchement avec le dur ? J'hésite à lui imputer cette paresse dont il se pare avec humour, sachant trop bien qu'elle est féconde, et mieux encore quelle infatigable patience, quelle ruse supérieure elle dissimule. Grands jeux de l'attente et du pouvoir, vous êtes sa joute quotidienne. Crête de l'échec et de la réussite, c'est sur votre tranchant qu'il trouve son équilibre. De ces matières que l'artisan lui apprend à dompter, il tire des formes dont il a fait le pari qu'elles étaient capables. Mais c'est un pari téméraire, où il s'engage à chaque coup tout entier. Est-il un sculpteur ? Il est vrai (et on excusera par là l'impertinence de la question) qu'on ne le voit pas frapper à tour de bras sur le bloc de marbre. Mais, aussi bien que les genres littéraires, éclatent aujourd'hui les catégories de l'expression plastique. On s'avise que cette expression est une. La couleur, le relief, la gamme entière des matières naturelles ou synthétiques appartiennent à tous ceux qui disposent de l'espace. Or c'est toujours comme un espace organisé que s'imposent à l'esprit les formes créées par Gigon. Gigon est un artisan de l'espace. Il lui convient que l'expression mette l'accent sur la patience et l'habileté de la main, sur la difficile maîtrise des techniques, sur les secrets du métier. Vers ces secrets, une respectueuse et admirative curiosité le pousse. Il devine en eux une dimension qui peu à peu nous échappe. Au fondeur, au joaillier, au forgeron, au charron, à l'ébéniste il adresse avec une obstination pathétique la même question : « Comment fabrique-t-on cela ? » Et la réponse, presque invariable, ne laisse pas d'alarmer : « Mon père savait, je ne me rappelle pas. » Secrets de la voûte, de la coupole, de la jetée de pont, secrets du vitrail... Nous sommes peut-être en train de perdre un précieux potentiel de connaissances techniques, de procédés artisanaux, de tours de main, de recettes ancestrales. Notre passé nous échappe. La technologie ne nous le rendra pas, qui augmente notre pouvoir de ce que nous perdons en être. Un homme même meurt en nous, celui en qui l'être était lié à un faire immédiat. Passionnément épris de tous les modes du faire, acharné à les retrouver et à les pratiquer, Gigon est en quête d'un homme qui est *l'homo faber*. Mais il voit en lui plus qu'un témoin du passé, une de nos espérances d'avenir.

L'oeuvre de Gigon a deux visages : un visage public et un visage secret. Elle est tournée vers le dehors et vers l'intérieur. Elle se produit et elle se cherche. Il importe que la production des grands murs sculptés, des frises de céramique, des motifs monumentaux soit nourrie par un travail plus obscur, en atelier. Notre sculpteur en a fortement conscience, et s'il s'accomplit en travaillant aux grandes oeuvres décoratives qui se déploieront dans la cité, il obéit à une nécessité peut-être plus impérieuse encore quand il prend le loisir de créer, dans des formats et des matières modestes, des formes où il se découvre. « On va loin dans le petit format, explique-t-il, et dans un sens précis, qui peut être l'agressivité, ou l'érotisme, ou le fantastique, ou le géométrique ». On va au bout d'une idée, d'une pulsion, on se connaît en exploitant tous ses possibles. D'ailleurs ces recherches ne prétendent pas à la découverte. Simplement, une forme s'achemine vers ce qu'elle doit être, ici échafaudée et lisible comme une idée bien formulée, là incurvée, étalée et polie sur le schéma du corps féminin depuis des millénaires inscrit dans les caresses de l'homme, là encore allégée, soulevée, aérée, ajourée. Partout règne la loi de ce qui est à naître. Ebauchés, abandonnés ou menés à terme, cent essais témoignent d'une genèse ininterrompue. Ce mot d'*essais* me paraît adéquat. En présence de tant d'objets dont il serait oiseux de gloser puisqu'ils établissent eux-mêmes une forme de communication qui se passe de tout discours, il permet de noter que liberté est laissée au possible. Liberté à la forme de s'épanouir dans son devenir, liberté au regard d'en épouser toutes les inflexions. En variant les points de vue, je multiplie les signes qui me sont adressés. Et leur presque indéfinie succession me prévient qu'ils ne sont chargés d'autre message que de celui d'une riche virtualité. Comme le dit si bien Focillon, « la forme se signifie ». Elle ne renvoie pas à quelque vérité que ce soit, elle est son propre référent. Elle n'est signe que d'elle-même. Devant tel volume de plâtre où ma promenade circulaire ouvre ou ferme un jeu d'alvéoles, incline ou redresse l'axe brisé d'un double groupe de polyèdres, allonge ou fait s'évanouir les ombres, je songe à cette vérité que Gigon me rappelle : « Je ne traduis pas d'idées, je n'illustre rien ». A l'objection de la communication : « Il y a là quelque chose d'important, mais j'ai renoncé à l'expliquer ». C'est que précisément son oeuvre communique, ou plutôt se communique, ayant son langage. J'y pense encore en présence de ces structures coulées dans le sable, où mon aveuglement naïvement *voit* des architectures à la fois primitives et audacieusement modernes, grottes de troglodytes et habitat de l'avenir, un conglomérat massif de pans et de plans, de terrasses, de niches, de trouées. Je m'aperçois alors que j'oublie le format. Je

suis en marche vers je ne sais quelle casbah, quel marché de Trajan, vers quel décor barbare, grandiose et fruste où un Fellini serait tenté de faire grouiller ses masques. En réalité, les objets de cette série n'ont guère plus de 35 cm de hauteur. Mais le sculpteur qui dispose de l'espace me libère de la relativité de l'espace. L'oeuvre est à elle-même son espace, auquel ne correspondent pas mieux les mesures métriques qu'à une tragédie la mesure du temps. L'oeuvre installe l'esprit dans ses catégories. Pareil effet ne s'obtient évidemment pas sans les ressources d'une technique très sûre. L'artisan (Gigon est des artistes en qui survit la dignité de l'artisan) a joué avec audace du plein et du vide. Le bronze a coulé dans un stable où le grès de fonderie, façonné en cubes aux arêtes coupées, lui a réservé des passages où il a pris l'évidence du plein et des obstacles grâce auxquels sera rendue sensible la structure du vide. Des accidents sont possibles, dont il appartient au maître d'oeuvre de faire un usage à la fois contrôlé et hardi. Tout ne vient pas de lui, mais rien ne lui échappe, et la matière, dirait-on, est admise par lui à participer activement à la recherche. J'y suis aussi, qui saisi d'un étrange malaise devant le produit maintenant exposé, en oriente les données vers une façade lugubrement trouée que ravage par l'intérieur l'incendie, vers un mystérieux objet exhumé de fouilles préhistoriques (le bronze pour la rêverie n'a d'autre âge que l'âge du bronze), vers un crâne empli d'une ombre dense et déchiré par deux orbites équarries. Liberté m'est laissée, à condition que je ne prétende pas captiver dans aucune identification la puissance de métamorphose qui s'exerce à travers moi.

Dans le champ de l'expérimentation, il peut y avoir profit à laisser les formes en liberté, comme Dada les mots. Le plâtre se plie à des jeux où le hasard prête la main à un occulte désir : « J'ai enfoncé le poing dans le ballon de plâtre en train de tirer ; j'ai laissé, en riant, se faire les arrondis ». En réalité, l'initiative temporairement laissée à un hasard contrôlé, l'est en vertu d'une conception de l'art. C'est une folle ambition que de rivaliser avec la nature, « rivale toujours victorieuse », assure Baudelaire. Elle seule fait mûrir et soulève de l'intérieur les formes rondes que l'artiste est condamné à modeler de l'extérieur. Gigon, délibérément, y renonce, et préfère laisser se faire le volume sphérique, ovoïde, les gonflements, les froncés, les plissés dont il a besoin. Ajoutons pourtant que beaucoup plus qu'on ne l'imagine et peut-être qu'il ne le dit, cette apparente passivité est une forme de l'activité créatrice. Le volume qui prend corps était attendu. Plus exactement, une attente exigeante et lucide l'a acheminé vers un modèle, en l'occurrence vers le modèle des courbes

de résistance des matériaux dont le graphique fascine Gigon. C'est ainsi que la série des petits plâtres aux formes écrasées ou tumescentes qui illustrent cette direction de recherche semblent devoir leur équilibre, au même titre que le corps humain, à un jeu de pressions et de contraintes. Un certain anthropomorphisme en résulte, que l'artiste infléchira tantôt dans le sens de la satire (comme dans ce *Portrait d'un général* à l'adiposité si cocassement boudinée), tantôt dans celui de l'érotisme : turgescences mammaires, proéminences stéatopyges, creusements, annelures... Mais à quelque licence que la ronde des points de vue invite l'imagination, toujours la volonté architecture et discipline les éléments plastiques. Structuré en plans, ramassé en sphéroïde, équilibré, clos sur lui-même, l'objet présente le caractère d'une oeuvre, c'est-à-dire d'une cohérence concertée. J'en veux pour preuves les essais dont une commande ou un sacrifice ont permis la réalisation en bronze. On les a vus exposés, quelques amateurs heureusement inspirés les ont reçus dans l'intimité de leur regard quotidien. Etonnante série de ces bronzes qui s'imposent et défient l'équivalence verbale. Evidence muette, tantôt de masses étagées, tantôt de grêles échafaudements. La photographie en tire de curieux squelettes calcinés ; leur ombre portée profile sur le mur blanc quelque casque archaïque, quelque spectre bardé d'armes. Mais le plein jour leur confère une réalité inlassable à interroger l'esprit. Que faire de cette masse sombre et polie, qui comble et intrigue à la fois, de ces étages juchés l'un sur l'autre, de cet axe tors, de ces retraits, de ces plans triangulaires, de ces arêtes fichées dans les flancs ? Que faire de ce heaume sombre jamais relevé sur aucun visage, de ce visage sans yeux qui ne laisse pas de regarder fixement ? Que faire de ces reflets mordorés accrochés aux méplats, et de la chute de ces ombres ? Éléments de quel langage ? Mais que faire des motifs, des accords, des tonalités du musicien ? Que faire d'un poème *intraduisible* ? Mieux que la ligne mélodique ou le discours poétique, le silence de la sculpture, expressif et impénétrable, met en garde contre la tentation des interprétations réductrices. « Je ne traduis pas d'idées, je n'illustre rien ». Tenons-nous assurés que tout syllogisme portera à faux. L'idée claire égarera. Le slogan trahira. L'imagination même doit être tenue en laisse. Il faut apprendre à se faire aveugle pour voir. Il faut accepter de *s'abêtir* pour comprendre une réalité d'un ordre autre que l'ordre rationnel. Sans l'appui des représentations dérivées ou des jugements trop bien articulés, méfiant à l'égard d'une mémoire trop généreusement pourvoyeuse de schèmes, on s'installera en présence d'une oeuvre qui est, devant un *être-là*, et on considérera comme son sens même l'interrogation sans réponse dont elle exerce l'esprit.

Un état de relative stupeur perméabilise à l'évidence. Un affût sans engins, une patience sans ruses ni dérobades, livrera peut-être, comme une proie inespérée, l'être même de ce qui est. Et du même coup on aura retrouvé le mouvement de la recherche créatrice. A l'origine, le sculpteur lui aussi, non prévenu des formes dont il allait favoriser le devenir de toutes les ressources de son art, s'est trouvé dans cet état de féconde ignorance.

Que s'il affronte les concours publics, le sculpteur accepte de composer avec de multiples servitudes. Il se voit imposer un site, un matériau, un format, une profondeur que son relief ne devra pas excéder. Honoré d'une commande, il émarge à un budget où sa part est mesurée. Mais tant de contraintes, on s'en doute, sont stimulantes. Elles orientent l'imagination. Limitant le champ du possible, elles concentrent les forces réalisatrices. La chance d'être de ce qui sera s'en trouve accrue. « Pris par la commande, je me sens libre », assure paradoxalement Gigon. Libre non seulement de régler le jeu des verticales et des horizontales, d'élire un rythme, une tonalité colorée, libre plus encore de répondre selon sa propre nécessité à un besoin collectif. Un bâtiment public offre des surfaces à l'animation. Mais cette animation n'aura évidemment de sens que si elle est fidèle à la destination du bâtiment ; d'autre part, elle n'aura valeur d'art que si sa fidélité est libre et originale. Il s'agit de prolonger la destination officielle dans le sens d'une vocation. Seul le profane verra là des exigences incompatibles. En réalité, nous nous trouvons sur d'étranges confins, où ont leur lieu de surprenantes rencontres. L'adhésion de l'artiste à un projet dont on lui expose les grandes lignes peut être aussi féconde, aussi efficace qu'une conviction. Mise en branle, l'imagination a la vertu de la foi. Gigon ne s'est jamais mis au service d'une cause. Mais s'il avait, à faire une église : « j'utiliserais la foi des autres ». Il insiste : « La chose est extrêmement sérieuse ». En effet, seule notre inexpérience des conditions réelles de la création nous poussera peut-être, et bien à tort, à nous défier d'une sincérité tout esthétique. Mais où s'arrête la conviction esthétique ? A Pully, ayant à composer d'éléments en céramique un chemin de Croix, Gigon a bel et bien assumé, le temps de la conception de l'oeuvre et de sa réalisation, la foi qu'il ne professe pas. Eût-il trouvé des symboles aussi justes (qui oublierait ce rectangle noir, signe de la mort, pesant sur la ligne brisée qui signifie la chute du Christ, et confondu, dans les ultimes stations, avec la croix où tout s'accomplit ?), s'il n'avait assumé cette foi dans son authenticité ? C'est là une vérité d'expérience, qui se vérifie dans tout domaine où peut être requis l'engagement de l'artiste.

De cette rencontre d'une destination objective et d'une impulsion créatrice qui la prolonge, le bas-relief de la station d'épuration de Pully offre un exemple remarquable. L'intervention du sculpteur a fait d'une longue et morne façade, une signification. L'oeil, sollicité, va d'une explosion anarchique de petits éléments en saillie confusément massés dans la partie de droite, à une vaste et paisible surface aux stries régulières qui domine, à l'autre extrémité, de grandes sphères de béton. Parallèlement, l'esprit est engagé à passer de l'idée de pollution à celle de pureté. Animé, le mur mime, en quelque sorte, l'opération qui se déroule à l'intérieur des salles. Ses moments plastiques correspondent aux phases d'un processus technique. Ne nous satisfaisons point, pourtant, d'un symbolisme sommaire. La vérité esthétique de l'oeuvre se situe sur un autre plan. Sachons voir comment le végétal a cédé la place à un rêve baudelairien de pierre et d'eau, comment la pente rose du pavé offre son fondement au jaillissement des cannelures. Sachons voir que grâce à l'élan des grandes étraves qui constituent le motif central, c'est toute la rue qui descend, glorifiée, vers les roches de la rive, vers le lac. Remarquons enfin que le mur n'est pas orné d'une sculpture qui aurait été ajoutée en surcharge. Il a été coulé d'un coup avec ses plans et son relief, avec sa signification esthétique, tel qu'il nous apparaît aujourd'hui. D'emblée, il a été créé oeuvre d'art. On abuse du mot langage. Mais ici, véritablement, quelque chose est dit par les choses. On découvre possible un monde urbain de l'échange, de la correspondance, où l'on pourrait regarder, vivre, aimer. « Faire prendre conscience, peut-être, d'une respiration... ».

Le mot est heureux. Il convient admirablement au bas-relief du collège de Béthusy. Sur les hauteurs de la ville, ouvert comme un vaste miroir parabolique, face au ciel lent, aux rues qui dévalent, au lac profond, il semble capter dans l'espace entier des signes de beauté, et les réfléchir. Est-ce au lac qu'il doit ces filets tendus pour on ne sait quelle pêche aux astres, ou au ciel ? A la ville, cet habitat concentré, tout en saillies lumineuses et en retraits d'ombre, ou au changeant éclairage du ciel ? Au lac, ou à quelle fête matinale dans le ciel ces profils aigus de voiles, d'ailes ? Au foyer d'une réflexion stimulante, chacun puise en soi les éléments d'une réponse balbutiée. Des mots un peu vagues viennent à l'esprit : ampleur, allure, équilibre, ou, encore, respiration. On respire, en effet, plus largement, comblé par l'accord des données de la nature et des inventions de l'esprit. Mais sans doute faut-il souligner encore un caractère important de ces grandes compositions plastiques. C'est leur discrétion. L'architecture est raisonnable. Elle se prête mal aux outrances du sentiment.

Si l'artiste peut se permettre d'aller jusqu'au bout de telle ou telle de ses tendances dans les oeuvres expérimentales, dès lors qu'il collabore avec l'architecte, il ne s'agit plus de s'essayer. Il importe de se garder de provoquer. Sans que la force ni la hardiesse y perdent rien, un instinct, un goût peut-être, qui serait en ceci classique, détourne Gigon de produire au grand jour ce qui doit rester confiné dans la recherche. Un certain apaisement dans les formes, dans la composition et dans l'esprit lui semble requis par les oeuvres de grande dimension. Il n'est de grandeur que dans la paix. Et dans la liberté. Car, une fois de plus, nous constatons qu'une éthique de la liberté se greffe sur l'esthétique. Imposer indiscrètement ses passions ou ses idées à l'homme qui passe dans la rue, c'est le contraindre. En revanche, lui proposer, à la manière de l'arbre, ou du ciel, les éléments d'une rêverie, c'est l'enrichir et le respecter. « Je voudrais créer un climat de liberté. » Rien d'agressif à Pully, à Béthusy, à Paudex (façade ouest de la Salle communale). Nulle gêne à Crissier, dans le préau de la Maison de commune, pour qui se livre au mouvement des grandes proues, ou voiles, dont l'élan tout à la fois ponctue le mur, libère une émotion, articule une méditation. Encore faut-il que nous soyons capables de répondre à l'appel dynamique de l'oeuvre d'art. Nos esprits le sont-ils ? et nos corps ? Les secrets de la vraie vie sont bien perdus. A moins que les enfants...

Dans le préau de l'école de Chailly, ce sont eux qui font vivre l'espace organisé par le sculpteur. Fidèle à une technique illustrée en particulier par *la Coquille* exposée à Lausanne en 1965, Gigon a créé un élément qu'il multiplie et combine avec lui-même. Mais ici, au lieu de presser les éléments sur eux-mêmes comme les pétales d'une énorme fleur, à quoi fait penser, précisément, la fascinante *Coquille*, il les a étalés dans l'espace. Thème et variations. Le thème est une pièce de béton, lourde de près de deux tonnes, dont le contour où s'allient la droite, la courbe et les angles se prête à d'ingénieux assemblages. En plan, le préau fait songer tantôt à une côte capricieusement et cependant régulièrement découpée, tantôt à un labyrinthe à ciel ouvert. Mais à l'heure de la récréation, tout s'anime et les quelque cent dix éléments alignés ou superposés offrent à l'élan des enfants leurs longs cheminements sinueux, leurs alvéoles, leurs forteresses à escalader. On joue à franchir l'obstacle, on se hisse d'un bloc à l'autre, on s'élance sur les pistes surélevées qui serpentent à travers le préau. Une fois de plus, l'art donne la main à la liberté. Parfois encore, c'est pour la leçon que la classe entière, à l'abri d'une niche, se groupe autour de l'institutrice. Classe de plein air, classe de beauté. L'art est dans la vie quotidienne, et sa plus belle gloire est

qu'on l'oublie. C'est grâce à lui pourtant, c'est grâce à cette haute terrasse animée du battement d'ailes des écoliers qu'un triste quartier de tours d'acier retrouve, entre le ciel et le lac, sa signification de haut lieu.

L'oeuvre est désormais dans le paysage. Nous sommes tentés de l'oublier, en effet, ou plus exactement de perdre la précise conscience de sa présence, un peu comme nous faisons des êtres intimes qui nous sont profondément chers, ou encore des biens élémentaires comme l'air, l'eau, la lumière, la nuit, tellement liés à notre vie que nous ne nous avisons plus que nous vivons d'eux. Ni le bas-relief de Pully, ni celui de Béthusy, ni le préau de Chailly ne sont signés. Ces oeuvres sont là, dans la ville, en face d'un paysage, sous un climat qui semblent rayonner autour d'elles et prolonger à l'infini leur signification. Là est peut-être aussi leur authentique identité. Que leur ajouterait un nom ? Mais qu'ajouterait-il à Gigon, ce nom dont il n'a pas surchargé le relief des coffrages où son oeuvre a été coulée ? Lui aussi, dans son oeuvre et par son oeuvre livrée aux modifications du décor urbain, aux variations de la lumière, à l'alternance des saisons, au regard des passants et au sien, se trouve embarqué dans une lente métamorphose qui est sa vie profonde. Moins qu'au nom qui l'individualise, l'identité de l'artiste tient à ces points de beauté (comme on parle au désert de points d'eau) par quoi cà et là, grâce à lui, la cité a été transformée en signe.

Albert Py

André Gigon est né à Bienne, le 2 janvier 1924. Diplôme d'arts appliqués au Technicum cantonal. S'établit comme peintre à Genève en 1945. De 1948 à 1949, il pratique la céramique à Paris. Vient à Lausanne en 1949. Depuis 1953, son atelier de sculpture est installé à Pully.

Distinctions et réalisations : André Gigon est titulaire de plusieurs bourses fédérales tant pour les arts appliqués que la sculpture. Membre fondateur du Collège vaudois des artistes concrets.

Expose en Suisse et à l'étranger.

Oeuvre : bas-reliefs de béton et animation plastique à Lausanne, Bienne, Crissier, Genève, Pully, Paudex, en Valais, etc.

Bibliographie : Dossier du 6. 6. 1966. Texte de J. Chessex, chez M. Bridel, éditeur, Lausanne.

