



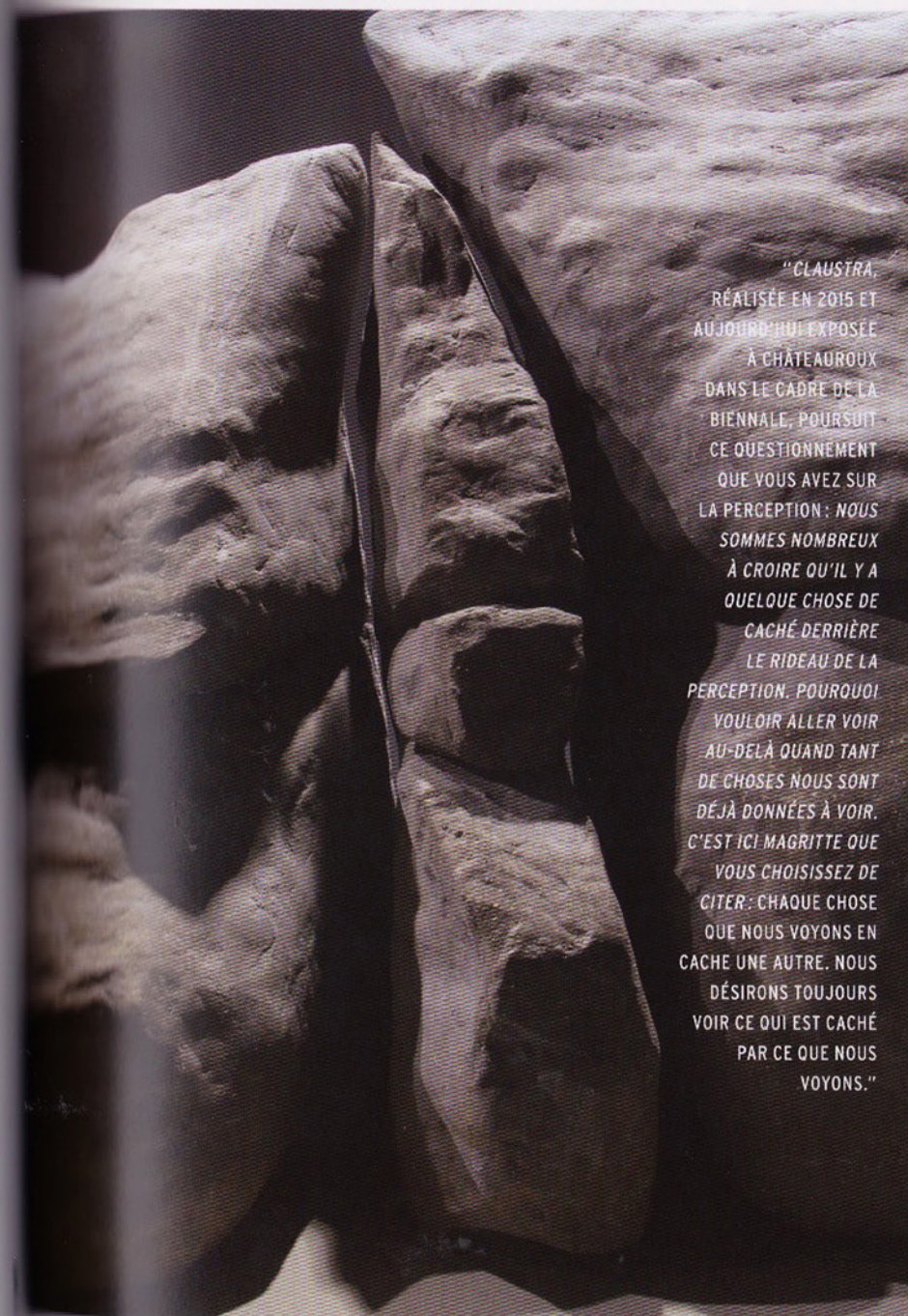
PAUL MARCH

CLAUSTRA, 2015
grès, modelage / 180 x 200 x 180 cm

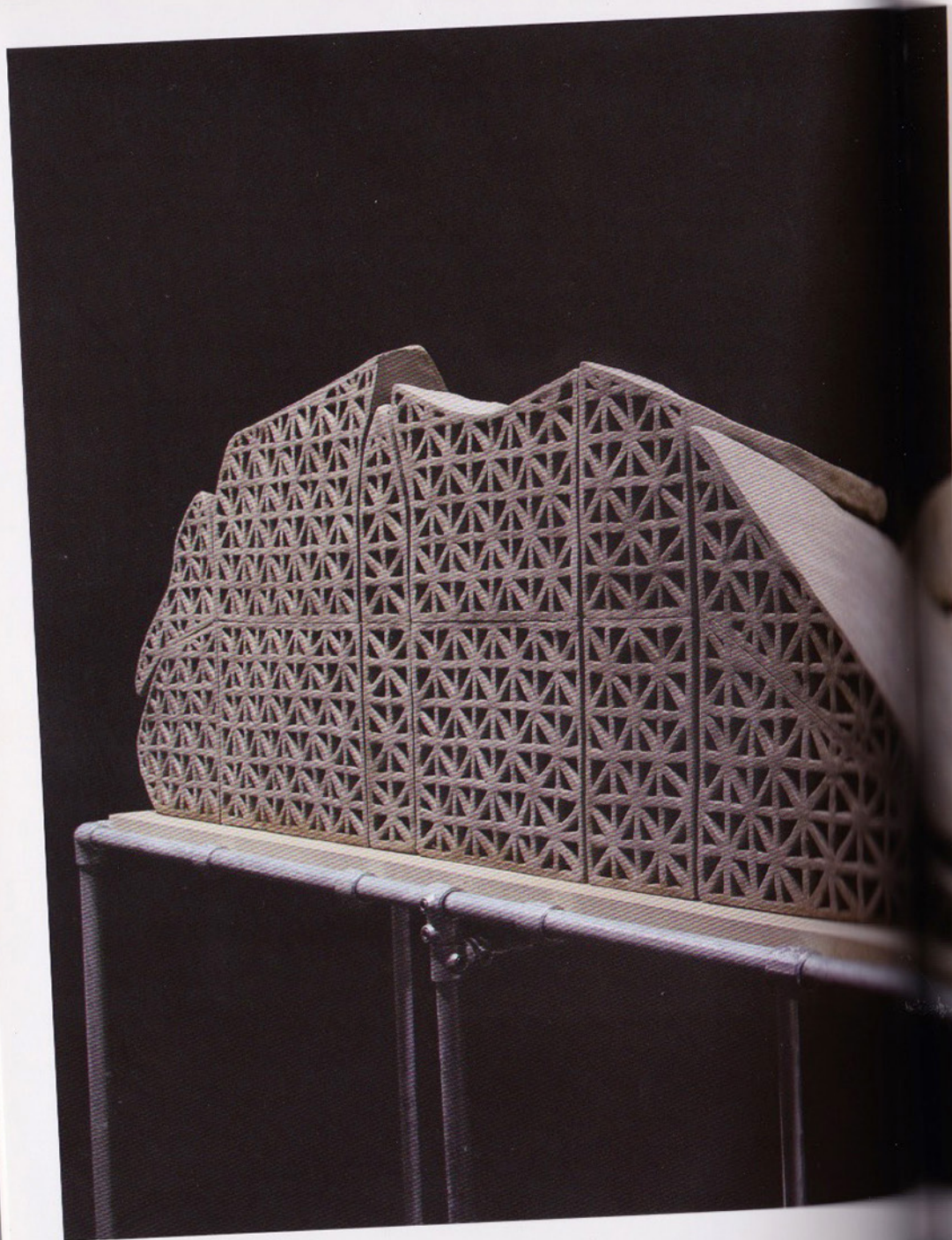
« VOUS ÊTES ANGLAIS ET EXERCIEZ JUSQU'EN 2000 LA NEUROPSYCHOLOGIE EN ÉTABLISSEMENT HOSPITALIER, À LONDRES. VOUS AVEZ FAIT LE CHOIX DE VOUS INSTALLER À GENÈVE POUR ÉTUDIER LA CÉRAMIQUE À LA HEAD (HAUTE ÉCOLE D'ART ET DE DESIGN) ENTRE 2001 ET 2004. EN 2009/2010, VOUS POURSUIVEZ VOTRE FORMATION AU CERCCO (CENTRE D'EXPÉRIMENTATION ET DE RÉALISATION EN CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE) À LA HEAD-GENÈVE TOUJOURS.

Après avoir procédé à quelques installations mix-media, vous travaillez aujourd'hui quasiment exclusivement l'argile et l'approchez en modeleur expérimentateur. Vous créez des objets très structurés, ambigus, proches de l'absurde parfois et défiant toute tentative de catégorisation. Vous cherchez moins à créer du plaisant à l'œil qu'à susciter chez le regardeur un sentiment de confusion. Vous souhaitez le voir s'interroger sur l'origine de la forme proposée comme sur les matériaux qui la composent (pierre, os, ciment, argile?). Vous espérez que ce sentiment de confusion se manifesterait chez lui par une sensation d'ordre physiologique, davantage que par une réflexion cérébrale.

L'acte de création, la perception mentale de l'objet, le visible et l'invisible, la mort, la reproduction... sont quelques-unes de vos obsessions. Vous vous demandez si la forme naît dans l'esprit ou entre vos mains. "Ça a vraiment à voir avec le fait de toucher la terre avec ses mains. Ce qui a priori démarre sur une impulsion cérébrale se trouve subitement dérouté par le contact des mains dans l'argile", dites-vous. Vous tentez alors d'instaurer une relation particulière avec l'argile "en la laissant prendre le plus gros des décisions" et en usant de ses propriétés naturelles. "Juste sur sa gravité et ses réactions entre mes mains." Vous convoitez l'adéquation parfaite entre la forme et la cohérence de la matière: "Je poursuis tant que j'entrevois le maintien d'une cohérence interne à l'argile, qu'elle vit par elle-même, avec une vraie personnalité. Au-delà, j'arrête", dites-vous encore. La décision d'arrêter vous incombe. Vous constatez qu'aucun désir d'arrêt n'est émis par l'argile ou par vos mains. Vous dites devoir "imposer cette décision à vos mains". Vous dites aussi avoir l'impression que cette décision vous est intimée de l'extérieur. Vous vous situez alors à la convergence de deux craintes: celle d'être en train de "casser le motif systémique de la causalité réciproque" matière-geste, ou celle de voir



"CLAUSTRA, RÉALISÉE EN 2015 ET AUJOURD'HUI EXPOSÉE À CHATEAUX ROUX DANS LE CADRE DE LA BIENNALE, POURSUIT CE QUESTIONNEMENT QUE VOUS AVEZ SUR LA PERCEPTION: NOUS SOMMES NOMBREUX À CROIRE QU'IL Y A QUELQUE CHOSE DE CACHÉ DERRIÈRE LE RIDEAU DE LA PERCEPTION. POURQUOI VOULOIR ALLER VOIR AU-DELÀ QUAND TANT DE CHOSES NOUS SONT DÉJÀ DONNÉES À VOIR. C'EST ICI MAGRITTE QUE VOUS CHOISISSEZ DE CITER: CHAQUE CHOSE QUE NOUS VOYONS EN CACHE UNE AUTRE. NOUS DÉSIRONS TOUJOURS VOIR CE QUI EST CACHÉ PAR CE QUE NOUS VOYONS."



“l’objet perdre subitement de sa cohérence” si vous allez trop loin. Vouloir faire mieux, c’est déjà avoir perdu l’objet. Vous dites combien, a posteriori, ces objets vous paraissent étrangers. D’une certaine manière, une fois créés, ils se transforment en objets trouvés. Effectivement, dites-vous, “je les ai trouvés. Je ne suis pas responsable de la conformation de mes mains. Les objets sont nés à l’extérieur de moi-même”.

Vous vous interrogez également sur la question de la perception mentale de l’objet. Les surréalistes, Francis Bacon, Kant ou Merleau-Ponty vous ont précédé sur cette voie. Vous avouez aussi avoir été bercé par la mouvance des Young British Artists et notamment par l’exposition intitulée *Sensation* qui fut organisée en 1997 par Charles Saatchi à la Royal Academy of Art, à Londres. “Notre reconnaissance visuelle des objets, dites-vous, n’est pas contrôlée ou consciente. Ce qui m’intéresse, c’est ce qui précède le moment où l’esprit va rendre intelligible ce qu’il voit.”

En 2014, vous réalisez une série (*Substantia Innominata*) en faisant le plus possible abstraction de toute référence explicite à un objet reconnaissable, tout en refusant l’amorphe. Vous passez alors beaucoup de temps à regarder vos objets et à analyser la relation qui vous lie à eux. Vous constatez la chose suivante: “En même temps que la perception nous met en relation avec le monde, elle nous tient à distance de lui. Cela induit l’existence d’un monde humain à la fois en lien et séparé du monde physique.”

Vous avez cette année repris le chemin des études et vous êtes inscrit en doctorat d’Archéologie à l’Université d’Oxford pour éprouver, par l’expérimentation, l’hypothèse de l’archéologue Lambros Malfouris (*How things Shape the Mind*, 2013) qui affirme que l’on fait erreur lorsque l’on cherche à comprendre ce qu’un objet manufacturé peut nous apprendre du processus cognitif interne de l’artisan qu’il l’a réalisé. Il soutient que tandis que le fabricant lui donnait forme, l’objet l’informait.

Pour vous, ce qui est dit ici dans le cadre archéologique s’applique aussi à l’art contemporain. Vous utilisez l’art comme outil de recherche pour tenter de localiser l’origine du créer et du ressentir: est-ce dans le corps humain, à la surface de l’objet signifiant, ailleurs dans une zone spatio-temporelle indéfinie ou bien est-ce la synthèse de tout cela? Votre statut d’artiste tiendrait autant aux facultés de la matière et à sa capacité d’initiative qu’à votre conscience. Francis Bacon n’exprimait pas autre chose: “I don’t know very often what the paint will do and it does many things much better than I could make it do.”

Vous dites: “Les objets ne me parlent pas, ils me promulguent.”