

Les fusains de Gérald Dederen nous parlent de sa sculpture : leur succession de traits noirs signifiant en creux la vitalité du geste comme du matériau. C'est que quelque chose de la fluidité ligneuse s'y retrouve saisi dans leurs trames tandis que la matière continue d'y affirmer sa présence par-delà ses cendres. En des œuvres plus anciennes, la calcination avait déjà été utilisée pour figer spatialement un caractère et garantir au bois une certaine stabilité, comme si l'enjeu avait été par cet instantané sculptural d'interrompre le processus créatif en cours. Aujourd'hui, les fusains nous donnent cette même impression de flux suspendu, à l'image de ces coulées de lave brusquement pétrifiées qui conservent en elles leur viscosité ; signe aussi que l'œuvre cherche avant toute chose à matérialiser des mouvements passagers. Gérald Dederen dit d'ailleurs de ses sculptures qu'elles ne sont "pas des compositions mais des volumes en état". Toute la philosophie de l'œuvre est là : s'envisager comme processus autonome, aboutis-

sant non pas à une forme finie mais à un stade de développement, comme si l'important était de rendre du monde une image qui tienne compte de sa spatialité mais aussi de sa temporalité. Sur le papier ce sont des lignes répétitives et presque musicales formant un champ équivalent aux tailles que le sculpteur assène à la surface des troncs et des poutres; une pluie de traits formant une texture d'apparence aléatoire mais en réalité issue de mouvements concertés, ajustés au fur et à mesure que se transforme un support de plus en plus marqué.

Le travail, autrefois figuratif ou du moins connoté par l'expression d'une intériorité personnalisée, se veut à présent libre de ne plus représenter aucune nature, hormis celle du matériau. A la suite de ce passage à l'abstrait, la métaphore disparaît au profit de la sensation pure que l'outil apprend à transmettre au bois. Pour cette nouvelle géné-

ration de sculpture, la touche devient en soi vêtement de base pour une structure esthétique plus autonome. Par la répétition du geste, l'œuvre y atteint dès lors cet équilibre que l'on qualifierait volontiers d'harmonique en ce que chaque coup de gouge ou de tronçonneuse concourt (à l'instar des formes naturelles) à un même effet d'ensemble. Aussi a-t-on de loin l'impression devant ces surfaces cannelées, organisées en plis et replis, de contempler quelque paysage façonné par le vent, l'eau ou le travail de l'homme, et de plus près celle d'explorer une écorce ayant conservé les stigmates de sa croissance. Le sculpteur extrait d'ailleurs de la poutre une sorte d'*arbor-essence*. J'entends par là, non seulement les qualités essentielles du bois que sont sa fluidité, sa texture et ses diverses essences (chêne, cèdre, iroko,...) mais aussi sa faculté toute spécifique de croître par ramification. A l'image de l'arbre, corps strié dont la morphologie est le produit d'embranchements répétés, la sculpture procède en effet de la réitération d'un

motif gestuel. Encore que le type de multiplicité qui nous est ici donné à voir, relève-t-il plus de l'accumulation de lignes faisant surface et de l'agencement de ces surfaces en volumes que de la simple multiplication du trait par lui-même. Cette dimension de l'espace, intermédiaire comme le sont par définition les fractales, donne du bois non plus la vision entière et définie de la pensée classique mais celle, partielle et floue, des structures de "continuité indéfinie" que décrivent les philosophes et les scientifiques actuels. Pour certains, l'esthétique de ce type d'espace proviendrait de l'absence d'échelle, l'œuvre d'art contenant en elle - et à tous les niveaux - des éléments d'égale importance. Ce dont témoignent à leur manière ces "paysages de bois", criblés de tailles et de détails, où foisonnent les traces de mouvements récurrents dont la topologie procède davantage de l'érosion et de l'affouillement que du modelage.

Denis GIELEN