

VERA SZEKELY

Entre deux rives, la pratique solitaire d'une plasticienne.

« Il est difficile de me définir. Je ne suis ni sculpteur, ni artiste textile proprement dit, ni architecte... Je suis une plasticienne qui momentanément utilise en grande partie le matériau textile. Ce n'est sans doute pas définitif, il s'agit peut-être même là d'un opportunisme car c'est le textile qui sert le mieux mes préoccupations actuelles concernant l'espace. » p. 152 - *Vera Székely Traces*, Daniel Léger, Bernard Chauveau Edition, 2016

« Après Hanna Dallos et Paul Collin, mon troisième maître a été la solitude » p. 157 - *Vera Székely Traces*, Daniel Léger, Bernard Chauveau Edition, 2016

« Oui, je suis contre l'inertie, contre le statique, contre le laxisme, contre l'attente, les bras croisés. J'aime bouger, j'aime aussi être au calme pour réfléchir, me reposer. Mais le repos c'est aussi une fraction du mouvement, on ne peut pas courir sans cesse. S'installer définitivement dans un état, c'est l'inertie, c'est la mort. Je suis contre la mort en tant que manifestation totale de l'inertie. (...) » p. 155 *Vera Székely Traces*, Daniel Léger, Bernard Chauveau Edition, 2016

En regardant l'époque et sa grammaire prodigue.

Détailler rétrospectivement le travail de Vera Székely, s'est être confronté à une forme d'hétérogénéité manifeste, une pluralité de médiums et formats qui témoignent d'une trajectoire particulière, empirique peut-être. Et si l'on envisage d'embrasser d'un seul tenant cette pratique, d'offrir l'effort d'un exercice de clarification ou de définition, semble-t-il, l'artiste, elle, aura su déplacer et brouiller les lignes. Plus encore Vera Székely semble aussi avoir voulu déjouer, contourner, fuir même une scène institutionnelle classique qui cherche sa propre postérité, et ne laissera pour finir que des traces sans image figée ni protocole patrimonial : objets, signes et installations, qu'elle refuserait assez de considérer comme un ensemble ou un tout cohérent, c'est-à-dire d'assumer une œuvre non arraisonnée. Comme si sa trajectoire artistique était mue par une volonté d'émancipation, d'éloignement d'un modèle, d'une tutelle, du poids des choses, et de l'autre. Nous dirions volontiers que son approche est transversale et pluridisciplinaire, mais cela engagerait une relecture par bien des aspects anachronique.

Aussi, Vera Székely se nomme plasticienne, terme pratique qui assure avec justesse cette polyvalence des matières, matériaux et techniques qu'elle s'emploie alors à manipuler, le temps de sa vie, à déployer et contracter, étirer, écraser, briser, monter, lacérer, armaturer... Très vite une liste de verbes transitifs, d'actions s'égraine ce qui du point de vue de ce qui lui succède, son œuvre, fabrique un constat d'évidence : un rapport franc, frontal et déterminé à la matière et à sa mise en œuvre, non pas virtuose, mais plutôt sensible, paradoxalement brutale et curieuse. Et finalement « opportuniste » tant elle nous invite à considérer ses choix comme des « hasards objectifs », termes qu'elle reprend à son compte à la manière d'un leitmotiv, d'un mantra.

Du début de sa carrière au sortir des années 40, d'abord graphique puis touchée par la céramique décorative entre autres *crafts*, des tableaux tapis aux sculptures boîtes de bois et de métal, jusqu'aux grandes voiles architecturées des années 1980, les productions de Vera Székely rencontrent l'époque et s'arriment aux mutations des formes de son contemporain. Celles du courant moderne, assurément, dont Picasso, Léger, Le Corbusier signent le temps long. Mais aussi des arts décoratifs qui élisent des architectes décorateurs, autres que ceux des « formes utiles », les ensembliers, auteurs des arts ménagers. Puis des glissements qui s'amorcent, par l'*arte povera* ou dans le grand continuum du minimalisme et post-minimaliste, notamment. Des changements de conceptions et représentations des œuvres qui trouvent des échos chez ces générations d'artistes. En regardant l'époque, chacun, absorbé, est une éponge de la grammaire de l'autre.

Le contexte pour Vera Székely, appliqué ou in situ on pourrait dire, déterminera assurément le protocole de production de ses œuvres, fixé par la commande privée ou la commande publique, par l'espace privé domestique ou l'espace public muséal, enfin par l'atelier, lieu d'une médiation solitaire. La notion de la

spatialité sera fondamentale et cela dessinera une permanence et qu'il soit analogique, tangible ou graphique, l'espace ainsi conçu entre les éléments, entre les formes agencées sera l'équilibre, le « là » du travail. Les écarts infimes, les resserrements et les interstices comprimés dans les œuvres importeront comme condition de l'existence de l'œuvre, comme l'expression de l'espace même : une profondeur dans le temps, la mise en suspens de la matière dépouillée, dans une paradoxale agilité inerte.

Depuis ces contextes décisifs, il se pose une série de questions, telle que la volonté d'une expression sourde et de la réception aveugle de son œuvre. De son expérience possible ou de son extériorité. L'œuvre est-elle offerte à un spectateur en particulier ? Y-t-il un spectateur rêvé ? Ou l'œuvre est-elle seulement ouverte à quiconque, dans une solitude créative à la *Molloy* de Samuel Beckett, où la perception est l'expérience induite, anthropomorphique, d'une présence insulaire ?

« Par contre j'ai le sentiment qu'il n'est pas nécessaire que les objets que je crée soient éternels. » p. 154

La trajectoire du travail de Vera Székely affirme une volonté d'émancipation, à de multiples égards. De la notoriété acquise depuis le trio artistique formé par André Borderie, Pierre et Vera Székely, de celui du travail du couple Székely lui-même et de l'appréciation enfin de sa seule pratique artistique, autonome, l'on comprend cette ambition d'émanciper un langage plastique singulier et de le signer de son nom propre. Emancipation de la figure classique de l'artiste, elle préfère l'entre deux, le processus, l'expérimental et l'éphémère, des saisons de gestes plutôt que l'éternité de l'œuvre achevée, consacrée et définitive. Emancipation encore, au regard des savoir-faire, de la tradition et des médiums ou catégories esthétiques et leurs propriétés, défiant le geste de faire, jamais pleinement adéquat au matériau et à sa mise en forme, technique. Se défiant aussi d'une catégorisation, ni artiste textile, ni sculpteur, ni peintre... que la critique d'art fonde.

De mouvement en mouvement, les déformations de la matière opèrent, une réduction expressive en un langage, où un vide plein fabriquera la boîte, la voile, le feutre. Au présent, un geste après l'autre.

Ce présent article tentera de resituer l'époque comme il a été esquissé ici, l'époque de Vera Székely, de ce qu'elle traverse, de ce qui la retient, de son temps finalement et des résolutions et des caps franchis pour son travail. Du point de vue de la méthode, il s'agira de faire une restitution de l'œuvre dans un contexte de production, en la mettant au regard de ses contemporains. De façon parcellaire et choisie, partielle aussi, pour déployer une lecture, et faire apparaître les trajectoires, continuités, divergences et singularités. Cependant qu'un point d'achoppement interdira une adhésion pleine à quelque mouvement artistique en particulier : Vera Székely navigue toujours entre deux rives, et ne souhaite aucune escale.

« C'est que le style est répété, ou plutôt généralisé. (...) C'est cette force de maintien dans et par le mouvement qui permet d'identifier un style, et de l'identifier comme style : une forme se détache sur un fond, s'individualise et dure, car elle ne cesse de se re-détacher de l'indifférencié. » p. 22 Marielle Macé, *Styles – critique de nos formes de vie*, Gallimard Essais, 2016

Appliqué à la vie Moderne, le paysage domestique des arts décoratifs

L'esprit nouveau initié par les avants gardes artistiques de la première partie du vingtième siècle, du cubisme de Pablo Picasso, Georges Braque et Albert Gleizes, celui tiré de l'énergie du Bauhaus de Walter Gropius, Mies van der Rohe ou Paul Klee, celui des temps nouveaux aux échos fondateurs de l'union des artistes modernes, dont Le Corbusier, Robert Mallet Stevens, Eileen Gray, Charlotte Perriand sont les penseurs... Tout porte le projet et les réalisations d'un nouvel mode d'existence, d'une modernité exhaussée... La révolution esthétique, soutenue par un propos social et de progrès manifeste, rejoue l'articulation de l'art et de la vie et essaime des modèles, des formes de conceptions liés à la grande fonctionnalité efficace et inaugure un langage plastique nouveau. Il se fabrique alors, paradoxalement et rétrospectivement un grand style moderne, véhiculé par les expositions, les galeries, les villas aménagées, la presse et salons, de Milan à Paris.

Sans antagonisme et de façon concomitante, les arts décoratifs pris comme un grand mouvement d'ensemble, dont les salons de 1925 ou de celui de 1937 dénommé « le salon des arts et des techniques appliqués à la vie Moderne » à Paris décrivent une production artistique engagée dans ce renouveau formel et des usages et modes de vie, agrégeant à l'esprit nouveau la finesse et la complexité d'un autre modèle de faire dont la figure de l'ensamblier décorateur ou artiste décorateur participe, pensons ici à René Prou, Jean-Michel Frank, Francis Jourdain... Ainsi, de la manière de façonner et d'orner les objets, de façon certes luxueuse, avec les savoir faire et leurs traditions respectives, s'affirme un langage artistique supplémentaire où les œuvres et les objets et étoffes s'accordent, s'influencent, se coordonnent. Modernité dans une acception plurielle.

Déclinant des collaborations fines, au delà d'un clivage simpliste entre industrie et artisanat, le langage plastique de la grille moderniste, les motifs et sujets naviguent de la peinture ou de la sculpture vers les objets et les intérieurs domestiques. Des tables, chaises, aménagements produits par Le Corbusier et Ozenfant depuis les années 1920. Des tapisseries et tissages plasticiens d'Anni Albers initiés au Bauhaus

de Weimar dans les mêmes années. Du langage très émancipé, sensuel et dans une manière de coloriste des céramiques et des étoffes imprimées ou tissés de Raoul Dufy... Ici, l'on pense aussi aux poteries et céramiques utilitaires réalisées par Picasso à Vallauris plus tardivement dans les années de l'après guerre et donc les formes sont la contraction géniale de références antiques ou premières dans leurs formats et de son langage synthétique cubiste, d'une ligne brisée multiple et figurale. Cette rapide liste d'artistes montre cependant la vitalité et la porosité d'entre les arts dits appliqués et de celui de l'art. Une nouvelle tradition des accords et de la circulation du langage artistique dans et par de nombreux matériaux qui, non content d'être la meilleure expression du projet moderne, intègre de manière organique cette écriture. Des arts de la modernité.

Lorsque Vera Székely s'installe à Paris en 1946 avec Pierre Székely, elle arrive avec un bagage créatif lié et baigné par les arts graphiques ; d'un art du signe finalement et de la composition. De la relation aussi du signe à la surface et à sa matière. La céramique sera cette autre surface qui accueillera son écriture d'alors sous influence des maîtres contemporains abstraits. Celle de Picasso, celle de Klee, celle de Giacommetti. L'émancipation du style « moderne » et de ces modèles sera plus tardive pour Vera Székely, par des changements d'échelles et de médiums que nous verrons. Ici le programme esthétique d'un langage déconstruit et abstrait, d'une composition qui prend la couleur et la ligne pour leur matérialité et les institue comme « constituants formels d'un médium donné, d'en faire les objets de vision ¹ ».

Depuis l'atelier de Bures-sur-Yvette, la céramique devient le médium d'une reconnaissance partagée, celle de Pierre Székely, sculpteur et Vera Székely décrite elle comme céramiste, que l'on comprend être la façon la plus simple de décrire sa pratique de la couleur par les émaux, du signe déposé sur la forme « libre » céramique, c'est-à-dire sur une forme en terre montée sans tour (technique du potier) ni moulée. Le travail collaboratif, un trio avec André Borderie, construit des ensembles complexes, où les créations sont signées du sigle triple *szb*. Ici le travail de sculpture, de peinture, de céramique et des objets convergent vers cette pratique de l'artiste décorateur finalement où tous les objets réunis sont traités dans un même langage esthétique, et dont la chromie s'accorde parfaitement ; nouvelle tradition d'ensembliser évoquée plus haut qui permet de rejouer les accords et les matériaux, et dont l'aspect collaboratif est signifiant, partant du principe que chaque geste technique, artisanal ou industriel, accompagne le geste voisin et sert l'ensemble.

Le *Bateau Ivre*, maison totale, est un exemple fort de cette production collective et d'une synergie, pour un temps, porteuse et qui donne à chacun une place cohérente, à partir de 1952, entre le couple Székely et d'André Borderie mais aussi des commanditaires, Fred et Monique Gelas. Le grand mur céramique que réalise notamment Vera s'inscrit clairement dans une tradition de la fresque de carreaux émaillés, et dont le

¹ Rosalind Krauss, *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Edition Macula, 1993, p. 194

² L'exposition *When attitudes become form* est sous titrée *works – concepts – processes – situations – informations*

³ L'*Arte Povera* se formule en 1967 par le critique italien Germano Celant, qui réunit une génération d'artistes dont le

langage reprend les compositions et les couleurs modernistes. L'œuvre est unique, *in situ*, dédiée. La fresque se propose comme un tableau mis au rapport de l'architecture et dont les signes entrent en écho et prolongement avec le mobilier et les objets de l'art de vivre. Ainsi la table, son plateau oblong, en écho aussi avec la grille métallique orthonormée du dossier des chaises et des galettes colorées de confort des assises s'y trouvent positionnés. De l'intérieur à l'extérieur, cette fresque décorative est la matrice verticale et la grille visuelle qui structure le raccord entre les éléments domestiques ; composition immersive comme peut l'être traditionnellement aussi la tapisserie murale ou cette autre grille horizontale qu'est le tapis au sol. La grande baie laisse à voir le paysage et le mobilier mis en extérieur apparaissent ici, à l'image éditée, comme un prolongement de cette fresque monde, où la lumière et l'ombre du jour parachèvent l'unité sinon la fusion visuelle de cet espace domestique. Tout semble alors s'auto-qualifier par côtoiement. La fresque céramique, par son échelle et sa variation picturale d'émaux organise les plans et profondeurs, une spatialité hyper qualifiée. L'application d'une écriture décorative qui coure des murs aux objets est récurrente à cette époque, et l'on pense bien volontiers avec la même intensité aux formes émaillées, fresques et objets couverts de motifs coordonnés de Jean Derval, Robert Picault, Roger Capron ou Jean Lurçat. Où s'installe cette nouvelle tradition d'une liaison d'une écriture totale, ornementale qui glisse de surfaces en surfaces. De cette manière que l'on retrouve aussi chez Jean Royère d'un décor total mais non saturé, où les éléments de mobiliers et de décors sont des signes choisis, équilibrés donc placés.

Très vite l'économie de Vera et Pierre Székely passe par la production et la présentation de céramiques, présentés dans le système des galeries de design de collection, à la Galerie MAI notamment, les formes utiles tels que des plats graphiques émaillés dialoguent avec les formes étrangères à une tradition des potiers et jouant plutôt selon les modalités de contenants aux volumes assemblés, géométriques et organiques. De bas reliefs sculpturaux et petits mobiles, dont les lignes et formes tracent des réseaux et où les formes d'équilibres rejouent la spatialité d'un tableau sans fond. Les photographies de Willy Maywald de la maison de Marcoussis en témoignent pleinement, ainsi que de formes plus décoratives encore, sortes d'outres organiques de terres dont les becs allongés énonceraient, comme signes, la fonction d'un vase, d'un grand soliflore, inventent un ensemble de pots décoratifs. La série des photographies de Marcoussis est éloquente de cette façon de triturer la matière, terre ou laine, et de la contracter, de la mettre en forme, d'en faire des ensembles colorés, dont le bord dessine des figures incertaines ou presque anthropomorphiques, à la géométrie très expressive. Et dont on sent qu'elles appartiennent finalement au répertoire de Vera Székely.

Dans cette déclinaison d'un artisanat contemporain appliqué à la vie, Vera Székely développe une série de tapisseries plasticiennes, sur métier à tisser, dans une tradition du point manifeste d'Aubusson, où la matière textile est proprement expressive, visible et signifiante. Selon des modalités très particulières qui s'apparentent à de la broderie, le fil a fort titrage (épaisseur), montre toute sa plénitude de fibre, toute sa texture. La technique de points passés plats et de points placés libres dessine des zones colorées : en somme le même fil en remplissant les surfaces, par masse, organise et restitue de l'ensemble de la

composition initialement de la tapisserie. Là encore, les modalités d'une traduction avec les lissiers, le carton (maquette du projet) simple qui préside à la composition joue d'une forme d'émancipation de la technique de la tapisserie nouée main. Comme on peut le voir dans la grande œuvre panoramique réalisée pour la Villa Chupin en 1960 à Saint Brévin-les-pins conçue par l'architecte André Wogenscky, la matière textile est une laine épaisse, contractée, l'écriture de signes graphiques est très explicite, visuelle. On parle de matière avant de parler de virtuosité artisanale. D'un renouveau des arts textiles, mais aussi d'une forme d'intensité de la prise en main de la matière, rapide, singulière et énergique.

De cette période décorative, claire et affirmée, les photos de l'aménagement intérieur de la maison de Marcoussis est la plus significative du rapport intriqué, mêlé de l'écriture artistique des deux Székely entre sculpture et céramique et d'une culture partagée pour ce goût d'ensemblier, éclectique et très organique finalement, qui emprunte au langage de la modernité l'épure graphique et géométrique abstraite, et qui y ajoute la matérialité explicite, cette sorte d'expressivité gestuelle. D'une table basse de carreaux émaillés à la tapisserie, des sculptures corps aux tableaux et lithographies qui reprennent finalement et étrangement les mêmes dessins et motifs, on assiste à une actualisation du système décoratif autant qu'à la construction d'un cabinet de curiosités modernes appliqués à l'art de vivre.

Un détour s'impose, ici, conjoncturel, mais qui raconte la difficulté de l'auteur, une femme, de s'émanciper du modèle masculin, terrible de présence et d'interdit. L'on sent très bien la volonté, déjà dite de Vera Székely de s'affranchir de cette collaboration d'avec ces deux hommes. Borderie et Székely. Et de gagner en autonomie et solitude, pour son travail. Ce détour nous mène à la collaboration asymétrique d'Albert Gleizes et de sa « disciple » Anne Dangar, céramiste elle aussi, qui avait pour tâche de diffuser l'esprit nouveau du cubisme à travers des objets usuels et porteurs de ce langage moderne cubiste. Là aussi, la place de l'autre masculin est prépondérante, de sa signature à sa représentation. A Moly Sabata, dans les années 1930 et 1940 Anne Dangar, esseulée reporte ces motifs décoratifs sur des pots, assiettes, mobiliers et objets liturgiques, tout comme Vera Székely, avec une grande plasticité et une intensité du geste mais sous l'influence de l'écriture de l'autre. L'on peut penser aussi à la façon du geste dominateur de la fresque peinte par Le Corbusier dans la maison e-1027 d'Eileen Gray... D'une marque ou d'une emprise qui ne permet que peu l'émancipation et la liberté. Entre figure tutélaire et femme artiste sous tutelle.

« Ma subjectivité s'exerce au moment du choix du matériau. » p. 156

« ...ni peinture, ni sculpture... je me souviens que je voulais parvenir au non-art, au non-connotatif, au non anthropomorphique, au non-géométrique, au non-rien, à tout, mais d'une autre sorte, d'une autre vision, d'un autre genre. » Eva Hesse, *déclaration pour le catalogue d'Art in Process IV*, Finch College Museum of Art, New York, décembre 1969. p.132

Matériaux sans crafts, une sculpture prise entre les traces du modernisme, de l'Arte Povera et d'un certain minimalisme.

L'émergence de la sculpture dans « un champ élargi », comme le catégorise Rosalind Krauss, indique très clairement l'ajustement du médium à un « au delà de la sculpture ». Ce dépassement est lisible dans l'exposition d'Harald Szeemann *When attitudes become form*², en 1969, curation fondamentale qui distribue de façon ramassée à la Kunsthalle de Berne et volontairement ambivalente une série d'œuvres fruit de la réunion d'artistes qui du minimalisme et de l'*arte povera*³ va présenter et interroger la sculpture dans ses fondamentaux, ses matériaux, ses assemblages, ses contextes. Entre attitude, geste, procédure et accrochage, la présence des œuvres matérielles excèdent le socle, l'érection ou l'aspect tridimensionnel centripète et pousse très avant l'état de la matérialité, de l'inachevé, du mou, de l'informe, de l'éphémère et du variable. L'exposition d'Harald Szeemann pose ce qu'il y a de commun dans le travail sculptural de ces artistes et l'on sait tout autant les différences conceptuels énoncées par ces artistes réunis. Différences dites notamment par les minimalistes et la théorie de la gestalt, de l'aspect critique et phénoménologique, de la forme déconstruite ou théâtralisée diraient certains. Tout à côté, les catégories que définit Germano Celant et de ce que regroupe de façon plus sensuel, fictionnel, spontané (temporel) et vivant des œuvres de l'*arte povera*. Le commun de ces œuvres, par la matérialité particularisée, tactile, physique, c'est aussi la dimension d'une expérience pratique.

« Il y a deux termes distincts : le constant connu et le variable expérimenté. (...) Si l'œuvre doit être autonome, en ce sens que c'est une entité qui contient en elle la formation de la gestalt » Robert Morris, *Notes on sculpture*, in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Editions Territoires, 1979, p. 90

² L'exposition *When attitudes become form* est sous-titrée *works – concepts – processes – situations – informations*

³ L'*Arte Povera* se formule en 1967 par le critique italien Germano Celant, qui réunit une génération d'artistes dont le registre formel est commun, entre les villes de Turin, Gênes, Rome et depuis des expositions ou manifestations artistiques présentées substantiellement entre 1960 – 1967.

De la sculpture, il est donc question, de matières en formes, en tableaux, en boîtes, en tas et en élévations, mais aussi de la dépouille des matières où tout prend place dans des côtoiements ou proximités volontairement indifférenciés dans l'exposition *When attitudes become form* ; des feutres mous accrochés ou suspendus de Robert Morris, *Felt Piece*, les pièces posées à même le sol, la grille surface de dalles d'acier de Carl André, *Steel Piece*... celle d'Eva Hesse, *Augment*, de latex sur toile, les fragments de graisse exposés blocs expressifs ou écrasés sur les bords de la pièce, *Fettecke* de Joseph Beuys, le bloc cubique de ciment contractant une matière métallique plissée et drapée de Giovanni Anselmo, *Torsione*, mais encore l'œuvre déposée comme abandonnée de Mario Merz, *Sit-In* faite de cire, de néon et de fer. Jannis Kounellis, *senza titolo* fait de bâtons dressés de fourrure, comme des réminiscences historiques... Matière performative, en pleine présence, et débarrasser des critères usuels de définition de la sculpture des avant-gardes, en somme.

Vera Székely, dans les années soixante engage une rupture d'avec le style décoratif, les agencements formels laissent à la matière brute, dépouillée et physique, la pleine place. Comme s'il fallait sortir de la couleur moderniste pour être seule. L'aventure de la sculpture et des matières boîtes suspendues de Vera Székely, c'est en creux une histoire de la couleur qui disparaît. C'est aussi la volonté de sortir de ce langage graphique qui n'est plus le sien totalement. L'exercice des agencements et principalement le jeu de la matière exécutée, agissante est déterminant : métal (fer, plomb), bois, sont pris d'empreintes, de traces, de gestes qui font de la matière même un signe du présent. L'aspect expressif, restitution du geste ou de l'attitude en résistance, signe la détermination face à la matière, sans équivoque chez Vera Székely, comme pour en découdre. Aucun savoir-faire virtuose, la pratique d'une tension formelle dans et par la matière choisie que constitue le processus à l'œuvre. En écho à son temps ? Dans la synchronicité d'une question d'époque ? En tous les cas Vera Székely est dans un mouvement de recherche et un approfondissement gestuel, d'une conquête de la spatialité. D'une pratique de la forme qui s'exerce enfin pour elle-même, en présence.

Est-elle minimaliste ? Pas du tout, puisque que la dimension perceptuelle et phénoménologique, de la place du spectateur même, ne l'intéresse pas. Vera Székely semble rétive à conceptualiser l'approche et donner à la forme sa dimension critique et réflexive. Plus proche formellement de l'*arte povera* en ce sens, mais sans le discours, et de certains artistes tels que Luciano Fabro et plus encore Paolo Icaro qui travaillent à structurer dans des vocabulaires proches des volumes, des surfaces et des assemblages qui augurent des possibilités physiques du vivant, de la réalité « matérielle » du monde. Si près alors, dans le rapport criant qu'entretien Vera Székely à la façon de venir jouer de la physicalité, de la tactilité, ici la sculpture tableau se pose comme un assemblage, c'est-à-dire une situation donnée du processus. Son mouvement précaire y est marqué, l'effet de présence à la lecture comprime l'espace alentour, plutôt à la manière d'une densité repliée, d'une contraction de la matière temps. L'œuvre est alors inscrite dans une temporalité frontale, de l'instantanéité du geste.

Si loin, en revanche lorsqu'elle réalise les sculptures de bois à Port-Barcarès, dont l'aspect de totems constructivistes joue de formes presque trop arrêtées, statiques, hiératiques. Si loin encore lorsqu'elle fige par trop de force dans le cadre le bois brûlé, le métal martelé et que les « tableaux » retrouvent un accrochage somme toute très classique qui artificialise le geste, devenu maniériste, et le fige en objet de décor.

Mais si l'on revient à la proximité avec Paolo Icaro, la bascule sculpturale s'opère pleinement chez Vera Székely dans son rapport à l'espace, à son déchiffrement, à son occupation aussi. Ses outils visuels sont cependant différents, les voiles suspendues, les toiles armaturées de Vera Székely se déploient et jouent à plein la visibilité, l'expression sensible immatérielle de l'espace, en présence et en quantité. Là, le mou, le fluide, l'agile donnent à ces étoffes des formes « d'errés » nouveaux et révèlent l'espace même.

« L'apesanteur, pour moi, est essentielle. Je ne veux pas être classée parmi les sculpteurs. Je n'ai jamais sculpté réellement un matériau pour arriver à une forme. Les grands volumes sont toujours lourds, immobilisés par principe. J'ai toujours été beaucoup plus intéressée par l'assemblage et la structuration. »
p. 147

« Plutôt des pré-formes. Parce qu'en soi une membrane évidemment c'est une forme, mais s'il n'y a pas d'assemblage, une mise en espace tout à fait particulière, ce n'est pas grand chose. Mais l'intervention de l'esprit, de la sensibilité et de l'improvisation est plus forte là où il n'y a aucune structure préalable » p. 153-154

L'aventure de l'espace domestiqué et la question du paysage tout court, une situation ?

« Le mou et ses formes »⁴ s'énonceraient comme un programme pour l'œuvre déployée de Vera Székely. Les voiles armaturées, tenues par des arceaux, ce qu'elle engage dans la seconde partie de sa carrière, pourrait-on dire, travaille la structuration d'un informe, le textile, et de la tentative de rendre permanent le précaire, de maîtriser l'espace, de le dresser.

Nous parlerons dans un premier temps des grandes voiles, agencées, tuilées presque, qui se tordent, dansent et sculptent les hauteurs des espaces que Vera Székely habite. In situ, à l'échelle, ni trop invasive, ni trop expansive – les voiles arquées sont placées, coordonnées entre elles, dans les fameux espacements et côtoiements que nous décrivons depuis le départ et qui donnent à l'espace comme une grille de lecture de l'air présent, du vide présent. Ici, l'on peut dire, dans cette pratique de *l'in situ*, que l'on retrouve finalement les aménagements d'espaces habités par les fresques émaillées des maisons et lieux domestiqués du début sa carrière d'artiste. Mais précisément le signe est déployé dans l'espace, les profondeurs ne sont pas rabattues sur le plan vertical de la céramique, ils sont architecturés et ordonnés pour l'espace. Les voiles suspendues, tenues, tendues, déroulées presque narrent un mouvement, une chorégraphie expressive, digne de celles que Loïe Fuller déploie dans *Serpentine*, vidéos de ses danses filmées. Mouvement pure, apparition d'un temps mouvement finalement chez Vera Székely. Il y a une force d'évocation, poétique, dans ces grands battements d'ailes sans corps. L'expression d'une énergie, d'une vitalité, qui, avec cet élan, trouve des airs de sculptures atmosphériques, non loin des propos tenus par l'exposition *When attitudes become form* mais qui de manière monumentale ici, se faisaient l'écho, dans un

⁴ Titre du livre de Maurice Fréchuret aux éditions Jacqueline Chambon, 2004

champ élargi d'une pratique de la sculpture comme structure, process et situation, au moyen du précaire, du léger, du fluide.

Une autre série d'œuvres agence des voiles suspendues à des structures angulaires posées au sol, barres de bois ou de métal assemblées entre elles qui menacent et pointent en direction des structures textiles. La tension ici trace une démarche d'antagonisme, entre l'angle et la courbe, le rigide et le souple, un dialogue de nature et de dimension. Les coques sont parfois remplacées par des bandeaux fluides (métalliques ?), tels des papiers découpés à l'échelle du lieu, ils dessinent des formes spatialisées dans le site intérieur, chapelle ou galerie. Ce principe d'antagonisme est frappant tant il obéit à la démonstration visuelle, d'une tension expressive abstraite, dramaturgique.

Si l'espace est rendu visible, c'est cependant un espace intérieur, pour Vera Székely, dont il s'agit avec les voiles et les feutres suspendus. L'*in situ* n'est pas l'occasion de couvrir ou de s'enchevêtrer dans l'espace du paysage, comme le réalise Christo et Jeanne Claude sur le *Reischtag* ou sur les multiples collines et côtes rocheuses qu'ils cartographient. Là où une comparaison pourrait s'ouvrir, elle cesse dans le territoire expérimenté et agencé, l'un extérieur, l'autre intérieur. Si l'on peut inscrire, dans la ligne du post minimalisme, le travail de Christo dans le champ critique du land art, comme le décrit très bien Gilles Tiberghien⁵, Vera Székely, en dimensionnant ses œuvres à l'espace intérieur trouve des dispositifs spectaculaires mais qui n'ont que peu à voir avec les enjeux perceptuels conceptuels. Tant à la *Kunsthalle* de Budapest (1981), qu'au Paris au Musée d'art Moderne de la ville de Paris (1985), les voiles distribuent un ensemble massif, un outil visuel qui a titre de pure présence est une grille de lecture de l'espace architectural, par comparaison, par analogie, le spectateur voit le vide de l'architecture dévoilée par les structures de toiles ou de feutres.

Le spectateur n'est pas pris dans l'exercice phénoménologique d'une lecture anthropométrique, de *gestalt* ni de perspectives agencées. Le mou est exposé hors gravité et immobilisé, à l'inverse finalement de Robert Morris qui joue de la pesanteur du corps et du geste sériel pour structurer la forme ; les structures et bois agencés ne sont pas à la manière d'Anthony Caro des modes de disjonctions visuels, l'éloignant de tout autre chose que de l'espace. Ici dans, ses installations de paysage, Vera Székely appuie l'obsession du signe, du trait, du dessin dans la matière. Et si l'on peut penser faire un rapprochement de caractère, sur les gestes *in situ* qui révèlent la nature du lieu, selon un outil visuel contextuel, c'est avec les œuvres de Daniel Buren, qui, lorsqu'il habite un lieu, redonne à lire ses particularismes, d'éprouver ou d'effacer les limites du site, sans le geste expressif cependant puisque Buren garde son trait de 8 cm comme seul instrument.

Les œuvres de Vera Székely s'agitent de paradoxes, qu'il s'agisse d'installations en intérieur et paradoxalement de sculptures bien moins monumentales en extérieur, comme à la maison des arts d'Amiens, où se déploient des ailes à agencer, des modules à superposer plutôt qu'un agencement qui prenne en charge la singularité de la topographie. La contingence technique rattrape le projet fou d'une

⁵ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Dominique Carré Editeur, 2012

lévitation plastique, d'une monumentalité théâtrale. Là, l'expression des nécessités techniques, d'un toit, d'une structure qui suspend ou tient les œuvres est nécessaire. Série ouverte plutôt que série protocole, les gestes ne sont pas des processus ordonnés. Encore, une chose folle et qui parle beaucoup de la recherche d'une maîtrise de la matière est l'expression d'un mou paradoxal, d'un mou figé, fixé, harnaché, et finalement solidifié. Paradoxe qui se prolonge dans la volonté de ne pas confronter ses grands ensembles assemblés⁶ au vent, de contredire le vent et l'air en somme, de contrevenir au mouvement pour parvenir à l'inertie de la sculpture classique, d'un retour à la forme tenue de coques exaltées. Cet art textile rigidifié opère comme un oxymore magnifique. Celui d'une posture de création, toujours entre deux seuils.

Mathieu Buard

Mars 2020.

⁶ Pour anecdote, l'on peut considérer que ces coques comme des constructions semblables par anticipations aux architectures démonstratives issues des maquettes de Frank O'Gehry. Cette analogie formelle relève cependant de cette même oxymoron décrit plus bas, d'une impossible structure devenue pérenne, d'un précaire gagné et figé.