

ZARIC, LA RÉSONANCE DANS LA SCULPTURE

Claude REICHLER

Béton vibré

Nikola Zaric fabrique ses œuvres avec un béton qu'on appelle *béton vibré*. Une fois malaxé le mélange de ciment, de sable, de gravier et d'eau, le béton est coulé dans un moule de plâtre qui joue le rôle d'un coffrage (Zaric dit : d'un sarcophage, c'est-à-dire d'un cercueil). Il faut faire en sorte que le béton épouse étroitement le moule : chasser les bulles d'air, répartir les agrégats, assurer la prise sur les armatures et la répartition dans les angles et les extrémités. Le sculpteur introduit dans le moule une petite machine appelée vibreur : bidon après bidon, il rend homogène cette argile que, moderne potier, il pétrit. Lorsqu'il la libère de sa coque de plâtre – de son cocon – la forme apparaît lisse et nue ; le béton a été parfois coloré. Zaric alors le griffe pour y laisser des traces ; il y imprime des chiffres et des lettres, des signes et des blessures, des microreliefs, toute une hiéroglyphie comme un langage énigmatique habillant la peau du mort devenu vivant, surface granulée et rugueuse sous nos mains qui se promènent et caressent, proie offerte à notre besoin de sens.

Minuscules ou massives, les sculptures de Zaric sont des paquets d'énergie, des noyaux d'une rare densité, des nœuds de relations tissées entre l'artiste, son monde intime, son être social, son sens de l'espace, sa culture et sa mémoire, les techniques et les matériaux employés. Elles conservent du procès de leur composition la faculté de vibrer, produisant autour d'elles des ondes silencieuses. Mais, à l'écoute attentive, celles-ci se font bruissantes des récits multiples qu'elles agrègent et qu'elles engendrent.

J'ai ressenti moi-même – et ressens à chaque fois – le caractère vibratoire de ces sculptures, comparable à un tremblement de l'air autour d'elles et en moi, une impression *d'entrer en résonance*. C'est pourquoi je voudrais aborder cette question comme une mise à l'épreuve plutôt que comme un thème à traiter ou

une documentation à analyser. La « relation esthétique » dont je parlerai a été fondée sur une relation d'amitié que j'ai entretenue avec cet artiste habitant dans la même ville que moi, dont j'ai fréquenté la maison et l'atelier pendant plusieurs années. De plus, durant la maladie qui devait l'emporter en août 2017, j'ai écrit, en accompagnement de ses œuvres, des histoires que j'ai nommées des *fables*¹, longues de quelques lignes à quelques pages, qui appartiennent à la fiction bien plus qu'à la critique d'art et constituent à mes yeux une autre manière de faire résonner l'œuvre.

Nikola Zaric était un plasticien serbo-suisse, qui fit des études en sciences forestières à l'École polytechnique de Zurich. Il pratiqua durant quelques années cette profession, avant de se consacrer entièrement à la sculpture. Il est connu principalement pour un ensemble de sculptures hybrides, hommes à tête de lièvre ou d'âne, de loup, de taureau, de cochon..., qu'il appelle des *hom'animaux*; elles ont été montrées dans de nombreuses expositions, et plusieurs se trouvent dans l'espace public, à Lausanne et à Genève en particulier. L'ensemble de l'œuvre est riche et varié : installations, sculptures en béton (quelques-unes en bronze), transpositions tridimensionnelles de tableaux connus, *figuruines* – comme il les nommait – à savoir des sculptures inachevées ou se défaisant, et aussi toute une variété de petites figures formant un monde enchanté, entre l'enfance, l'humour, les jeux de références, le fantastique.

Trois dimensions au moins sont perceptibles dans le travail de Zaric : anthropologique (au sens philosophique) à travers le thème de la double nature de l'homme, cet attelage qui tire souvent à hue et à dia; écologique, par le lien au paysage et à la nature constamment interrogé; religieuse enfin, très présente mais pour laquelle il me paraît impossible de déterminer des contenus précis. Le sentiment tragique de la vie le hantait d'autant plus qu'il s'efforçait de le dissimuler et de l'apprivoiser en même temps : situation caractéristique d'une mélancolie tantôt latente et tantôt aiguë, qu'il a cherché à transformer par le burlesque et le carnavalesque, par toutes les formes du jeu, et à dépasser dans le sentiment d'une paix intérieure, qui pourrait être de l'ordre d'une ataraxie, mais aussi ouvrir sur une transcendance.

1. « L'enfant qui revient. Fables pour Zaric », in P. STAROBINSKI (dir.), *Zaric. Corps à corps*, Arles, Actes Sud, 2019.

La balançoire et le baby-foot

Parler de *la résonance dans la sculpture*, c'est choisir une approche qui renvoie non pas au champ de l'acoustique et de la musique – à quoi nous invite la métaphore des « cordes vibrantes » – mais à celui de la physique et de la mécanique, auquel le mot appartient aussi. Le dictionnaire en ligne du Centre national de ressources textuelles et linguistiques définit ainsi le sens de la résonance en physique : « Augmentation de l'amplitude d'oscillation d'un système physique lorsque celui-ci est excité au voisinage de l'une de ses fréquences propres ». Cette définition s'applique dans un champ très large, des astres aux molécules et aux ondes électromagnétiques. En mécanique, l'exemple le plus simple d'une résonance est celui de la balançoire, « qui ne prend un mouvement d'amplitude notable que si on lui communique des impulsions accordées sur ses propres oscillations. » Et le Larousse encyclopédique, que je cite ici, ajoute : « La mise en branle d'une cloche s'effectue de la même manière. » Il s'agit toujours de dispositifs de bascule fixés autour d'un axe, « de manière qu'une extrémité s'élève tandis que l'autre s'abaisse », ou s'éloigne tandis que l'autre se rapproche.

Voici deux exemples chez Zaric, l'un burlesque, la *Cochonnette* sur sa balançoire (fig. 1 cahier coul.), et l'autre, le *Lièvre bascule*, plus complexe derrière son apparente immédiateté (fig. 2 cahier coul.). Ce dernier dispositif a présidé à une grande installation dénommée *Château lapin* (fig. 3 cahier coul.), présentée plusieurs fois dans des expositions et dans l'espace public ; le visiteur se promène entre de hauts mats de bois, comme des portiques entre lesquels sont suspendus des hommes-lapins. Il existe des photos où l'on voit des gens poussant les grandes figures suspendues à la barre qui leur traverse le haut du corps pour leur imprimer un mouvement de bascule.

Fût-ce par la seule imagination, le visiteur est invité, en effet, à exercer une poussée pour mettre en branle le mécanisme puis entretenir le mouvement, c'est-à-dire à communiquer à l'œuvre sa propre énergie : en d'autres termes, à *entrer en résonance* avec elle. Dans *Château lapin*, ce sont une douzaine de bascules qui peuvent, théoriquement du moins, se mettre en mouvement selon des amplitudes et des fréquences variées. L'occupation de l'espace, la multiplication des mouvements, la différence des rythmes de balancement, tout cela fait de cette installation un jeu tout à la fois artistique et social incluant son visiteur. Elle apparaît comme la redistribution dans l'espace d'un plateau de football de table démesuré, drôle, impressionnant et absurde en même temps. Il y a, dans ces figures du monde enfantin devenues très grandes, quelque chose d'Alice et du pays des merveilles. On ne sait s'il faut s'en amuser ou s'en inquiéter. Lorsqu'on se laisse imprégner par la dimension des

lapins, plus grands qu'un homme et juchés au-dessus des visiteurs, et par la hauteur considérable des poteaux, tout évoque une construction dont le sens reste incertain – *château* mais aussi *templum* marquant un territoire et le consacrant.

Regardons plus attentivement le joueur unique et la balle blanche devant lui [fig. 2]. Le baby-foot, métaphore de départ, est transformé par le fait que la sculpture institue une relation de proximité et de contact. Les mains appuient sur le lièvre bascule, les muscles se mobilisent dans la poussée qu'ils communiquent. Même si cela n'a lieu que dans son imagination, le visiteur a quitté la relation par similitude – la métaphore – pour une relation de contiguïté dans la rencontre de la main et de l'œuvre. Ce dispositif est essentiel : nous ne sommes plus dans le figural, dans l'espace fictif et rhétorique des tropes, mais dans le littéral et l'expérience vécue. Le lièvre, empêché de courir et de fuir, quitte pourtant l'immobilité des statues pour être mis en mouvement de manière rythmée. Et le visiteur, même s'il se contente de regarder, est parcouru d'une pulsion, peut-être minuscule, à peine distincte, mais décisive : ses muscles se rassemblent et se contractent, ses paumes ressentent le toucher rugueux et froid du béton, son œil accompagne le balancement. Dans cette conjonction réglée, dans le temps qu'elle dure, l'œuvre et son visiteur ne forment plus qu'un seul système.

On comprend qu'une telle figure répond à l'hybridité des êtres sculptés par Zaric, hommes et animaux, corps d'homme et tête d'animal. Ces êtres apparaissent comme une mise en résonance de leurs deux natures, qui s'attirent et se repoussent dans un mouvement incessant et réglé, chacune donnant à l'autre sa force et s'en écartant comme de son double, rejeté à la mesure de l'énergie qu'elle y a puisée.

On comprend aussi que le système de la résonance n'est pas simplement mécanique. Il implique tout le corps et engendre un mouvement d'attraction et de retrait qui entraîne, avec le toucher et la vision, la perception kinesthésique (celle du mouvement), mais aussi le sens qu'on a nommé la cénesthésie et qu'on appelle plutôt aujourd'hui la proprioception, impliquant la sensation interne des mouvements du corps et de son rapport à l'espace. Disons, pour utiliser un terme plus général et plus répandu, que c'est tout le champ de l'expérience haptique qui est activé².

Marcher sur une sculpture

Dans la langue française, le mot résonance connaît divers termes proches : réverbération, répercussion, réflexion, retentissement... , qui tous supposent l'in-

2. Je ne m'arrêterai pas sur cette notion, dont on sait qu'elle a été proposée en psychologie et en esthétique; développée par Gilles Deleuze, elle assez largement utilisée aujourd'hui.

teraction de deux entités, sous la forme d'une action et de son effet en retour. S'agissant des matériaux d'une sculpture, quel est l'effet en retour de la pierre, marbre ou granit, du bronze, de l'acier, du bois, des résines synthétiques? Le bois est mat, il absorbe, alors que le bronze et l'acier vibrent dès qu'on les touche, et que les minéraux réverbèrent diversement la pression, tout comme ils réfléchissent la lumière de maintes façons. Le béton, qui est une sorte de glaise pétrifiée, se comporte comme un minéral fossilisé dont la résonance se propage dans l'espace et dans le temps³.

S'agissant de la réception de l'œuvre, c'est sans doute le mot *retentissement* qui offre le plus proche équivalent, parce qu'il évoque l'intériorité, les échos intimes, les émotions éveillées. Mais il y manque l'idée de l'attraction et du retrait, celle aussi de l'amplitude de l'oscillation, et donc de l'énergie échangée : ce qui donne à la notion de résonance sa valeur particulière et la rend précieuse pour penser la sculpture. Je dirai, plus précisément, pour penser deux choses dans la sculpture : d'une part le modelage ; et d'autre part l'action de la sculpture dans l'espace où elle est disposée. Un dessin tiré des carnets de l'artiste montre la conscience qu'avait Zaric de ces phénomènes (fig. 4 cahier coul.)⁴. On y voit une représentation stylisée de l'atelier, montré comme une sorte de yourte mongole structurée par des traits qui partent d'en haut vers les côtés. L'artiste, désigné comme « le chaman, le manuel », est emblématisé par une main-œil sur le côté droit, tandis que pour les autres protagonistes (le critique et le photographe) les rayons en pointillé matérialisent le champ de l'attention, regards et pensées. Au centre, le grand lapin qui flotte dans l'air *vibre* comme une idée devenue visible. Chez le sculpteur c'est la main qui regarde, tandis que chez les visiteurs le regard touche l'œuvre.

Voici une œuvre réalisée en 1996, alors que Zaric est encore un ingénieur-forestier et déjà un sculpteur (fig. 5 cahier coul.). Une femme et un homme sont présentés sur deux bas-reliefs de ciment polychrome posés à plat sur le chemin de gravier d'une exposition de sculptures en plein air. Chaque personnage tient dans la main « un gland de chêne », dit le texte du cartel. L'influence de Gauguin et la

3. « Ma matière première par excellence, originelle, c'est l'argile. [...] Au lieu de cuire ma terre, je passe par le procédé du moulage et par le coulage du ciment, qui va donner quelque chose en plus que j'apprécie beaucoup : la pétrification. On entre dans le domaine géologique. [...] En passant au ciment, je donne [à la pièce] une dureté, une puissance, et en même temps une distance » (Zaric. *Abbraccio*, Lausanne, Éditions Art & Fiction, 2012, p. 14).

4. Zaric, qui dessinait constamment depuis son enfance, a rempli des dizaines de carnets, à la fois aide-mémoire, journal de la vie et réflexion sur l'œuvre.

lecture de D. H. Lawrence me semblent perceptibles dans cette représentation de la jeunesse et de la fécondité.

Le visiteur qui passe s'écarte pour ne pas marcher sur ces plaques assez grandes (14 × 127 × 65 cm), évitant de piétiner les figures. S'il le faisait, leurs formes et leur volume s'imprimeraient sous son pied et l'obligeraient à réassurer un équilibre compromis. Et s'il a, même affaibli, le sens de ce quelque chose de sacré associé à l'art qu'évoque la manière primitiviste de l'œuvre, il éprouvera le sentiment d'une profanation. Mais il se peut aussi que Zaric ait voulu mettre à l'épreuve son visiteur en lui suggérant, comme par jeu, la possibilité de marcher sur son œuvre, d'écraser de son pied les figures douces et les contours arrondis de ces corps charnels et pulpeux. Le visiteur alors « lit » l'œuvre dans sa propre chair, à travers la plante de ses pieds, dans ses nerfs et ses muscles, tout son être devenu réceptif acceptant l'empreinte des formes allongées. Il éprouve l'entrée en résonance par l'effet des volumes passés d'un état de latence à un état actif : le corps de chair et le corps de pierre communiquent. Dans ce moment d'intime proximité, tout immobile qu'il soit, le corps de pierre presse l'autre, qui l'accueille et en reçoit comme une onde le faisant vibrer. Le corps de chair réagit en adaptant son appui et sa poussée, maintenant le contact et la relation réglée, comme dans les mouvements d'oscillation.

Cette œuvre double nommée *Porte graine*, je l'ai vue à plusieurs reprises dans le jardin des Zaric, où elle était dressée contre un mur (fig. 6 cahier coul.). Le béton tanné par le soleil et rincé par les pluies, durci par le gel des hivers, coloré par les pollens et les poussières, était marqué d'ombres et de clartés qui donnaient aux personnages une expressivité merveilleuse. J'ai eu le sentiment que la résonance se produisait d'une plaque à l'autre, qu'en retournant l'une je pouvais les superposer et mimer les mouvements des corps dans l'amour, leurs allers et retours ; ou qu'elle se produisait d'une plaque à moi, visiteur qui m'en approchait et caressait de mes mains leurs rondeurs, les attirant et les repoussant doucement.

Plus tard, à la lumière sombre projetée sur l'œuvre par la maladie et la mort, cette sculpture m'a donné accès à une autre forme de sa vérité, et m'a ouvert une porte vers un espace de la résonance esthétique que je n'avais pas aperçu encore. Couchées sur le sol, les plaques peuvent représenter deux gisants ; redressées, elles deviennent deux stèles. Une relation à la mort est instituée dans le langage plastique propre à la sculpture, par la disposition donnée à l'œuvre et la forme du modelage en semi-relief, souvent associé à la célébration et à l'art funéraire. L'accueil et la poussée, l'attrait et l'éloignement, toute la dynamique de la résonance se rapportent alors au contact de la vie et de la mort dans ces demi-présences, tour à tour apparaissantes et disparaissantes.

Le modelage

Je voudrais suspendre un instant cette dernière question, pour revenir à la main de l'artiste-chaman, à la main-œil dans le dessin que j'ai commenté, c'est-à-dire au modelage et à la relation qui s'établit entre la main et l'argile, la terre en train de devenir une œuvre.

Dans les semaines qui ont précédé sa mort, Nikola Zaric a pu être maintenu chez lui, grâce à l'attention de sa femme, à quelques amis et aux visites bi-quotidiennes d'une équipe de soins palliatifs. Dans les moments où la souffrance lui laissait un répit, on l'installait à une table ; il prenait une petite quantité de l'argile avec laquelle il a toujours travaillé, la terre noire de Paris, et il modelait des figurines.

Dans un entretien enregistré en 2012, il disait :

Je sens bien que je touche à quelque chose d'universel en faisant ce que je fais. Ça fait vibrer, tout cet acte de créer avec les mains. On touche à quelque chose qui nous dépasse ; enfin, qui me dépasse, dans la mesure où je laisse faire mes mains et essaie ensuite de trouver une logique dans ce qui sort⁵ [...].

Lisons d'autres textes, à propos d'un autre sculpteur :

Ses mains saisissent une poignée de terre, la montent sur une armature, la pétrissent quelques courts instants. Une femme debout a surgi, irréductible et vivante, comblant mon attente, fortifiant mon attente. [...] Agilité et sûreté de ces mains qui courent de haut en bas et de bas en haut de la figurine comme sur un clavier fou. Chaque geste isolément paraît insensé. Pourtant, leur succession rapide et l'aisance de leur enchaînement donnent le sentiment d'une nécessité mystérieuse⁶.

Et plus loin, ce passage capital pour le problème qui nous occupe :

Le geste du sculpteur [le modelage] semble avoir pour fonction essentielle d'entretenir un dialogue entre la figurine et lui, de perpétuer un échange vivant, de les unir dans l'intimité d'une attente qui prendrait peu à peu la place de la communication dont l'impossibilité le fascine. Telles que je les vois, la figurine et les mains ne forment plus ensemble qu'un seul être, à la fois constitué et en perpétuelle gestation⁷.

Le poète et critique d'art Jacques Dupin eut l'occasion d'observer souvent Giacometti, dont il était devenu l'ami. Jean Genet fréquenta lui aussi l'atelier de l'artiste durant les années 1950. Il témoigne de la même fascination : « Les doigts

5. Zaric. *Abbraccio*, op. cit., p. 30.

6. J. DUPIN, *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, Paris, Fourbis, 1991 (1962), p. 13.

7. *Ibid.*, p. 14. Tout comme celui de Genet, le texte de Jacques Dupin a été écrit du vivant de Giacometti.

jouent le long de la statue. Et c'est tout l'atelier qui vibre et qui vit⁸. » Pour lui, la mise en résonance – on a compris de c'est de cela qu'il s'agit – se poursuit entre le visiteur et l'œuvre elle-même :

Je ne peux m'empêcher de toucher aux statues : je détourne les yeux et ma main continue seule ses découvertes [...]. Les sensations affluent au bout de mes doigts. Pas une qui ne soit différente, de sorte que ma main parcourt un paysage extrêmement varié et vivant⁹.

On sait que les sculptures de Giacometti, à l'opposé de tout effet de lissage, font voir le travail du modelage, la pression des doigts, apparente dans le plâtre comme dans le bronze. L'artiste ne considérait jamais ses sculptures comme terminées et les laissait sortir de l'atelier par une décision en somme arbitraire. On les contemple donc toujours *en train d'être faites* dans le travail inachevable de la résonance, à la fois comblement et inachèvement. La contiguïté qui est au cœur de la résonance n'établit pas un contact figé, assuré de sa permanence, mais un contact instable, demandant à être toujours à nouveau rétabli dans le jeu de l'oscillation et de l'énergie partagée. Un contact soumis à des fréquences et à des distances qui exigent la disponibilité dans le temps et la proximité dans l'espace.

Jacques Dupin a montré que, pour Giacometti, le proche est aussi inaccessible que le lointain, comme le donnent à comprendre les mouvements d'éloignement et de diminution, ou au contraire de rapprochement et de grandissement, de ses statues. Il y a là un effet semblable aux oscillations, entre disparition et envahissement ; la figure ne se perd jamais ni n'absorbe son spectateur, car l'un comme l'autre détruirait la relation, et par conséquent la résonance.

Dans la résonance, la proximité ne supprime pas la distance, elle n'est pas accaparement ni appropriation. Elle n'est jamais *saisie*, mais est tour à tour renvoyée d'un cran loin de soi, et rappelée vers soi : ainsi les doigts qui modèlent vont et viennent, pressent et relâchent. Leur moteur est la sympathie, qui se communique par le ressentir et non par la ressemblance.

Le passeur

Revenons à la question du contact entre la vie et la mort, qui nous avait été posée par la sculpture double des *Porte graines*.

Durant vingt ans, une figure a porté cette question dans l'œuvre de Zaric, celle d'Anubis (fig. 7 cahier coul.). Ce dieu de la mythologie de l'Égypte ancienne,

8. J. GENET, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Gallimard, 1986 (1963), non paginé.

9. *Ibid.*

chargé d'assurer le passage de la vie à la mort, était le patron des sculpteurs. Nikola Zaric avait fait de cette figure un porteur de résonance, dans le contact intime et passager qu'elle établit entre les vivants et les morts. Il en avait fait aussi une figure de sa propre mort, dans un jeu mélancolique d'aller-retour entre l'imagination – et l'anticipation – de sa mort et la joie de la vie, qu'il connaissait admirablement.

Durant la maladie de Nikola, d'avril à août 2017, j'ai composé un livre que j'avais en projet depuis plusieurs années, un recueil de fables et d'historiettes qui prennent pour sujet les figures animalières de son œuvre¹⁰. Plutôt que de commenter les sculptures où la figure d'Anubis apparaît, je voudrais donner à lire pour conclure un texte dans lequel elle résonne profondément.

Le passeur à tête de chacal

Au matin du 21 mai 2014, je fis un rêve que je notai.

J'étais avec un groupe de personnes de notre famille. C'était l'hiver, et nous sortions de la cérémonie des obsèques de ma mère. Mon père était là : je l'ai vu parfaitement, *comme dans un film*. Il avait à peu près l'âge que j'ai, avec son air jeune, le visage un peu empâté. Il portait un manteau sombre élégant, une écharpe à dominante bordeaux. Quelqu'un lui dit « Au revoir », car il ne nous accompagnait pas. Je savais qu'il était malade, et qu'il connaissait son état. En lui disant moi-même au revoir, je lui ai demandé d'un ton attentif et plein d'affection comment il se sentait, ce qu'il allait faire. Il a répondu comme il a toujours fait, qu'il allait bien et qu'il ne fallait pas se donner du souci pour lui. Mais je voyais à son air qu'il dissimulait son inquiétude. J'ai mis mon bras autour de ses épaules et l'ai entraîné à l'écart. Je l'ai serré dans mes bras et je me suis mis à pleurer – un chagrin immense qui m'a submergé. Lui que je n'avais jamais vu pleurer a fondu en larmes à son tour. Nous étions serrés l'un contre l'autre, tous deux secoués par des vagues de chagrin.

À ce moment je me suis réveillé, les yeux pleins de larmes réelles. Il était 6 h du matin. Mon père était mort depuis neuf mois. Il était revenu de ce côté-ci de la vie, le temps d'un rêve dont la durée, bien différente de celle du récit qu'on en fait, nous reste à jamais inconnue. Était-ce Anubis le dieu égyptien, le passeur à tête de chacal, ordonnateur de la sépulture, qui avait permis ce retour ? Qui avait interrompu le voyage de la mort pour que je puisse enfin pleurer mon père, pour que nous puissions pleurer ensemble ?

10. « L'enfant qui revient. Fables pour Zaric », in P. STAROBINSKI (dir.), *Zaric. Corps à corps, op. cit.*

Certaines personnes attendent ces moments d'exception, les préparent ou les imaginent avec intensité. Toi, tu leur donnes vie dans ton art. Ton Anubis est muet, impassible, hiératique. Une tête de chacal au museau effilé, aux yeux fendus, inexpressifs ; une nuque, des épaules et des bras puissants ; le torse nu, le tablier serré à la taille descendant jusqu'aux pieds. Le bras gauche fait signe aux mortels de franchir la passerelle, le droit pend le long du corps ; et jamais ce geste ne s'inverse. Il prépare les corps et les embaume. Il fabrique le sarcophage et s'assure de la présence des offrandes, il guide l'âme dans le voyage de l'au-delà, dans le Pays sacré dont il est le maître.

Tu places qui tu veux sur la passerelle : tu y mets de part et d'autre une figure de pierre et son moulage, comme si elle allait retourner dans le sarcophage de plâtre ; tu y mets le moule même du sculpteur divin, comme s'il en était sorti pour contempler sa propre naissance ; tu y mets la petite baigneuse que tu aimes tant ; tu invites les spectateurs à monter sur la passerelle pour franchir le portail aux deux ours. Tu ne changes pas le décret qui dit que la sculpture est un art de la mort, un art qui fait parler les pierres pendant le temps indéfini du voyage souterrain.

Tu sais que la pensée d'Anubis console, et qu'à la fréquenter on l'apprivoise. Elle t'habite et ne te surprend plus. À moi aussi elle rend visite : elle m'aide à rechercher les êtres perdus, à comprendre qu'ils me font signe de l'autre côté, à me représenter moi-même là-bas, d'un futur à l'autre, comme toi voyageant et me transmettant dans une errance sans fin.

Lecteur, quelle fable étrange est-ce là ? Pour le savoir raconte-toi, dans le silence de ton âme, l'expérience du passage, l'angoisse et le bonheur, l'étreinte d'un père et d'un enfant.



Site internet de l'artiste : [<https://zaric.ch>]