MEMENTO VIVERE

« Je n'ai plus que les os, un Squelette je semble, Decharné, denervé,
demusclé, depoulpé [...] Adieu plaisant Soleil, mon œil est estoupé,
Mon corps s'en va descendre où tout se desassemble. »

Pierre de Ronsard, Je n'ai plus que les os, 1586

Le Christ gisant de Jean Del Cour, 1696
Cathédrale Saint-Paul de Liège

LA FÉCONDITÉ DE LA MORT

Au regard de notre propre vie, la mort, comme le dit Ronsard, désassemble. Elle n'offre apparemment à nos sens que l'anéantissement et la déréliction. Elle défait, met en pièces ce qui, tout au long de l'existence, s'est patiemment construit. Elle met fin à notre identité et clôt la représentation en faisant solennellement tomber le rideau.
Mais la représentation est-elle vraiment complètement terminée ? Peut-être que des proches continueront à habiter les maisons que nous aurons construites, en les réaménageant — que ces demeures soient matérielles ou symboliques. Notre corps lui-même ne devient-il pas la toile d'une vie renouvelée et souterraine ? La mort n'est-elle pas, comme le dit Baudelaire, « une ébauche lente à venir » ? De ce point de vue, la mort n'est plus seulement destruction, mais pourvoyeuse. C'est sous cet angle que nous aimerions l'observer.

UNE MORT DOUCE

Ce projet prend pour point d'ancrage les figures du gisant et du transi. Il s'agit d'explorer une image d'une mort apaisée, adoucie, dans laquelle le corps n'est ni brutalement exposé ni totalement idéalisé. Le registre du mœlleux devient alors un moyen sensible d'aborder cet état particulier, situé entre présence et disparition.
Le gisant, tel qu'il apparaît dans la sculpture médiévale et renaissante, représente un corps allongé dans une posture de repos. Les yeux sont clos, les traits détendus ; le corps semble dormir plutôt que paraître mort. La pierre est travaillée de manière à évoquer la souplesse de la chair et la retombée des tissus. Malgré la dureté du matériau, les volumes apparaissent doux, presque confortables.
Cette douceur confère à la figure une qualité rassurante, comme si la mort elle-même était rendue supportable.

La tradition du transi, au contraire, montre un corps altéré, amaigri, marqué par la décomposition. Pourtant, même dans cette image plus rude, la sculpture ne cherche pas à choquer gratuitement, même si elle se fait parfois plus moralisante. Elle donne à voir un corps en transformation, un corps qui se défait lentement. Le fait que cette décomposition soit figée dans la pierre en modifie la perception : le temps semble suspendu, la violence du processus atténuée.

Je voudrais tailler un gisant, un transi anonyme, plongé dans l'ambiguïté entre mort et renaissance. Le mœlleux se situe entre ces deux registres. Il me permet d'évoquer la transformation du corps sans la montrer de manière frontale. Le corps est encore présent, mais comme assoupi, retenu dans un état de transition. La mort n'apparaît plus comme une rupture nette, mais comme un glissement progressif.

J'envisage une sculpture où le corps serait plongé dans un écrin végétal : un entrelacs de mousses, de branchages et de fleurs, sculpté comme un voile de dentelle. Grâce à ces motifs, la décomposition peut être suggérée plutôt que montrée. Une douceur qui agit comme un voile protecteur qui

recouvre le corps tout en laissant deviner sa fragilité. La chair semble se fondre dans son environnement, perdre peu à peu ses limites, sans jamais basculer dans une représentation crue ou violente. Ainsi, le mœlleux me permet d'imaginer une autre relation au corps mort: un corps encore accueillant, intégré à un milieu qui le reçoit. Entre le repos du gisant et la transformation du transi, il ouvre l'image d'une fin silencieuse, lente, presque douce, où la mort se confond avec un état de relâchement et d'abandon, sans pour autant faire l'impasse sur les angoisses qu'elle engendre.

Cette sculpture cherche à contempler la mort comme phénomène métabolique, comme processus écologique, tout en gardant à l'esprit que les corps humains participent pleinement de ce biotope. Ce travail tente de soulever un pan du voile sur une dimension de nos existences qui semble concentrer tous nos tourments.

Martyre de Saint Cécile, 1600 de Stefano Maderno
Eglise Sainte-Cécile-du-Trastevere de Rome

LA PIÈCE

L'idée principale est de réaliser un gisant masculin inspiré de la posture du Martyre de Sainte Cécile à Rome. La figure adopte une position de repos ambiguë, située entre le sommeil et la mort. Le corps semble simplement déposé, abandonné à son environnement immédiat, avec lequel il commence à se confondre.

Le corps est partiellement recouvert d'un drapé qui se mêle à une masse végétale, mœlleuse et mousseuse. Ce substrat organique paraît peu à peu absorber la figure qui y repose. De petites formes de vie, comme des insectes, apparaissent très discrètement dans cet environnement, suggérant une activité silencieuse et continue. Le visage n'est pas visible : tourné vers l'intérieur de la masse, il échappe au regard et renforce l'impression d'intimité et de retrait.

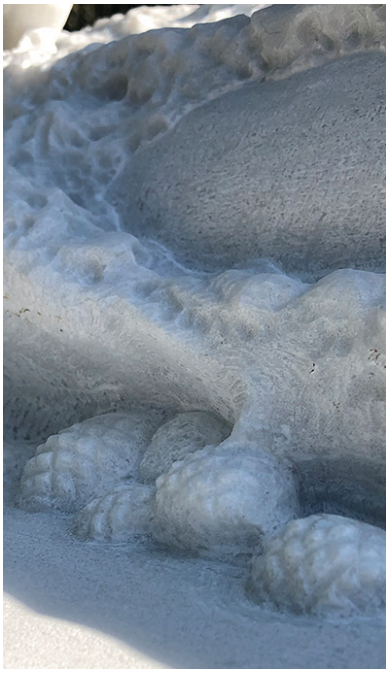
L'espace autour du corps ne fonctionne pas comme un simple socle, mais comme un prolongement naturel de la figure. Drapés, volumes végétaux et formes organiques s'entrelacent, au point que les limites entre le corps, le tissu et le paysage deviennent floues. Le corps semble s'enfoncer doucement dans ce milieu. Les textures de cette zone sont travaillées avec précision, dans un registre fin et détaillé, parfois proche de motifs de dentelle.

L'impression recherchée est celle d'un corps laissé à lui-même dans un environnement doux et confortable. La scène évoque un état de repos prolongé, où le sommeil et la mort se confondent.

Le corps apparaît comme immergé dans un milieu naturel composé de mousse, de branchages et de végétaux. Il semble à la fois émerger de cette matière et s'y enfoncer, comme s'il en faisait déjà partie.

Les formes qui composent cet environnement sont souples, épaisses et accueillantes, donnant l'impression d'un sol vivant et protecteur.

Les drapés recouvrent partiellement le corps et se prolongent dans la masse végétale, jusqu'à devenir indiscernables. L'ensemble évoque un lit primordial, dense et enveloppant, dans lequel le corps repose sans résistance.

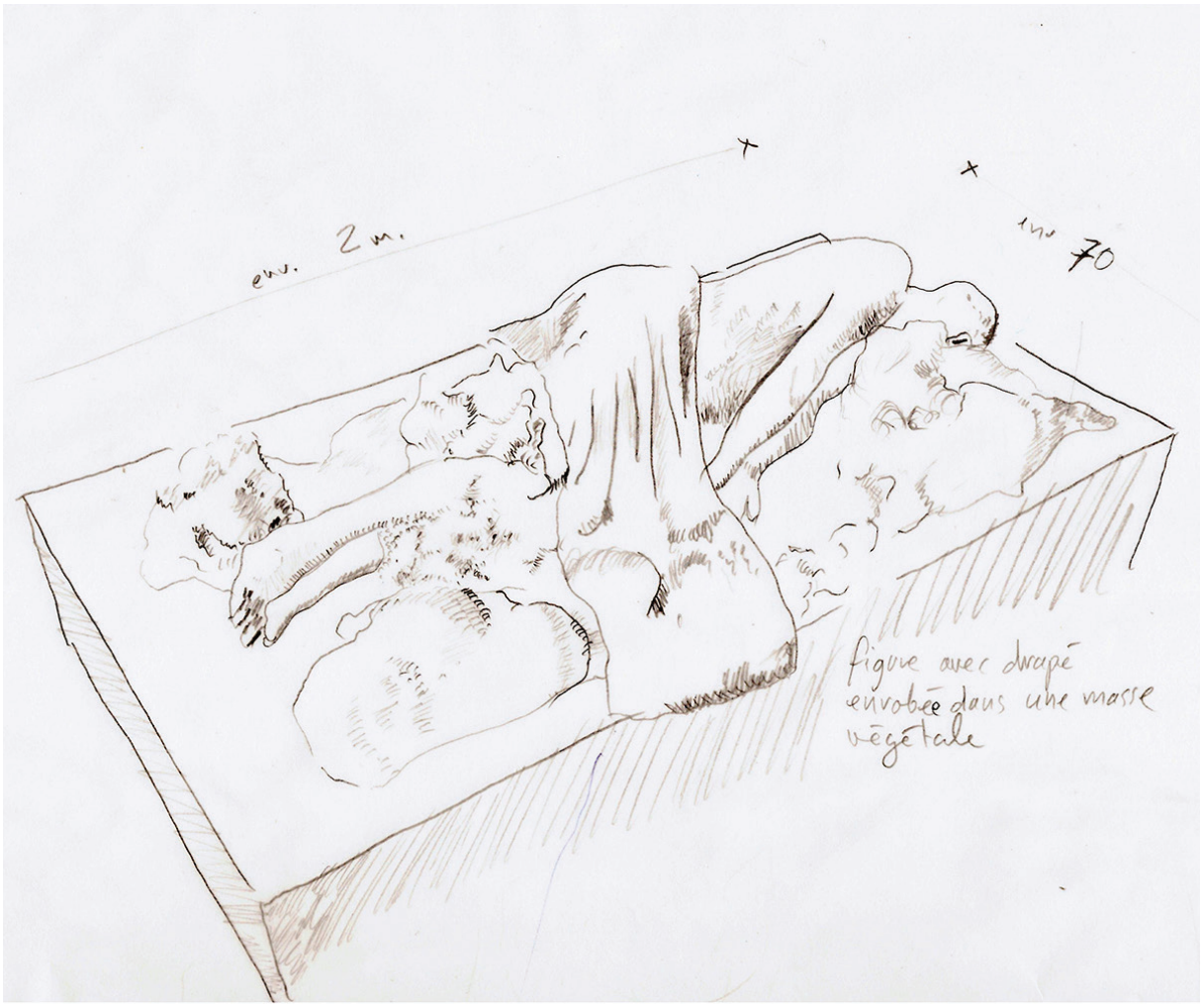


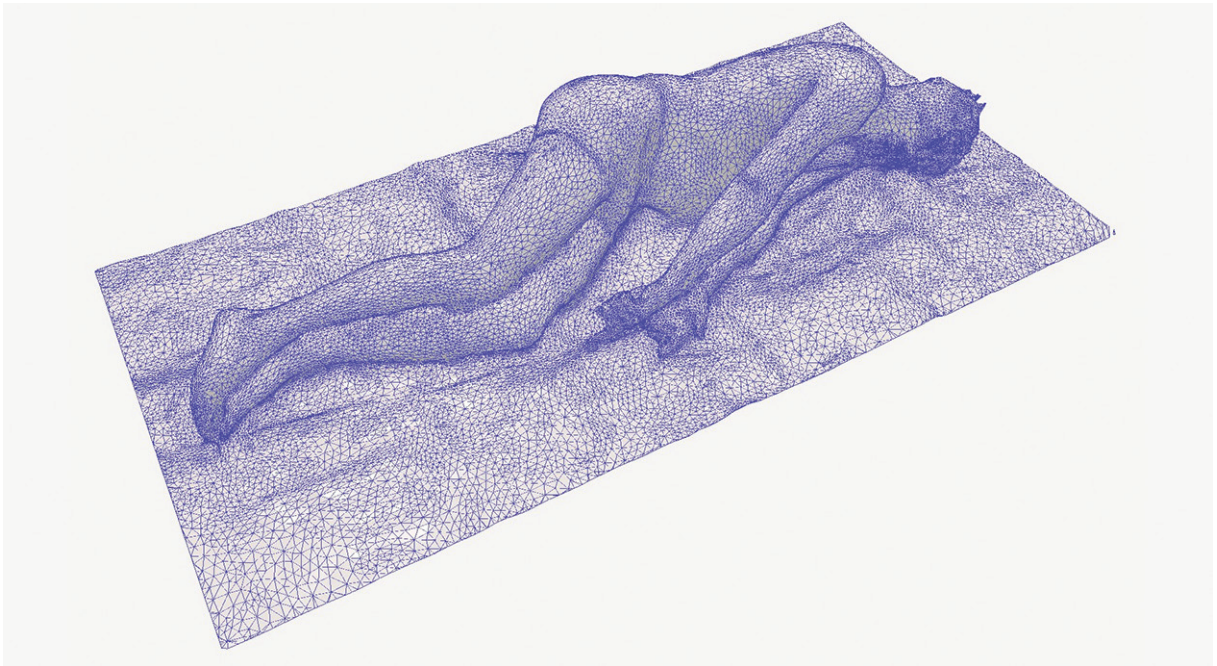
Détails végétaux en marbres, réalisations personnelles

LA PIERRE

Le marbre blanc de Carrare s'impose ici comme la matière idéale pour ce travail. L'unicité et la pureté de sa couleur, associées à la grande variété de finitions adoucies et de textures possibles, en font un matériau d'une grande richesse plastique. Sa teinte blanche, très légèrement crème, accroche la lumière avec une subtilité particulière. Ni trop dur ni trop tendre, le blanc de Carrare permet un travail d'une très grande finesse, révélant avec précision les détails du geste sculptural, tout en offrant une excellente résistance aux intempéries extérieures.

De plus, le caractère sacralisant du marbre blanc a ici pour fonction de rehausser une matière considérée comme basse, voire repoussante, en lui conférant un statut plus noble. Utilisé traditionnellement pour célébrer l'humain et ses institutions, le marbre permet, par un renversement des valeurs, de questionner les hiérarchies présumées du monde naturel. La pierre, qui sert généralement à idéaliser la figure, est employée ici de manière détournée pour en révéler l'immanence ainsi que son statut éphémère.





Croquis préparatoire

Ebauche Numérique

RÉALISATION
Scan, modelage, moulage et taille

Le processus de fabrication envisagé se décompose en plusieurs étapes successives.

1. Ébauche numérique

Dans un premier temps, une série de scans 3D préparatoires est réalisée. Il s'agit avant tout de réfléchir à la figure du corps allongé, à sa posture et à son inscription dans l'espace.
Le scan sélectionné est ensuite traité et retravaillé numériquement afin d'établir un plan de composition générale. Cette étape permet de définir le format global de l'œuvre ainsi que la place des éléments principaux les uns par rapport aux autres.
Une fois cette ébauche validée, un tirage à l'échelle 1:1 est réalisé en mousse rigide afin d'obtenir un volume de référence.

2. Modelage

À partir de cette base, le travail de modelage à la terre est engagé. Cette étape comprend la réalisation des drapés recouvrant partiellement le corps, ainsi que l'ensemble des éléments végétaux: mousses, branchages, feuilles, fleurs et petits animaux.
Le modelage doit être considéré comme le modèle final. Certaines textures et détails trouveront néanmoins leur aboutissement directement dans le travail de la pierre.

Etape du moulage
Sculpture au panthographe

3. Moulage

Cette phase consiste à réaliser un moule traditionnel en atelier à partir du modelage. La technique employée sera celle du moule à bon creux classique, avec une couche de contact en élastomère.

L'intérêt de ce procédé réside dans la possibilité de produire plusieurs tirages en plâtre et/ou en cire, complets ou partiels, permettant d'expérimenter différents rendus et finitions. Ces tirages partiels peuvent également constituer une collection de pièces présentable en galerie.
Un tirage complet en plâtre est réalisé afin de servir de modèle pour la mise au point au pantographe.

4. Taille

Les cotes du tirage en plâtre serviront dans un premier temps à la commande de la pierre. Celle-ci sera ensuite mise en regard du modèle, puis épannelée et ébauchée de manière grossière.

La phase de mise au point sera réalisée à l'aide d'un pantographe. L'ensemble du travail se fera en atelier, à l'aide des outils traditionnels du sculpteur. Une fois les formes générales abouties, un travail de finition viendra préciser les textures et les surfaces.

Eléments techniques

La pièce est envisagée en marbre blanc de Carrare et reprend les dimensions traditionnelles du gisant, soit environ 210 × 70 × 60 cm. Elle se présente comme un bloc monolithique, sans assemblage.
La sculpture est taillée directement dans la masse, selon les méthodes traditionnelles de la taille de pierre.

L'ATELIER COMME ESPACE CRITIQUE
Temps et matière dans le processus de création

Le temps de la fabrication d'une œuvre constitue, de notre point de vue, une séquence fondamentale qui préfigure le sens donné au travail. En ce sens, l'atelier apparaît toujours comme une prévisualisation de l'œuvre à venir. Le temps et les matériaux qui s'y déploient sont déterminants pour appréhender un processus de création, et plus encore dans le contexte contemporain.

Notre époque se caractérise par une surproduction d'objets et de choses, accompagnée d'une hyperinflation de significations orientées dans toutes les directions. Tout semble se valoir, au point que plus rien ne paraît véritablement distinguable ni réellement discutable. À ce titre, avoir des idées revient parfois à ne plus en avoir : leur prolifération même en annule la portée. Il devient alors nécessaire de chercher des stratégies permettant de sortir de ce régime de confusion, de retrouver une distance critique, un recul indispensable. Nous pensons que l'atelier peut constituer un espace de décantation. La confrontation à la matière brute, notamment la pierre, engage des contraintes — presque des devoirs. Le temps long qu'exige la taille impose une économie de moyens et force à aller à l'essentiel.

Dans cette perspective, l'atelier ne saurait être réduit à un simple lieu de production. Il constitue un dispositif temporel et mental où la création se déploie comme expérience de résistance aux flux continus des images, des discours et des objets, mais aussi résistance à l'illusion d'une pensée immédiate. Créer suppose ici d'accepter une part d'opacité, un ralentissement, une mise à l'épreuve de l'intention par la durée. Le temps de la création n'est ni neutre ni homogène. Il est un temps épais, hétérogène, fait d'attentes, de reprises, d'erreurs et de renoncements. Ce temps agit sur la pensée elle-même: il la transforme, la contraint à se reformuler, parfois à se défaire. Ainsi, la forme n'est pas l'application d'une idée préexistante, mais le résultat d'une négociation continue entre une intention et la résistance du réel. En ce sens, l'œuvre ne réalise pas une idée; elle la met en crise.

La matière, loin d'être un simple support, devient un opérateur de pensée. Travailler la pierre engage le corps dans un rapport frontal, où chaque geste est irréversible, ou presque. Cette irréversibilité oblige à mesurer, à anticiper, à assumer les conséquences de l'acte. La création ne relève plus alors d'une liberté abstraite, mais d'une liberté située, conditionnée par les propriétés physiques et symboliques de la matière. Dans un contexte où la production contemporaine privilégie la rapidité, la reproductibilité et la circulation, le travail lent et exigeant de l'atelier introduit une dissidence silencieuse.

L'atelier apparaît comme un lieu où la pensée se construit matériellement. Contre une conception idéalisée de la création comme pur acte intellectuel, il affirme une épistémologie pratique: on ne sait pas avant d'avoir fait, et ce que l'on sait transforme ce que l'on fait ensuite. La connaissance produite par la fabrication est une connaissance incarnée, tacite, souvent non formulable autrement que par la forme elle-même. Ainsi, la philosophie de la création qui se dessine ici n'est ni celle de l'inspiration ni celle du concept souverain, mais celle d'un engagement prolongé avec le temps, la matière et l'incertitude. C'est dans cet esprit et avec ces convictions que j'espère pouvoir entreprendre ce travail.