



HAL
open science

Elmar Trenkwalder : l'ornement qui devient à corps

Céline Cadaureille

► **To cite this version:**

Céline Cadaureille. Elmar Trenkwalder : l'ornement qui devient à corps. Direction Emma Viguier; Dominique Clévenot; Isabelle Alzieu. Habiter l'ornement, éd. PUM, 2020. ujm-04566297

HAL Id: ujm-04566297

<https://ujm.hal.science/ujm-04566297>

Submitted on 2 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Elmar Trenkwalder : l'ornement qui devient corps

En architecture, l'ornement est souvent au service d'un ensemble, il vient embellir le bâtiment, souligner sa structure, ses arrêtes et ses lignes de forces. L'ornement passe ainsi pour quelque chose de secondaire, comme un accessoire de surface qui ne serait pas essentiel à la construction, ni à son usage. En effet, un bâtiment peut tout à fait s'ériger sans avoir recours à l'ornement mais, même si l'ornementation est discrète, elle est toujours plus ou moins présente dans la succession des piliers, dans la symétrie des ouvertures. L'artiste autrichien Elmar Trenkwalder se réfère à cette harmonie architecturale et à ces ornements pour échafauder ses œuvres, des sculptures qui prennent des airs de monuments malgré leurs dimensions relativement réduites. Dans ses œuvres nous verrons que l'ornement n'est pas secondaire, bien au contraire il est au centre de ses recherches et paraît essentiel au développement de son travail artistique. Aussi, la composition architecturale de ses sculptures passerait au second plan, c'est-à-dire qu'elle ne serait que le support des fantaisies ornementales qui habitent Elmar Trenkwalder¹. Cet artiste, né en 1959, a fait ses études à l'école des Beaux-Arts de Vienne de 1978 à 1982. Il se consacre d'abord à une pratique exclusivement picturale avant de s'éprouver à la sculpture lorsqu'il trouve -un peu par hasard- en 1986 un bloc de terre. Aujourd'hui, il fait partie des grands noms de sculpteurs céramistes, il a participé à des biennales internationales² et à des grandes expositions³ d'artistes et céramistes, il a été reçu en résidence à la Manufacture nationale de Sèvres entre 2012 et 2014 et, toujours en 2014 le MUba Eugène Leroy de Tourcoing lui a consacré une grande rétrospective qui avait pour titre *Ornement et Obsession*. Il y a en effet dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder une préoccupation exacerbée pour l'architecture et surtout pour ses ornements. Les colonnes, les pinacles, les chapiteaux et les arcs boutants sont introduits mais aussi détournés avec une grande liberté aux frasques érotiques. A ce sujet, Trenkwalder déclare dans un entretien avec Bernard Marcadé que : « Pour moi l'ornement n'est évidemment pas simplement formel. L'ornement est la forme même de la vie. C'est une expérience. »⁴ On retrouve dans cette déclaration ce désir de vie qui anime et semble contaminer ces œuvres pour venir impliquer le spectateur dans cette expérience esthétique et sensuelle. L'ornement deviendrait le corps de ses sculptures, le cœur de son travail. Grâce à cet aspect obsessionnel de son travail, on a parfois rapproché les sculptures d'Elmar Trenkwalder des œuvres des artistes de l'Art Brut, tel qu'Augustin Lesage⁵ ou encore le Facteur Cheval⁶, tant ces motifs semblent se répondre et se répéter indéfiniment.

En effet, si l'on reprend les prémisses de l'œuvre d'Elmar Trenkwalder, on peut voir que ses premiers dessins présentaient déjà des architectures mises en perspectives, mais ce qui nous interpelle particulièrement se situe aux abords... On remarque qu'il portait déjà un soin tout à fait particulier à ses cadres, qu'il réalisait lui-même, en recherchant et en expérimentant diverses matières : du bois, du carton, du papier, de la toile mais aussi de la moquette. L'épaisseur des moquettes, qu'il va utiliser à plusieurs reprises pour ses cadres, va créer des décors en formant dans les angles des plis proéminents, des excroissances qui peuvent rappeler les décors et dorures des cadres d'antan. Mais ces plis et replis peuvent également nous évoquer des fronces organiques, des lèvres tendues ou encore des œuvres en céramique d'Hannah Wilke. Artiste américaine qui, dans les années

¹ Elmar Trenkwalder est représenté en France par la galerie Bernard Jordan, Paris. Des images du travail de l'artiste sont visibles sur le site de la galerie : http://www.galeriebernardjordan.com/artiste/2918/Trenkwalder__Elmar/ (consulté le 2 juillet 2016)

² Il a participé à la biennale de Venise en 1990, à la biennale de Lyon en 1997 mais aussi à la Biennale de Gorizia en 2005.

³ La dernière en date est l'exposition *Céramix*, de Rodin à Shütte, organisée à Paris, à la Manufacture de Sèvres et à la Maison rouge en 2016.

⁴ Extrait de l'entretien d'Elmar Trenkwalder mené par Bernard Marcadé in, *Elmar Trenkwalder*, catalogue de l'exposition FRAC Limousin, Limoges et Collège Marcel Duchamp, Châteauroux, 1998, p.35.

⁵ Pour l'exposition *Augustin Lesage, Elmar Trenkwalder, les inspirés* ; qui a eu lieu à La Maison rouge en 2008. Voir à ce sujet le catalogue qui a été édité par Fage éditions et la Maison rouge, Paris, 2008.

⁶ Pour l'exposition *Élévations*, Elmar Trenkwalder au Palais Idéal du Facteur Cheval en 2015.

soixante et soixante-dix, représentait des vulves à travers les ourlets et les pliures que forment les plaques de terre repliées sur elles-mêmes⁷. Pour réaliser ses cadres, Elmar Trenkwalder recherchait ce genre de surfaces à replier et il est ainsi venu à travailler la terre en abordant les volumes, comme de nombreux céramistes, à travers la technique dite « de la plaque ». On forme une plaque en écrasant une masse de terre de manière régulière, sur une épaisseur plus ou moins fine et dans une consistance plus ou moins sèche⁸. Cette plaque de terre est ensuite mise en forme afin d'ériger un volume. Elmar Trenkwalder va ainsi amorcer un travail de céramique pour réaliser ses cadres et poursuivre les traits de ses dessins, les animer en apportant une sensation de mouvement à travers des motifs emmêlés, des lianes ou encore des drapés baroques. Mais la particularité de la technique à la plaque est, contrairement au travail dans la masse, de permettre l'élévation de grands volumes en conservant un poids d'ensemble relativement léger. Elmar Trenkwalder va ainsi peu à peu mettre en volume son travail pictural et développer ses projets artistiques à travers des sculptures qui atteindront parfois de grandes dimensions. Il va donc se faire connaître en érigeant des sculptures imposantes où le corps et le décor vont peu à peu se confondre dans des formes architecturales, végétales et anthropomorphiques.

Dans ses sculptures, nous verrons que les « bijoux de famille » ornent les tours, les petites fleurs déploient leurs lourds pétales et notre œil peut glisser tendrement sur ces émaux vitreux, ces formes trempées de désir. Nous chercherons à démontrer dans cette étude que le sexe devient un élément d'ornement qui anime et excite la surface de ses sculptures, les accouple à l'espace qui les entoure. Dans un premier temps, nous observerons les influences multiples d'Elmar Trenkwalder car il intègre différents plans, diverses structures ou décors selon le moment et l'inspiration. Nous verrons que ces références architecturales et ornementales deviennent des supports qui contrôlent les débordements formels et organiques de cette œuvre sculpturale. A travers des jeux de symétrie et de dédoublement, nous observerons donc que l'organisation des volutes et des motifs peut engendrer la mise en espace d'un organisme qui s'anime, se tend et se crispe sous nos yeux : comme si ces sculptures étaient traversées d'un élan vital, d'un désir souterrain !

Les références mêlées d'Elmar Trenkwalder

On trouve au sein de l'atelier d'Elmar Trenkwalder un poêle en faïence qui lui permet de se réchauffer durant les mois les plus froids de l'hiver. En dehors de sa fonction, ce poêle n'a pas de qualité particulière contrairement à d'autres poêles, plus anciens, qui sont souvent richement décorés comme les poêles de faïence du Château de Chambord ou encore ceux de la résidence de Salzbourg en Autriche. On voit en Europe ce genre de chefs d'œuvres de faïences datant du XVIII^e et du XIX^e siècle, et dont les décors peuvent nous évoquer les formes en bas relief que l'on découvre à la surface des sculptures d'Elmar Trenkwalder. Bien que l'artiste travaille avec de la faïence⁹, les techniques de fabrication de ces objets ne sont pas comparables car les manufactures de poêles de l'époque montaient généralement les décors en moulant ou en estampant¹⁰ des plaques ; contrairement à Elmar Trenkwalder qui ne travaille pas avec des moules mais par modelage. Pourtant, ces décors de poêles anciens nous interpellent car la biographie de l'artiste nous apprend que son arrière grand-père fabriquait lui-même des poêles en faïence. Cependant, l'artiste se défend de toute hérédité par rapport à la céramique et il aime à préciser qu'il n'y connaissait rien lorsqu'il a débuté. Sans aucune connaissance technique, il a d'abord travaillé cette matière en autodidacte en faisant confiance à ses intuitions.

De manière générale, Elmar Trenkwalder semble souvent mal à l'aise par rapport aux nombreuses études qui ont cherché à rapprocher son travail à une forme, à une architecture ou à un style ornemental. Concernant ses références, il s'explique en annonçant qu'il s'agit généralement d'un mélange complexe d'influences composées, régurgitées et complètement appropriées. Lors de son entretien avec Bernard Marcadé, il décrit dans ces termes son rapport au monde et ses influences : « Je me sens comme une sorte « d'aspirateur » des images et des émotions du monde[...] mais il m'arrive parfois de peindre ou de construire un paysage qui n'existe pas, que je

⁷ Voir par exemple l'œuvre intitulée *Sweet sixteen*, Hannah Wilke, 1978, seize éléments en céramique avec couverte rose.

⁸ On parle en céramique de consistance « cuir » pour nommer la consistance idéale permettant de former à partir d'une plaque de terre un volume qui tiendra sous son propre poids.

⁹ Elmar Trenkwalder utilise au sein de son atelier de la faïence et parfois, lorsqu'il est en résidence, il va travailler avec d'autres terres comme par exemple le grès ou la porcelaine. Ce fut le cas lors de sa résidence à la manufacture de Sèvres entre 2012 et 2014.

¹⁰ L'estampage est une technique qui permet de pousser la terre dans les moules en plâtre pour imprimer les modèles et les décors en positifs, en créant une empreinte dans la terre.

n'ai jamais vu, mais qui cependant semble très connu... »¹¹. En effet, on reconnaît souvent des formes de temple hindou ou des stupas alors qu'il n'est pas du tout familier avec ce genre de culture, il n'a d'ailleurs à ce jour¹² jamais voyagé en dehors de l'occident. Pourtant, on reconnaît la silhouette générale de certaines architectures comme celle du grand temple de Mahadeva à Kajraha en Inde, présentant une forme simple et compacte ou encore celle de Wat Kukut à Lamphun en Thaïlande. Mais ce qui peut nous interpeller dans ces références exotiques n'est pas simplement structurel et architectural. On trouve à la surface de certains temples hindous, dans ces lieux saints, des représentations érotiques où le sexe apparaît comme quelque chose de sacré. Les postures du Kama Sutra s'exposent sans complexe à travers les frises décoratives des temples hindous¹³. Dans certains cas, les corps s'entremêlent et se répètent pour former des arabesques, des frises-orgie où les accouplements deviennent des motifs qui se répètent dans l'emmêlement des corps, dans l'enlacement des membres. Dans ces décors, le sexe présente des unions sacrées de princes et de déesses mais il participe aussi aux rites. On retrouve cette sacralisation des rapports sexuels dans l'histoire de la céramique, avec les poteries Mochica¹⁴ du Pérou. Dans ces céramiques en terre rouge, on présente des postures sexuelles très évocatrices pour former les décors d'objets culturels, comme des sortes de jarres ou de vases. Dans la religion Mochica, ces scènes érotiques participent aux rituels religieux Mochica car ces objets permettent de recueillir et d'échanger avec le divin des fluides tel que du sang et du sperme. Des sécrétions corporelles qui tentent de garantir l'équilibre des forces et du monde qui les entoure. Bien que les cultures Hindou et Mochica soient très différentes, on reconnaît dans celles-ci une sacralisation de la sexualité : là-bas, le sexe n'est pas honteux, bien au contraire. Il intègre les lieux de culte et s'expose sans pudeur en tant qu'ornement à la surface des objets et des architectures. Elmar Trenkwalder connaît relativement peu ces cultures, cependant il va « aspirer » cet exotisme ornemental et l'intégrer à son travail artistique en proposant des associations qui mêlent ces formes érotiques à des codes occidentaux.

Si l'on observe les croquis d'Elmar Trenkwalder, on reconnaît dans certaines de ses études graphiques des traits qui cherchent à juxtaposer le sexe et l'ornement. Dans le dessin extrait de son *Buch der Zeichnungen*¹⁵, c'est-à-dire son livre de dessins qui date de 1991, on peut voir que la feuille d'acanthé, qui a servi de modèle pour l'ornement du chapiteau corinthien, est remplacée par des sexes masculins au repos qui forment des grappes. Ainsi, la flaccidité des verges rappelle la tendre courbure de ces feuilles et vient s'opposer à l'érection des colonnes. Ce que l'on appelle familièrement « les bijoux de famille » parent donc ces structures comme de véritables bijoux, des ornements. Ce qu'Elmar Trenkwalder propose à travers cette feuille d'acanthé est un amalgame qui mêle le végétal à l'humain : ces feuilles extrêmement belles et recourbées sont présentées en tant qu'organes sexuels. A l'instar de la fleur, cet organe de reproduction est néanmoins devenu à travers les âges un motif ornemental présent dans de nombreux décors. En détournant ainsi ces codes ornementaux issus de la nature, les vulves et les verges s'épanouissent à travers les œuvres de Trenkwalder, sous l'aspect d'une végétation luxuriante. Des amalgames, des hybridations qui rapprochent le végétal à l'humain et qui, dans notre culture occidentale, peuvent nous rappeler le style dit grotesque. Ce terme de grotesque est apparu au XV^{ème} siècle, lorsque l'on a trouvé à Rome des décors sur les murs des maisons ensevelies (qui dataient du I^{er} avant J.C.) La plus célèbre est la *domus aurea* de Néron car on y a découvert des fresques avec des motifs faits de créatures hybrides qui mêlent de manière exubérante l'animal, le végétal et l'humain. Au moment de la découverte de ces ornements, des artistes de l'époque ont tenté de reproduire ces formes et ils ont ainsi développé un univers fantastique comme on peut le voir par exemple dans *Le nouveau livre des grotesques* datant de 1610. Dans le texte de Hans-Peter Wipplinger concernant l'univers fantastiques d'Elmar Trenkwalder, l'historien de l'art autrichien décrit ce travail d'amalgamation à travers une succession de phénomènes plastiques. Il annonce ainsi : « On y retrouve les fusions et hybridations qui en résultent, entre formes abstraites et figurées, ainsi que les associations entre arabesques et manifestations humaines qui annoncent une pensée imaginée en transitions floues »¹⁶. Ces derniers termes, ces « transitions floues » nous indiquent un mouvement, une dynamique qui anime ces terres

¹¹ Entretien d'Elmar Trenkwalder avec Bernard Marcadé, pour le catalogue Elmar Trenkwalder, éd. FRAC Limousin et Collège Marcel Duchamp, 1998, p. 35.

¹² C'est-à-dire, à l'heure où nous publions ces actes du colloque « Habiter l'ornement » qui a eu lieu en mars 2016, à Toulouse.

¹³ Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alain Danielou, *La sculpture érotique Hindou*, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1973.

¹⁴ La culture Moche, dite aussi Mochica s'étend sur la côte nord du Pérou entre l'an 100 et 700 après J.C. La céramique Mochica a eu énormément d'importance dans les études faites sur ce peuple car c'était pour eux un moyen d'expression privilégié, pour raconter leurs us et coutumes mais aussi pour servir leurs rites.

¹⁵ Elmar Trenkwalder, *Sans titre*, 1991, BZ (Buch der Zeichnungen), p. 95.

¹⁶ « A propos de l'amalgamation des formes dans l'univers fantastiques d'Elmar Trenkwalder » Hans-Peter Wipplinger in, *Elmar Trenkwalder*, éd. Snoeck, Gent, 2012, p.68.

glaises et traverse entièrement l'œuvre d'Elmar Trenkwalder. Ces hybridations, ces amalgamations ne sont pas de simples collages arrêtés et figés : la fin d'une forme est le début d'une autre et l'ensemble paraît ainsi en devenir ! On peut considérer que ces transitions floues sont également liées à la poétique de l'œuvre, à son mode de fabrication et à son modelage. Car bien qu'Elmar Trenkwalder réalise de nombreux dessins, des croquis et des plans, il ne suit jamais à la lettre les idées fixées sur le papier. Il va conserver les grandes lignes de construction mais au moment de faire, il se laisse guider par la matière, par la terre qu'il aborde de manière instinctive. La première forme va induire la deuxième et créer cette impression de fluidité générale, de mise en forme vacillante. On se retrouve face à des motifs ambigus formant la surface de ces sculptures, la peau de ces architectures. Malgré le fait que ces sculptures soient émaillées, elles semblent être encore restées à l'état d'ébauche. Cela est sûrement dû à la facture du modelage d'Elmar Trenkwalder qui aborde les formes sommairement, sans définir de manière précise les contours et les détails. On perçoit surtout des plis, des ourlets et des recoins qui peuvent nous évoquer la commissure des lèvres, les replis d'une vulve ou encore les abords d'un prépuce ou d'une bouche entrouverte. On devine également des fragments de corps qui se dressent : les bras deviennent des lianes, les pénis apparaissent comme des troncs et les jambes repliées vont se confondre en des arcs boutants. L'indétermination de ce modelage en « ébauche » induit une confusion qui invite le spectateur à reconnaître dans ces formes des éléments connus de son propre corps ou des espaces qu'il habite, c'est-à-dire des architectures ou de la nature.

Aux premiers coups d'œil, ses formes sont indécises, érodées comme le décor d'un vieux monument et enlisées dans l'épaisseur des émaux. Ces émaux participent à l'effet produit car il n'est pas seulement question de forme mais aussi de surface. Ces émaux relient l'ensemble des éléments, en créant une unité visqueuse, une glaçure luisante qui rappelle l'humidité de nos sécrétions sexuelles. Cette ambiguïté de la beauté dans le fluide peut encore nous évoquer un autre style ornemental qui est apparu vers 1600 lorsque l'on parlait de formes auriculaires. Ce style dit « auriculaire » est souvent associé à l'orfèvrerie néerlandaise et en particulier à l'œuvre des frères Van Vianen d'Utrecht mais aussi à celle des frères Joos et Johannes Lutma d'Amsterdam. Le travail d'Adam Van Vianen est bien représentatif du style auriculaire. Dans ses vases d'argent le décor se forme selon le mouvement fluide de la mélasse, créant des tourbillons dans lesquels apparaissent des courbes féminines ou des monstres. Le terme d'auriculaire indique directement les volutes que forme l'oreille, les formes du pavillon qui, de très près, peuvent nous évoquer des plis, des sexes féminins ou encore les replis des coquilles d'un mollusque. On note d'ailleurs que dans l'anatomie d'une oreille, le principal repli extérieur est nommé « conque » comme le coquillage. Mais qu'il s'agisse d'une oreille, d'un pénis ou d'une vulve il est toujours question, dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder, d'un organe qui se couple et s'accouple à une autre forme dont il semble dépendant. Telle une mécanique qui répondrait à un ordre régissant un nouvel organisme.

Ordre et ornement, ou comment organiser un organisme

L'ornement impose un ordre à la surface des bâtiments, il différencie les niveaux en ordonnant des compositions géométriques disposées généralement selon des règles mathématiques pour satisfaire l'harmonie et l'équilibre de l'ensemble. Si nous reprenons simplement l'exemple de la feuille d'acanthé ou encore du rinceau, on constate qu'un élément naturel est devenu le motif d'un décor récurrent donnant une multitude de variations stylistiques qui tendent vers une abstraction quasiment géométrique et qui s'adapte à l'espace, à l'architecture qui le porte. L'ornement peut donc bien souvent apparaître de manière autoritaire puisqu'il vient contraindre la nature à travers des motifs qui s'agencent entre eux selon des logiques internes, des axes de symétries, des calculs savants. La symétrie est une trame organisatrice de l'ornementation que l'on retrouve dans les grandes lignes de construction des œuvres d'Elmar Trenkwalder. Dans son travail, on remarque par exemple que la fente du sexe féminin devient souvent un axe de construction, voire de symétrie qui se dissimule dans les plis et les replis des plaques de céramiques. Cette fente divise la composition, la déploie en ogive mais elle permet aussi de démultiplier la forme en motif comme on peut le voir dans l'œuvre *WVZ 203* datant de 2008. Ces jeux de symétrie permettent des dédoublements qui donnent la sensation que les formes s'auto-génèrent elles-mêmes en se répétant. Dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder, on retrouve de manière récurrente ce motif du sexe féminin à travers des plis qui forment une ogive, une porte, soit l'interstice entre un intérieur et un extérieur. Mais contrairement à l'architecture, ces sculptures ne sont pas pénétrables, nous restons à la surface de ces volumes sans pouvoir nous y introduire.

Ces plis et ces drapés, qui se jouent des limites entre intérieur et extérieur, s'élaborent grâce à la technique du travail à la plaque et nous évoquent à la fois la surface d'une peau mais également les renforcements d'une muqueuse. Pour reprendre les termes de l'artiste, l'élaboration de ses œuvres est : « une manière de faire circuler sur un même plan la profondeur et la surface ».¹⁷ Des propos que l'on peut mettre en parallèle avec les écrits de Gilles Deleuze concernant les plis et le baroque, cette courbure de la matière qu'il étudie à travers la philosophie de Leibniz. Dans le baroque, les lignes sont irrégulières et semblent pliées vers l'infini selon une courbure qui paraît variable et exalte les profondeurs et les surfaces. Gilles Deleuze présente ces inflexions tourbillonnaires du drapé baroque dans ces termes : « [...] la ligne en effet se replie en spirale pour différer l'inflexion dans un mouvement suspendu entre ciel et terre, qui s'éloigne ou se rapproche indéfiniment d'un centre de courbure »¹⁸. Si les envolées des drapés baroque paraissent être de la sorte pris dans un mouvement d'élévation, c'est qu'elles illustrent cette volonté de pouvoir se rapprocher des cieux et des dieux. Les monuments religieux sont eux-mêmes souvent pensés comme un trait d'union entre la terre et le ciel, entre l'ombre et la lumière, entre l'humain et le divin. Or, on retrouve, aux dimensions du corps, cette ambition de faire lien dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder. C'est-à-dire qu'il reproduit à l'échelle du corps humain des monuments dont les surfaces sont travaillées par des plis et des replis qui se tordent en des formes érotiques pour s'élever à travers des motifs qui laissent entendre que le sexe est divin. Dans l'œuvre intitulée *WVZ 0206 S* et qui date de 2008, les éléments se combinent, ils s'accouplent et engendrent une nouvelle construction suivant un mode de constitution qui paraît fractale. Ici, il s'agit de fragments de corps, d'une composition de sodomies qui s'érige en pinacle suivant l'inclinaison d'une courbure sensuelle. Cette sculpture émaillée d'une couverte épaisse et blanche peut nous faire penser à une forme de fontaine, traversée par des flux orgasmiques, animant des mouvements qui restent suspendus, comme figés par la cuisson. Car, il ne faut pas oublier qu'il s'agit de terre, de boue transformée par les mains de l'artiste et figée par le feu pour maintenir cette érection vers le ciel, cet ensemble élané et luisant. Bien que l'on reconnaisse clairement le motif fragmentaire d'une sodomie qui se répète à la base de cette sculpture, on retrouve cette impression de transitions floues qui anime ces plis à la surface de l'œuvre. Dans la partie supérieure de cette sculpture, les jambes semblent se transformer en épaisses verges soutenues par des feuilles d'acanthes, puis ces formes phalliques se déforment encore dans les étages supérieurs pour apparaître comme des bras tentaculaires à géométrie variable. Dans cette œuvre de Trenkwalder, comme dans l'ensemble de son travail, le sexe n'est plus secret mais devient quelque chose de sacré à travers ces motifs de vulves et de pénis qui offrent de nombreuses combinaisons et interpénétrations, impliquant un ordre logique entre anus, bouches, verges et vagins. L'ensemble se construit en reprenant des codes connus de l'ornementation architecturale que l'artiste détourne légèrement en mêlant la fluidité des corps à l'agencement géométrico-mathématique de ces décors.

Mais si ces rapprochements sont possibles avec des éléments issus de la nature, c'est bien parce que la nature elle-même est régie par des lois. Pour la feuille d'acanthé, on s'inspire de la morphologie d'une plante, de sa croissance pour finalement produire des formes synthétiques se développant en décor dans un espace parallèle, c'est-à-dire à la surface des cadres, des niches et des monuments. Or, c'est cette même symétrie que l'on peut également observer dans le corps humain... L'artiste combine ainsi les règles de symétrie régissant à la fois le corps, la nature et l'architecture de manière à créer des compositions paraissant logiques et organiques. Ces sculptures sont une partie d'un tout qui les entoure, elles sont d'ailleurs souvent pensées par rapport à l'espace qui va les recevoir. Comme les ornements qui restent dépendants de leur support, c'est-à-dire de l'architecture qui les porte, les œuvres de Trenkwalder semblent liées au corps qui les a produites, aux corps qui les regardent mais aussi à l'environnement dans lequel elles prennent place. Henri Focillon, présente dans *La vie des formes*, cette logique organisatrice du décor qui dépend de l'espace qu'il habite, il écrit au sujet des figures ornementales : « Enfantées par les mouvements d'un espace imaginaire, elles seraient absurdes dans les régions ordinaires de la vie, et condamnées à périr. »¹⁹ Il poursuit en expliquant que : « arrachées à leur milieu natal, bien en évidence sur un fond vide, [elles deviennent des] pièces de *museum* harmonieuses et mortes. »²⁰ On remarque ici que le champ lexical qu'utilise Henri Focillon pour discourir de l'ornement nous renvoie au vivant. Ces motifs ornementaux sont des hybrides, des végétaux abstraits, des corps étirés mais ils forment un ensemble qui semble devenir un organisme vivant, dépendant de son environnement et condamné à « périr » si on le retire de son écosystème ornemental, c'est-à-dire de l'architecture pour laquelle il a été pensé. L'ordre qu'implique l'ornement devient dans ces espaces imaginaires l'organisation d'un organisme qui s'anime à travers des frises faites d'organes qui

¹⁷ Elmar Trenkwalder, extrait de son entretien avec Bernard Marcadé, *Ibid.*, p.37.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, éd. De Minuit, Paris, 1988, p.23.

¹⁹ Henri Focillon, *La vie des formes*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1943, p.28 et 29

²⁰ *Ibid.*, p.29

s'apparient. L'organisme est d'ailleurs le terme qu'utilise Alois Riegl dans *Le culte moderne des monuments*²¹ pour parler des monuments dans une logique de restauration. Il explique qu'il faut considérer le monument dans un ensemble qui lui permet de s'épanouir, de paraître vivant plutôt que de l'isoler pour mieux le conserver. Dans ces propos, la restauration doit maintenir vivant cet organisme où chaque élément dépend d'un équilibre fragile. On remarque que les œuvres d'Elmar Trenkwalder se pensent un peu de la sorte, c'est-à-dire en tant qu'organismes ancrés à l'espace qui les entoure, elles se déploient au mur et/ou sur le sol pour mieux s'élever face aux spectateurs. D'ailleurs, nous observons que, comme un monument, ses sculptures tentent parfois de s'intégrer entièrement au paysage.

Quand les réalités se touchent : animer les sculptures, pénétrer l'espace

A travers l'ornement, l'œuvre d'Elmar Trenkwalder se construit en mêlant des éléments empruntés à la nature, au corps humain mais aussi à l'architecture, elle s'érige et se pense comme un organisme, comme un monument. Entre 2013 et 2015, il a ainsi conçu une œuvre monumentale pour le jardin du FRAC Alsace, appelé aussi le Clos du Frac puisqu'il s'agit d'une parcelle viticole (créée par Nicolas Boulard²² en 2010). L'œuvre que propose dans ce lieu Elmar Trenkwalder renoue avec la tradition viticole qui orne généralement l'entrée d'un domaine par l'encadré d'une porte sans grille. Cette porte indique donc un passage, une ouverture vers les rangs de vignes qui restent accessibles. L'artiste cherche à s'adapter à une tradition architecturale et viticole, mais aussi à un paysage pour intégrer le plus naturellement possible ce contexte, cet ensemble. Lors d'une correspondance épistolaire datant de 2002, il déclarait à Pierre-Line Renié ce que lui évoquait alors le jardin. Trenkwalder écrit ainsi : « Pour moi, le jardin est la projection d'un espace intérieur, comme un utérus à l'air libre »²³. Le corps, et plus précisément l'organe-utérus, apparaît dans cet espace clôturant une nature féconde. La porte qu'il crée doit donc s'organiser par rapport à cet organe et se rattacher à cet ensemble pour former un organisme et devenir cette interface entre l'intérieur et l'extérieur : le passage d'une réalité à une autre. L'organe qu'Elmar Trenkwalder évoque ici n'est d'ailleurs pas anodin car l'utérus est le seul organe que nous connaissons de l'intérieur puisque nous avons occupé cet espace durant la grossesse maternelle avant d'être expulsé à l'extérieur, hors du corps de la mère. Cette différenciation des espaces intérieurs et extérieurs se reconnaît à la surface de l'œuvre d'Elmar Trenkwalder. A l'extérieur de cette sculpture-porte les motifs de cannelures et de méandres sont rigides alors qu'à l'intérieur, vue des vignes, on découvre des ornements plus sinueux, des tresses, des rinceaux qui s'entremêlent avec souplesse, comme des vaisseaux sanguins, des rameaux ou encore des vrilles de vignes. L'œuvre s'érige au FRAC Alsace selon les dimensions du paysage, elle s'intègre à la hauteur du mur pour devenir une partie du monument et reconduire ainsi les traditions viticoles. Haute de cinq mètres, cette porte a également été un défi technique. Car, comme souvent pour ses autres grandes pièces, il a reproduit son système modulaire qui lui permet d'assembler comme un puzzle son œuvre afin d'atteindre les dimensions requises. Les contraintes de la céramique l'obligent en effet à morceler selon un quadrillage régulier ses sculptures. C'est-à-dire qu'il est obligé de créer des plaques selon la dimension des fours pour effectuer ses cuissons et ses émaillages. Chez lui à Innsbruck, il est contraint de respecter les dimensions de son four qui sont de 60 x 80 x 100 cm. Elmar Trenkwalder doit donc cuire son modelage en parties, pour former ainsi des plaques qu'il peut par la suite assembler suivant la numérotation d'un ordre constructif. Ces plans de découpe structurent donc l'ensemble, elles rappellent les lignes d'une mise aux carreaux ou encore d'une architecture souterraine, d'une organisation précise. Ces plaques s'emboîtent ou se fixent par la suite sur des structures en bois ou en métal (selon les cas) pour former l'enveloppe ornementale d'un simulacre d'architecture. Ainsi, lorsqu'elles atteignent de grandes dimensions, ses œuvres se dressent, plaque après plaque... Bref, chez Elmar Trenkwalder tout s'emboîte - tant par la structure que par la surface. Les éléments s'accouplent, se montent les uns sur les autres pour se dresser face au corps du spectateur et s'intégrer au mieux à l'espace qui les accueille. Grâce à ces importantes dimensions, ses sculptures rivalisent avec la taille des hommes, elles créent un lien physique entre l'architecture présente et la présence des corps.

²¹ « Toute œuvre humaine est ainsi conçue comme un organisme naturel, dans le développement duquel personne n'a le droit d'intervenir ; cet organisme doit se développer librement, l'homme se contentant de le préserver d'une fin prématurée. Ainsi, pour l'homme moderne, le monument est une partie de sa propre vie, et toute intervention pratiquée sur le monument l'incommoder autant que si concernait son propre organisme. » Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, éd. du Seuil, Paris, 1984, p. 67.

²² Nicolas Boulard est un artiste français né à Reims en 1976 qui développe un travail artistique sur le terroir français en détournant le système de la viticulture ou en rapprochant l'art et le fromage avec, par exemple, son projet *Specific Cheese*.

²³ Correspondance par courrier électronique entre Pierre-Line Renié et Elmar Trenkwalder de mai à septembre 2002, retranscrite dans le catalogue *WVZ 1091*, Les publications des Marquisats, Annecy, 2003, p.15

Dans son entretien avec Bernard Marcadé, Elmar Trenkwalder expliquait également le rapport qu'il tente d'entretenir avec ses sculptures et l'espace qui les entoure. L'artiste déclare : « En principe, il existe le corps et l'espace. Ces deux domaines sont le plus souvent séparés. Je tente de trouver un passage entre ces deux réalités »²⁴. Il semblerait que l'ornement lui permette de créer ce passage entre ces deux réalités, entre la profondeur et la surface, entre la terre et le ciel, entre le corps et le monde qui nous entoure. C'est-à-dire que le corps ne s'oppose plus à l'espace et l'intérieur ne semble plus séparé de l'extérieur. Il n'est plus question de réalités antinomiques, ni de confronter la nature à l'architecture, le féminin au masculin, l'apparence à l'essence, la surface à la structure. Bien au contraire, le passage qu'il propose nous fait glisser d'une forme à l'autre, d'un corps à une architecture, de la terre au ciel. Et quand ces réalités se touchent, rien n'est arrêté, tout semble en mouvement ! On peut alors percevoir dans ces formes des corps-cathédrales qui se dressent, se cambrent et se tendent comme pour pénétrer l'espace, atteindre ce que l'on nomme le septième ciel... L'ensemble de ces sculptures est totalement imprégné de glaçure, de cet email brillant qui fait-danser les reflets de la lumière selon les mouvements du spectateur qui déambule autour des œuvres de Trenkwalder. Cet effet d'émaillage luisant anime ces formes, il participe à cette impression d'oscillations, de transformation perpétuelle. Comme nous avons pu le voir, cet email a son importance, il englue la surface, il mouille l'ensemble en donnant la sensation d'une lubrification, d'une excitation intense.

Pour conclure, on peut dire que Trenkwalder nous révèle de manière directe, sans aucune hypocrisie, que derrière tous les chapiteaux, les pilastres et les colonnes, se cachent des organes désirants, des corps espérant pouvoir se mêler les uns aux autres. A travers les sculptures d'Elmar Trenkwalder, l'architecture bande, non pas pour imposer son pouvoir (comme nous le voyons généralement avec les grands tours des mégapoles) mais par nécessité, telle une pulsion de vie... Dans son texte intitulé « Dispositif-Trenkwalder », Pierre Dourthe exprime cette dynamique qui empare l'œuvre d'Elmar Trenkwalder et qu'il présente dans ces termes : « Lieu de la désagrégation formelle, où l'organique exténue l'espace. Lieu d'une création profuse, où rien n'est différé. Les forces s'y déplacent sans limitation et leur action ne subit aucune diminution. Mécanique tourbillonnante de l'oscillation des forces. Vie-Mort-dissolution-vie ».²⁵ On reconnaît, en partie à travers ces mots le concept de « machines désirantes » présenté par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe*²⁶. Ces sculptures, telles des organismes vivants, semblent traversées par des flux, des désirs qui les mettent en branle et qui semblent les animer sous les yeux des spectateurs intrigués. Ces désirs impulsent un cycle de transformation perpétuelle où l'oscillation des forces peut en effet annoncer cette rengaine : « *Vie-Mort-dissolution-vie*. ». Rengaine qui se plie et se déploie dans une boucle qui tend vers l'infini... On peut également percevoir dans les sculptures d'Elmar Trenkwalder des totems phalliques, des grottes vulvaires, des fétiches primitifs. L'érection de ces tours évoque d'une certaine manière le *fascinus* de la Grèce et de la Rome antique, c'est-à-dire une sorte de phallus-amulette qui permettait de protéger le propriétaire du mauvais œil. Un sexe bandé pour tenter de contrer la finitude et la mort : une forme que l'on retrouve, telle un *leitmotiv* dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder, une forme qui se répète indéfiniment comme pour nous faire croire que nos élans vitaux et nos désirs sont éternels. Du *fascinus*, de ce terme latin, vient la fascination et l'effroi. Un sentiment mêlé où pulsion de vie et de mort sont intriquées dans une forme de co-dépendance où l'une anime le mouvement de l'autre. Car si le sexe bandé est récurrent dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder, on voit bien souvent apparaître dans les frises ou les cadres la silhouette squelettique de la mort. Le dessin intitulé *WVZ 0075 B*, datant de 2003, expose une coupe ornementale de forme phallique pénétrant un corps sous l'œil goguenard de la mort. Car, si l'on observe dans le détail cette œuvre, on remarque dans la partie supérieure du cadre modelé en plâtre la forme d'un crâne qui apparaît dans un hors cadre, dans un hors scène au dessus de cette scène qui peut paraître obscène. Mais l'obscénité de l'œuvre d'Elmar Trenkwalder est sûrement du côté de la racine latine *obscenus*²⁷. Car l'adjectif *obscenus* (a,um) signifie en premier

²⁴ *Ibid.*, p.44-48.

²⁵ « Dispositif – Trenkwalder », Pierre Dourthe in catalogue WVZ 1091, Les publications des Marquisats, Annecy, 2003, p. 41.

²⁶ « Les machines désirantes sont des machines binaires, à règle binaire ou régime associatif ; toujours une machine couplée à une autre. [...] C'est qu'il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux (le sein – la bouche). [...] Le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 1, L'anti-Œdipe*, éd. de Minuit, Paris, 1972/1973, p.11.

²⁷ D'après le dictionnaire Latin Français, Le grand Gaffiot, éd. Hachette, Paris, 2000 ; le terme obscène aurait une racine double et complexe : les deux termes d'origine latine qui sont *obscenitas* et *obscenus*. Le nom commun *obscenitas* (atis) veut dire l'indécence attachée principalement aux parties viriles, aux organes de la génération et l'adjectif *obscenus* (a,um) signifie en premier lieu ce qui est de mauvais augure, sinistre, funeste et fatal.

lieu ce qui est de mauvais augure, sinistre, funeste et fatal. Or, le *fascinus* serait la proportion de sexe bandé dans l'œuvre d'Elmar Trenkwalder et répondrait à cette volonté de se protéger de ce mauvais présage, de cette mort qui rôde aux abords, dans ce hors cadre. Et, bien que cette protection paraisse vaine, les corps continuent à s'entremêler, à se tendre et à exulter, à se croire éternellement vivant dans ces ensembles émaillés.

Post-Scriptum

Parallèlement au colloque « Habiter l'ornement », une exposition intitulée *Ornement, crime et délices* a été organisée au sein de l'espace d'exposition Le Cube de La Fabrique du 9 mars au 14 avril 2016. J'ai eu la chance d'être invitée à présenter mon travail artistique dans le cadre de cette exposition collective qui regroupait le travail de Pierre Ardouvin, Sabine-Anne Deshais, Françoise Quardon, Julie Poncet, Patrick Saytour, Jean-Luc Verna, Brigitte Zieger. Etant donné que la recherche en arts plastiques se fait dans ces allers-retours entre production et réflexion, je souhaite aborder ici les liens et les différences qui peuvent apparaître entre mes recherches théoriques présentées ci-dessus et mes recherches plastiques exposées dans ce contexte. Dans cette exposition, je présentais l'installation intitulée *Aux verges suspendues* qui rassemble vingt-huit éléments reproduisant la forme d'un pénis en érection dans une fine et blanche porcelaine émaillée. Il me semblait intéressant de représenter le sexe masculin à travers une matière aussi délicate et fragile que peut être la porcelaine. En renversant ces érections vers le bas, je souhaitais déjouer les représentations que l'on se fait généralement du phallus, du Priape, pour présenter l'équilibre fragile de nos amours et de nos désirs. Dans ce renversement, il y a également un détournement de l'organe génital qui devient un réceptacle, un objet utilitaire, une sorte de vase anthropomorphique pour des bouquets de roses, d'un rose tendre. On retrouve alors clairement cette fétichisation du corps avec ces fragments de pénis qui deviennent des vases mais également des ornements. Aussi, l'ensemble de ces éléments en porcelaine est fixé sur le mur à des intervalles réguliers de manière à créer une impression de motif, une impression qui est renforcée par la présence des roses qui jouxtent ces porcelaines pour évoquer un décor floral. Mais contrairement au travail et au modelage d'Elmar Trenkwalder, la transition n'est pas floue car la combinaison entre les fleurs et l'érection se fait par assemblage, d'après l'usage que l'on fait généralement de l'objet vase : le soliflore va joindre ainsi la fleur et le phallus. Par rapport aux mouvements de surfaces perçus dans les sculptures d'Elmar Trenkwalder, cette installation semble très statique et les pénis peuvent paraître figés au mur, à l'instar de papillons épinglés dans les boîtes des collectionneurs. Pourtant, cette installation change et évolue discrètement au rythme des bouquets de roses qui vont peu à peu se faner durant le temps de l'exposition. Il y a, dans ces érections pendues à notre désir, suspendues entre la terre et le ciel, quelque chose qui s'évanouit lentement et qui semble condamné à mourir. Mais comme le cycle de la nature, comme cette rengaine « *Vie-Mort-dissolution-vie* »²⁸ le laisse entendre, on souhaite reflleurir ces vases et voir nos amours se répéter indéfiniment telles des motifs dont on ne se lasse jamais...

²⁸ Rengaine formulée par Pierre Dourthe, *Idem*.