

Jacques Delahaye **A la redécouverte d'un sculpteur** par Christoph Zuschlag

Parmi les redécouvertes que propose parfois l'histoire de l'art, il en est qui n'en valent pas la peine. Ce n'est assurément pas le cas en l'occurrence. Tout jeune encore, Jacques Delahaye, au début des années 1950, fait une entrée fracassante sur la scène artistique internationale avec des sculptures que distinguent leur qualité et leur originalité et avec une œuvre graphique non moins remarquable. Ce succès inhabituel se confirme par des expositions dans plusieurs pays européens, notamment à la documenta II à Cassel en 1959, aux États-Unis et au Japon, par des ventes d'œuvres à des collections publiques ou privées, enfin par les efforts du célèbre galeriste parisien Rodolphe Stadler¹ et les réactions parfois enthousiastes des principaux critiques de l'époque, tels Pierre Restany, Michel Tapié, Manfred de la Motte, John Anthony Thwaites et Eduard Trier. L'artiste réalise encore des œuvres en environnement bâti, puis au milieu des années soixante, c'est la rupture : un changement intervenu dans sa vie privée mène au tarissement de sa production artistique. Par la suite, de 1975 à 1993, Delahaye se consacre exclusivement à son enseignement à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Il vit aujourd'hui en Normandie. La mémoire de l'histoire de l'art ne laisse guère de chances à ceux dont le catalogue des œuvres est mince, produit du travail de quelques années seulement. Une redécouverte est parfois nécessaire.

Né à Paris en 1928, Jacques Delahaye y étudie à l'École des Arts Appliqués et à l'École des Beaux-Arts. Sa création sculpturale commence avec *L'Oiseau astrologique*, de 1952 : une figure (en plâtre probablement) dynamique, volontaire et expressive, tendue vers les hauteurs et dont les volumes compacts semblent animés d'une pulsation². Réalisé la même année, *Le Chat* (ill. p. 6), d'une longueur considérable (160 cm), n'est ni une représentation mimétique de l'animal, ni une image d'abstraction. L'artiste a plutôt condensé le corps de l'animal, comme de l'intérieur, pour obtenir une structure plastique non figurative aux surfaces rugueuses et crevassées. Depuis son point d'appui sur le côté du socle, la figure est animée d'un mouvement diagonal vers le haut, comme si le chat bondissait. Un des thèmes fondamentaux de l'œuvre sculptée de Delahaye, c'est précisément la recherche du moyen d'exprimer la tension intérieure, la dynamique et le mouvement dans un matériau inerte. Exposé à la documenta II de Cassel en 1959³, *Le Chat* a été ainsi décrit par Eduard Trier dans son livre *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts (Figure et espace. La sculpture du XXe siècle)* : «Le jeune sculpteur parisien Jacques Delahaye s'intéresse aux structures du corps animal, à ses muscles, à ses tendons, mais pas d'un point de vue anatomique. Dans le Chat, [...] il cherche à exprimer la puissance et la rapidité d'un corps qui en bondissant semble soustrait aux lois de la pesanteur. Il parvient à ce 'nouveau naturalisme' par le façonnement du matériau, qui sous sa main prend un aspect froissé et fossilisé qui contraste étrangement avec la dynamique du geste.⁴»

Cependant, le matériau et le processus de création sont aussi des éléments morphologiques décisifs des premières œuvres de Delahaye. Ses sculptures sont faites de matériaux courants : papier, textile, carton ondulé, treillis, bois. Les constructions sont ensuite revêtues d'une fine couche de plâtre qui assure la cohésion des différentes parties et l'unité formelle du tout. Au début,

¹ Voir la chronique de la galerie : *Galerie Stadler, 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris 1955-1985*, Paris 1985 (édition privée). Stadler, conseillé par Michel Tapié, a montré les créations de Delahaye dès son exposition inaugurale en 1955 ; au cours des années suivantes, il lui a consacré plusieurs expositions individuelles (1956, 1958, 1961). C'est aussi lui qui a fait exposer Delahaye notamment à Francfort en 1961, dans la dépendance de son collègue parisien Daniel Cordier, puis à Munich en 1962/1963, à la Neue Galerie du Künstlerhaus. Ces contacts avec l'Allemagne ont fourni à Delahaye plusieurs acquéreurs (musées de Wuppertal, Hanovre et Bochum) et des commandes pour des sculptures en environnement bâti à Francfort et à Munich. Le gigantesque relief de béton (6 x 6 m) sur la façade de l'école Minna-Specht à Francfort-Schwanheim, inaugurée en 1965, en témoigne encore, malgré l'usure due aux intempéries. – Je remercie Susanna Köller à Berlin pour son aide dans la recherche bibliographique, et Susanne Luke à Iserlohn pour ses conseils sur le texte.

² Il en existe une illustration dans la revue *L'Œil*, no 76, avril 1961, p. 53 (interview avec Luce Hocstin, p. 52-57).

³ Voir *II. documenta '59, Kunst nach 1945*, cat. exp. Kassel, vol. 2 : Skulptur, Köln [1959], p. 66.

⁴ Eduard Trier, *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin 1960, p. 39-40.

Delahaye a pu se permettre de faire des moulages de bronze de ses sculptures, qu'il était ainsi possible de reproduire en plusieurs exemplaires. Vers 1960, il a passé au procédé à la cire perdue. Plusieurs moulages, comme *Cavalier II* (ill. 1) ou *Ader* (ill. 2), montrent encore distinctement la texture du matériau de départ.

12 La période 1957/1958 est représentée, outre *Cavalier II* (ill. 1) et *Ader* (ill. 2), par les sculptures *Vampire* (ill. 3), *L'Aile* (ill. 4) et *Personnage* (ill. 5). Dans ces travaux s'esquisse déjà le passage de l'orientation horizontale ou diagonale au mouvement vertical caractéristique de sa création ultérieure. *Ader* est une sculpture encore conçue pour une orientation horizontale. Avec ses ailes largement déployées, elle fait penser à un oiseau ou un avion ; les sillons sur les ailes sont probablement dus à la surface de carton ondulé de la pièce originale dont il a été fait ensuite un moulage en bronze. Le *Vampire* est lui aussi d'orientation horizontale. Longue de 126 cm, cette sculpture évoque une pointe de lance ou un crâne animal étiré en longueur. La masse plastique est percée d'une grande et de deux petites ouvertures. Delahaye produit une impression d'instabilité en décalant de l'axe médian la tige verticale qui la relie à la plaque métallique de base. Il a utilisé le même procédé pour le *Cavalier II*, dont la longueur et la disposition oblique suggèrent plutôt la comparaison avec *Le Chat* (ce sont les deux sculptures que Delahaye a présentées à la documenta II en 1959). Le thème du cavalier – lien entre l'homme et l'animal – n'a jamais cessé d'intéresser Jacques Delahaye. *L'Aile* reprend le thème abordé dans *Ader*, mais avec un mouvement quasiment vertical vers le haut. Un exemplaire de *L'Aile* se trouve à l'Albright-Knox Art Gallery à Buffalo (New York). Enfin, *Personnage*, par son titre déjà, exprime l'achèvement de la mise à la verticale.

Les œuvres de cette période sont amorphes, elles ont des surfaces raboteuses, elles saillissent parfois agressives et acérées dans l'espace, leur matériau est comme mutilé par endroits. John Anthony Thwaites les a comparées aux tableaux de Jean Dubuffet, mais aussi à des destructions de guerre : «Ses sculptures ressemblent d'abord à des épaves, à des débris de bois ou d'objets à moitié pourris rejetés par la mer. Mais en regardant de plus près, on s'aperçoit qu'elles nous communiquent un certain rapport à la matière qui est très proche de celui de Dubuffet. Seulement le sculpteur doit prendre en compte l'espace physique, et on a l'impression que l'espace ronge le matériau comme un acide. C'est sans doute une réminiscence des destructions de guerre que Delahaye a vécues en France durant son enfance.»⁵

Il n'est plus possible de dire précisément à quel moment Jacques Delahaye a adopté le procédé de la cire perdue, qu'a aussi utilisé, parmi les sculpteurs allemands de sa génération, Emil Cimiotti à partir de 1955⁶. Ce changement de technique doit s'être produit vers 1959, et, d'après le témoignage de Denys Chevalier, sous l'influence du collectionneur italien Frua de Angeli⁷. Dans le procédé à la cire perdue, l'artiste réalise d'abord un modèle en cire d'abeille chauffée, renforcée par une armature de baguettes

⁵ John Anthony Thwaites, *Ich hasse die moderne Kunst !*, Frankfurt am Main 1960, p. 107. La première édition avait paru en 1957 chez Agis-Verlag, Krefeld/Baden-Baden.

⁶ Pour la suite, voir Christoph Zuschlag, «Emil Cimiotti – Das plastische und zeichnerische Werk», in : Theo Bergenthal/Joachim Stracke (éd.), *Emil Cimiotti*, Heidelberg 2005, p. 7-17, en part. p. 8-9.

⁷ Voir Denys Chevalier, «Ch. J. Delahaye, la sculpture considérée comme un dessin multiplié», in : *aujourd'hui* 6, 1961, no 34, p. 32 et suiv., en part. p. 33. Les œuvres de Delahaye ont été exposés plusieurs fois en Italie entre 1957 et 1959.

⁸ Voir dans le présent volume, p. 76.

métalliques lorsque l'œuvre est de grandes dimensions. À la fonderie, on revêt le modèle d'un manteau d'argile réfractaire qui durcit en séchant. On chauffe ensuite la forme, et la cire liquéfiée s'écoule par des canaux. Il reste ainsi un moule d'argile dans lequel on coule ensuite le bronze. Une fois le bronze refroidi, on casse le moule. L'œuvre coulée, encore brute, peut être maintenant retravaillée, par exemple par polissage. Le procédé de la cire perdue fait disparaître aussi bien le modèle en cire que le manteau d'argile (le moule). Les pièces ainsi obtenues sont donc uniques. Delahaye a eu dès 1959 sa propre fonderie à Meudon, au sud-ouest de Paris, près de la maison d'Auguste Rodin. Il s'intéressait de près aux techniques de coulage et a toujours suivi toutes les étapes de travail, quand il ne les effectuait pas lui-même.

Les sculptures des années 1960/1961 ont toutes été réalisées par le procédé à la cire perdue et sont pour la plupart de petites dimensions. Les thèmes sont toujours des représentations dérivées de la figure humaine ou d'animaux, mais le langage formel change fondamentalement. L'exemple de Rodin a joué là un rôle décisif. On peut distinguer sommairement deux groupes d'œuvres : d'une part des torsos humains, de guerriers le plus souvent, d'autre part des figures animales. Parmi les torsos, qui ont tous une face principale, se trouvent en particulier *Vélite I* (ill. 27), *Hoplite* (ill. 9) et *Samouraï* (ill. 26). Les vélites étaient des soldats de l'infanterie légère dans les armées romaines, les hoplites des fantassins lourdement armés dans les armées des cités grecques, et les samouraïs étaient des guerriers japonais. Le *Vélite I* (32 x 27 x 25 cm) nous servira ici d'exemple. La figure est dressée sur un socle où elle ne s'appuie qu'avec la cuisse gauche, la droite étant tendue vers l'extérieur, comme si elle planait dans le vide, abolissant les lois de la pesanteur. Cette dynamique qui l'anime donne à la sculpture un contour ouvert. Malgré la grande liberté de modelage, le casque et l'armement sont bien reconnaissables. La surface crevassée paraît animée d'un mouvement violent d'où naissent les vibrations d'un jeu d'ombre et de lumière. Le *Vélite I* transmet une impression de tension et d'excitation extrêmes, intérieures et extérieures. Ce que Manfred de la Motte a écrit à propos des samouraïs de Delahaye est tout aussi valable pour cette figure : «[...] tout de tension et de violence guerrière, jusque dans les moindres muscles, les moindres arrondis, prêts à un acte de violence, à une explosion. Mais ils sont représentés en un moment de calme inquiétant, capables de tout, sur le point d'éclater ; on en vient à s'étonner que ces sculptures aient besoin d'un socle [...] Tout ce qu'auparavant, en sculpture, on appelait masse et volume, devient dynamique chez Delahaye [...]»⁸

La dynamique caractérise aussi l'autre groupe d'œuvres, moins nombreux, des années 1960/1961 : les figures animales. Plusieurs d'entre elles sont intitulées Rhinocéros, et sont de diverses dimensions, de 105 cm de longueur (ill. 6) à 43 cm (ill. 8). Là aussi, une bonne partie de la figure dépasse du socle ou de la plaque, renforçant ainsi l'impression de mouvement impétueux vers l'avant. Et comme dans les torsos, les rhinocéros, pour être librement modelés, n'en sont pas moins reconnaissables. Il faut toutefois pour cela en faire le tour et les considérer de plusieurs points de vue différents. Il en va de même pour de nombreuses petites sculptu-

⁹ Voir dans le présent volume, p. 86.

¹⁰ Dans un article de Julián Gállego sur la création artistique contemporaine à Paris, publié dans la revue espagnole *Goya* (no 46, janvier/février 1962, p. 297-303, en part. p. 298), le relief est présenté avec une illustration et porte le titre *Sobre la batalla de Anghiario*.

¹¹ Luce Hocin, entretien avec Jacques Delahaye dans son atelier, voir dans le présent volume, p. 86.

¹² Chevalier 1961 (cf. n. 7), p. 33.

¹³ Voir R. v. Gindertael, «Situations actuelles de la sculpture dans le cadre de l'École de Paris», in : *Quadrum* 12, 1961, p. 21-44. Sur les artistes cités ici, voir les dictionnaires suivants : Michel Seuphor, *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel 1959 ; *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, 1960 (éd. allemande : *Lexikon der modernen Plastik*, Vorwort von Werner Schmalenbach, München/Zürich 1961). Delahaye est cité dans les deux dictionnaires (avec une illustration dans le second).

¹⁴ Pierre Restany, «Die XXX. Biennale von Venedig», in : *Cimaise* 7, 1960, no 50, p. 46-85, en part. p. 73. Restany regrette que César, Étienne-Martin et Delahaye ne soient pas représentés à la Biennale et souhaite qu'ils aient «plus de chance en 1962» (souhait qui ne devait pas se réaliser). Delahaye avait fait la connaissance d'Étienne-Martin en 1951, et celui-ci lui avait fait connaître Michel Tapié.

res représentants des chevaux ou des chevaux avec des cavaliers (ill. 13-18). Toutes ces figures sont des variations sur un thème présent dès le début dans l'œuvre sculpté et graphique de Delahaye.

Dans cette période, et peut-être même dans toute l'œuvre de Delahaye, on peut mettre en exergue son monumental haut-relief en deux parties, *La Bataille d'Anghiari*, de 1961 (310 x 220 cm), acquis par le Musée de Bochum en 1967 (ill. 20-24), où il est accroché à une des façades. Une masse de guerriers et de chevaux y forment une rude mêlée. Les figures sont en partie traitées en ronde-bosse et même fortement saillantes, ce qui, tout en constituant une prouesse technique, crée des effets intenses d'ombre et de lumière. Le titre fait allusion à la célèbre peinture murale de Léonard de Vinci dans la grande salle du conseil du Palazzo Vecchio à Florence, laissée inachevée par l'artiste en 1506. Détruite au milieu du XVI^e siècle déjà, l'œuvre n'est connue que par des copies contemporaines et des copies de copies, dont celle de Peter Paul Rubens. La scène représentée est la bataille qui en 1440 opposa près d'Anghiari les Florentins et leurs alliés pontificaux aux Milanais, qui y furent défaits. Mais Delahaye semble avoir voulu rendre hommage aussi à une autre grande œuvre inachevée : la monumentale *Porte de l'Enfer*, inspirée de la *Divine Comédie* et dont Rodin reçut en 1880 la commande de l'État français pour orner un musée des arts décoratifs qui finalement ne vit jamais le jour. Il est d'ailleurs intéressant de noter que lors de l'entretien dans son atelier avec Luce Hocin, en hiver 1960 probablement (et publié en avril 1961 dans la revue *L'Œil*), Delahaye appelle son relief *La Porte*⁹, le choix du titre définitif, *La Bataille d'Anghiari*, ayant visiblement été fait plus tard¹⁰.

Jacques Delahaye appartient à cette génération de sculpteurs des années cinquante et soixante qui ont durablement modifié notre manière de voir et notre conception de la sculpture. Ses œuvres s'inscrivent dans l'avant-garde internationale d'une époque qui l'a qualifié, lui, de «jeune enragé»¹¹, et sa sculpture de «révolutionnaire»¹². En 1961, évoquant l'émergence d'une «nouvelle sculpture» au sein de l'École de Paris, le critique Roger van Gindertael cite notamment Jacques Delahaye, Étienne-Martin et César¹³. Et dans un compte rendu sur la Biennale de 1960, Pierre Restany cite précisément ces trois artistes comme étant les représentants les plus intéressants de l'École de Paris¹⁴. Dans ce contexte, Delahaye occupe une place particulière dans la mesure où son œuvre est entièrement consacrée à l'idée de mouvement et qu'elle rend vaine toute appréhension par les catégories du figuratif ou de l'abstrait, tant l'un et l'autre se fondent chez lui. Dans son entretien avec Luce Hocin, l'artiste rappelle qu'il a toujours travaillé d'après des modèles d'animaux ou d'après la figure humaine – ce que suggèrent déjà ses titres toujours très concrets – et qu'il lui tenait à cœur de reprendre des thèmes déjà traités par Rodin et Carpeaux, deux prédécesseurs au seuil de la sculpture moderne. Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) a dépassé le néo-classicisme académique de son temps et donné des traits néo-baroques à ses œuvres, dans lesquelles les contrastes clair-obscur jouent un rôle important. Carpeaux a influencé le jeune Auguste Rodin (1840-1917), qui lui-même a dépassé l'historicisme, élevé le torse au rang de motif artistique propre et véritablement

¹⁵ Voir Thwaites 1960 (cf. n. 5), p. 107 : «Delahaye ist einer der Bildhauer, die gewissermaßen ein Äquivalent zum Tachismus darstellen.» («Delahaye est un des sculpteurs qui constituent un équivalent au tachisme.»). Et p. 127, n. 4 : «Neben Delahaye, César [Baldacchini] der führende, mit den Tachisten verwandte Plastiker.» («Outre Delahaye, César [Baldacchini] est à Paris le principal sculpteur apparenté aux tachistes.») Il est important de préciser que Thwaites fonde son observation sur les premières œuvres de Delahaye, avant l'adoption du procédé de la cire perdue.

¹⁶ Voir dans le présent volume, p. 68.

fondé la sculpture moderne. Ses œuvres ont pour caractéristiques l'aspect animé et fissuré des surfaces et les contrastes clair-obscur. La confrontation, dans une exposition, des sculptures de Rodin et de Delahaye serait sans doute d'un apport très enrichissant !

En prenant la figure humaine pour point de départ de sa création, Delahaye s'est inscrit dans une tradition à laquelle il se sentait plus étroitement lié qu'à ses contemporains (dans son entretien avec Luce Hocin, il ne mentionne que Giacometti). C'est aussi ce qui le distingue de la mouvance de l'art informel dans laquelle on le range parfois¹⁵. Il y a néanmoins, surtout dans ses premières œuvres, des analogies avec la sculpture de l'art informel, par exemple dans leur caractère processuel, dans leur morphologie ou dans le degré d'abstraction parfois élevé, nonobstant l'attachement au figuratif. L'œuvre de Delahaye a été diversement qualifiée de baroque, et cette qualité se manifeste sans aucun doute dans sa vigoureuse vitalité et dans sa richesse formelle. Pour Pierre Restany, Jacques Delahaye possède les vertus cardinales qui distinguent les grands sculpteurs : «richesse d'invention et sens plastique »¹⁶.

15

Heidelberg 2006