

INSTITUT DE FRANCE

ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

NOTICE SUR LA VIE ET TRAVAUX DE

M. Raymond MARTIN

(1910-1992)

par

M. Claude ABEILLE

lue à l'occasion de son installation comme membre de la Section Sculpture
SEANCE DU MERCREDI 26 JANVIER 1994

Monsieur le Chancelier,
Monsieur le Président,
Monsieur le Secrétaire Perpétuel,
Mes chers confrères,
Mesdames et Messieurs qui me faites l'honneur de votre présence, je vous remercie.

Merci à vous, Jacques Despierre, de l'amitié qui inspire la présentation si élogieuse. que vous faites de ma vie et de mes travaux. Merci aussi à vous, mes nouveaux confrères, qui m'avez invité à occuper un fauteuil aussi illustre, puisqu'il fut notamment celui de Houdon, de Barye et avant moi, celui de Raymond Martin. Raymond Martin, que j'ai connu quand j'étais étudiant, et que j'ai revu plus tard quand j'allais lui demander conseil dans son atelier ou à l'occasion de manifestations où nous exposions ensemble. C'est pour cette raison que j'éprouve un grand plaisir à parler d'un homme dont les avis ont eu pour moi beaucoup d'importance, même si je vois bien toute la difficulté qu'il y a à évoquer la mémoire d'un sculpteur si réservé, si secret pour lui-même, mais dont l'œuvre témoigne heureusement d'une grande évidence et d'une totale franchise.

Bourdelle avait inscrit sur le socle du buste qu'il avait fait de son maître Rodin: " A Rodin, ses profils rassemblés". Il rappelait ainsi la méthode que Rodin lui avait enseignée pour établir dans l'espace les formes du modèle au fur et à mesure que l'on tourne autour de lui, et qui permet ainsi, profil après profil, d'en matérialiser les contours. À la différence du mouleur qui reproduit mécaniquement le modèle dans sa forme, le sculpteur est en effet obligé de choisir quelques angles de vue privilégiés, quelques plans qui vont architecturer son œuvre à partir de profils. C'est par cette détermination, par ce choix, par ce dessein, qu'il assure la cohérence et la force de son discours. Mais c'est entre ces plans, là où le sculpteur n'a pas pu tout contrôler, que se trouve ce qu'on pourrait risquer d'appeler le " lointain ", le secret de la sculpture. Le spectateur est ainsi invité à sentir entre ces profils ce que le lecteur d'un livre aime à lire entre les lignes: ce qui n'est pas dit mais seulement

suscité dans son esprit. Une image de la sculpture, plutôt que la sculpture elle-même, comme le dit si bien Robert Couturier.

Au détour des profils du buste de Raymond Martin que je suis en train de modeler devant vous, je souhaiterais que se dessinent quelques traits de son visage et le rayonnement de son œuvre, à la manière de ces harmoniques que les musiciens aiment à faire naître par quelques notes choisies. Raymond Martin est un sculpteur précoce. Très jeune, il étudie à l'école des Arts Appliqués, puis à l'école des Beaux-Arts. A 17 ans, sur les conseils de son maître Wlérick, il montre un buste au Salon des Tuileries et il y exposera régulièrement ensuite. René Jean, le critique, écrit cette remarque prémonitoire: " On y voit un sculpteur sensible aux modulations de la forme et qui vise à donner à ses figures le frémissement charnel de l'épiderme... Un sculpteur dont il faut retenir le nom, un artiste dont la personnalité se dessine et sans doute s'imposera. "

Et, en effet, il reçoit à 22 ans le Prix Blumenthal, et trois ans plus tard, Pierre du Colombier écrit ces lignes: " Voici un jeune homme à qui les fées ont souri. Il n'avait point 20 ans quand on le remarqua pour la première fois... Il en a aujourd'hui 25 et on le considère dans les milieux de sculpteurs comme l'un de ceux dont l'avenir est le mieux assuré. Il est revenu à la pure méthode qui Il permis à Rodin de ressusciter la sculpture. Il tire de ce qu'il a devant les yeux le maximum d'" enseignements." " La modulation de la forme... le frémissement charnel de l'épiderme. "

Dès ses débuts, Raymond Martin possède déjà les moyens, le langage de la sculpture. Mais qu'est-ce qu'un sculpteur ? Est-ce seulement quelqu'un qui voit et qui reproduit ce qu'il voit ? Certes, c'est cela aussi, indubitablement, mais ce n'est pas que cela. Un sculpteur est d'abord quelqu'un qui "fait" et qui constate ensuite la résonance entre ce qu'il a fait et le monde extérieur. Là se trouve le premier talent qui devra être nourri de l'observation. L'œil de l'artiste n'est pas seulement une fenêtre, c'est aussi et surtout un projecteur. Si un débutant croit atteindre à la ressemblance de ce qu'il voit, c'est qu'il ignore que la traduction qu'il établit est une trahison, que c'est un mot à mot infidèle. Il ignore aussi qu'il lui faudra avoir inventé un langage, le sien, qu'il projettera sur le monde, pour parvenir à saisir cette vibration commune entre le spectacle extérieur et son œuvre et pour que cette vibration atteigne le spectateur.

J'ai un souvenir précis d'une remarque de Raymond Martin sur un de mes premiers essais, quand j'étais étudiant. Le modèle posait et j'avais, d'entrée de jeu, mis l'accent sur certaines parties du modelage, au détriment des autres. Ceci tout à fait par hasard, instinctivement. Raymond Martin me dit, avec une expression gentille dans ses yeux clairs, que c'étaient là des rythmes... qu'il faudrait conserver jusqu'à l'achèvement du travail... ce que mon inexpérience m'empêcherait probablement de faire, mais qu'il fallait que je m'en souviensse pour plus tard... peut-être. Il savait, en effet, nous montrer ce qui, dans nos exercices, comportait quelque chose du

langage de la sculpture, ce qui dans les articulations du corps ressemble au fonctionnement de la syntaxe, ce qui dans la forme des membres du modèle peut être assimilé à des mots que l'on choisit pour leur justesse et leur saveur.

Mais ce langage, qui n'est pas seulement d'imitation, d'où vient-il?

C'est seulement par commodité qu'on peut le comparer aux phrases dont nous nous servons pour parler. Le discours des formes est un discours analogique basé sur la ressemblance, et c'est justement là une de ses forces essentielles. Car si ce langage est capable de s'abandonner à l'imitation jusqu'à la perfection formelle que le moulage peut réaliser, ses limites, qui sont celles de la reproduction littérale, se font rapidement sentir. Ce langage de la sculpture peut aussi, dans un refus de se référer au monde sensible, s'imposer par la seule abstraction de ses formes, et accueillir ainsi dans son répertoire tout un jeu de nouvelles figures. On voit alors parfois les Arts Plastiques tenter de se fondre dans la musique, dans la littérature, dans les sciences même. Mais si ce langage de la sculpture ne veut, ni se limiter à l'imitation, ni se diluer, c'est qu'il a quelque chose de spécifique en lui-même, qui est sa puissance à transformer ce qu'on croyait connaître et voir depuis longtemps, en ce qu'on avait encore jamais vu, c'est-à-dire remplacer les images usées par des métaphores nouvelles. Transcender l'information de toujours par l'expression inattendue de sa renaissance. Substituer par ce qu'on appelle un écart rhétorique, à l'image habituelle qu'on ne voyait plus, l'image porteuse de l'utopie, de l'amour comme de la révolte, de la solitude comme de la fraternité un moment vécue. Seule la mémoire de l'art, par ses exemples, sa jurisprudence, peut inciter à cet exercice du double langage, de cette articulation entre la forme et son contenu, inciter à tenir les deux pointes du compas de la création. Et cette mémoire se trouve près de nous, dans les musées et les monuments que nous voyons à nos portes. Raymond Martin adorait les musées, moi aussi.

Je me souviens d'une conversation que nous avons eue, au cours de laquelle il m'a parlé de la sculpture gothique qu'il admirait particulièrement. Il avait d'ailleurs lui-même pris part à la restauration des sculptures de la cathédrale de Reims. Il évoquait les générations de tailleurs de pierre se succédant régulièrement pendant deux siècles et ajoutant, statue après statue, portail après portail, leur émerveillement à celui de leurs devanciers. Il y voyait un exceptionnel processus de développement de la sculpture, parallèle aux changements politiques de l'époque, qui conduisait les sculpteurs gothiques à humaniser les saints et les prophètes et à déifier les rois, mais tout en restant attentifs à ne pas briser le fil ténu de cette langue secrète, toujours la même sous les avatars de l'iconographie, ce mot de passe que l'on se glisse entre initiés depuis les sculpteurs de l'Égypte ancienne. La sève de l'arbre.

Voici ce que Raymond Martin écrivait dans un grand article intitulé "Les Racines d'un arbre géant", à propos du Musée Rodin de Meudon : "Toutes ses sculptures mouvementées et multipliées à l'infini sont là dans un entassement prodigieux; elles

sont comme l'enchevêtrement des racines vivantes de ce chêne géant qui étend toujours son ombre sur le siècle que nous vivons. Le goût du risque, l'accentuation, l'exagération, le délire même, tout cela n'est pas venu d'emblée chez Rodin. Il ne faut pas oublier qu'il s'était formé dans la sagesse des antiques. La vieillesse venue, il les retrouvait avec délices disant à Despiau, qui me l'a répété: vous, vous avez la sagesse." Et plus loin, Raymond Martin ajoutait: " Pour les Bourgeois de Calais, Rodin part de l'idée préconçue de grouper les six personnages et se souvient du prophète Habacuk, de Donatello, que les Florentins surnommèrent le Zuccone, c'est-à-dire "le chauve". Plus loin encore, à propos du Balzac, Raymond Martin écrivait : " Pour moi, j'ai de plus en plus la conviction que Rodin avait été sensible aux audaces de formes de cet autre génie qu'est Daumier, son aîné de trente ans, toujours resté dans l'ombre, et que leur amour en commun de Michel-Ange spirituellement unissait. Il est permis de penser que si le Ratapoil, ce personnage caricatural de demi-solde de la grande armée napoléonienne que Daumier avait modelé, si ce Ratapoil n'avait pas existé, le Balzac ne serait pas tel qu'il est. Cela n'est pas pour amoindrir, bien au contraire, le chef-d'œuvre dominateur qui, dans le calme de son absolu, semble avoir été conçu dans la lave d'un volcan, mais plutôt pour retrouver les propres paroles de Rodin vers la fin de sa vie: " Relier le présent au passé, c'est l'action nécessaire, je ne suis qu'un chaînon". Mais, dans un autre texte, Raymond Martin nous prévient : "Si le métier n'est qu'une suite de recettes d'atelier, de manières, de procédés, il ne mènera bien sûr qu'à une image fautive de la vie. Il convient d'avoir le sens de la lumière des formes, avant de vouloir enrichir celles-ci d'une signification." C'est justement la modulation des formes dans la lumière qui est la marque essentielle de son talent. Cette modulation des formes dans la lumière éclate dans ses dessins, qui sont le journal intime de son art.

Raymond Martin dessine tout le temps. Les hommes, les femmes, les sculptures qu'il admire, notamment celles qui ornent les tombeaux des Médicis que Michel-Ange avaient réalisées à Florence. Tout lui est bon et il maîtrise tout. Le velours du pastel, la souplesse de la plume qui enivre la forme sans l'arrêter, le lavis qui plonge le corps dans l'ombre, la sanguine qui le ramène sur la fleur du papier, l'encre bleuâtre qui calme la ferveur sensuelle, le cadrage de près qui permet l'effusion charnelle et tactile, l'élimination du fusain essuyé, la pesanteur du charbon appuyé. Mais cette méditation perpétuelle qu'il poursuit avec lui-même s'élargit parfois jusqu'au dialogue qu'il amorce, par le dessin, avec Tintoret, à qui il parle de la progression du regard, sautant de volume en volume, rebondissant de formes en formes, dans un tourbillon de vertige. De la même façon, il parle à Rodin, qu'il a tant aimé, de cette tache de lavis léger qui s'écarte de la forme et tente de rejoindre le bord de la page, mais qu'il rattrape et qu'il griffe du crayon pour lui donner tout son sens. À Michel-Ange, il rappelle les cadences architecturales scandées par les volumes que découpent les valeurs du pastel écrasé. Raymond Martin est infatigable. Sa soif est inextinguible, et c'est à cette source intime, le dessin, qu'il s'abreuve pour installer dans la lumière toute son œuvre, des médailles les plus sensibles jusqu'aux bustes, jusqu'aux réalisations les plus importantes. Ce sculpteur, plutôt solitaire, a pourtant donné de ses amis, de sa famille, des images saisissantes. Peut-être la plus vivante,

l'image de son père, faite de touches attentives et d'éclats de lumière comme déposées sur la forme. Cette lumière qui teinte d'un humour léger le visage de Charles Auffret, son élève, et qui sculpte la force des plans du buste de Raymond Corbin, son ami, et qui enveloppe le visage de ses filles comme dans un parfum. En effet, ce n'est pas seulement aux œuvres du passé qu'il demande des leçons. Il se confronte à la nature, aux structures solides comme aux paysages changeants, partagé, comme tous les artistes devant le réel, entre la servitude de ce qui ne serait qu'une simple évocation, et la nécessité d'aller plus loin que les apparences, dans une sorte d'invocation.

À voir tous ces bustes, et il en a fait beaucoup, on ne se doute pas du travail dont ils sont le résultat. Ébauche dans l'instant de l'émotion devant l'expression furtive du modèle ; moulage de cette ébauche et travail de construction; recherche du modelé dans la lumière; reprise d'une première ébauche, nouveau moulage; échec d'une tentative ; reprise d'une autre pour arriver à cet équilibre entre l'anarchie de la vie qui s'écoule et la rigueur du piège qui la fixe et qui la représente chaque fois qu'on la regarde. Et c'est cette rigueur que l'on voit à l'œuvre dans la première réalisation monumentale de Raymond Martin, qui a 28 ans quand il reçoit, avec son maître Wlérick, la commande de la statue équestre du Maréchal Foch. Ce n'est pas encore la vivacité de la touche qui anime la cadence décidée du Maréchal Foch chevauchant dans l'espace prestigieux de la colline de Chaillot, car Raymond Martin désire par l'entremise du Maréchal de la victoire, rendre hommage à tous ceux qui vont reconnaître dans cette effigie une image glorieuse de leurs souffrances et de leurs sacrifices, et qu'ils comprendraient mal, peut-être, une virtuosité ici déplacée. Mais cela ne l'empêche nullement, par une allusion secrète et pudique, de célébrer, lui, artiste, par une interprétation renouvelée, la partition écrite par le sculpteur antique de la statue équestre de Marc Aurèle au Capitole de Rome, reprise par Verrochio à Venise, par Donatello à Padoue, Girardon à Paris, Falconet à Saint-Petersbourg, et Bourdelle à Buenos-Aires. C'est la grandeur et la sérénité qui s'expriment ici - une maquette en bois remarquablement réalisée, presque en vraie grandeur, le montre dès 1939 -. Grandeur et sérénité s'offrent au regard, uniquement affirmées par les cadences géométriques et la simplicité des plans, réduits au minimum, montrant dans sa nudité, sa franchise dépouillée, l'aveu du talent dans la pureté de son noyau dur, avant que la courtoisie de l'imitation des formes vraies n'habille l'œuvre terminée.

Et c'est un sculpteur assuré de ses moyens qui tente de donner un cours plus libre à la spontanéité qui s'était déjà exprimée dans les bustes et les dessins. Il réalise, pour la ville de Bordeaux, la statue de Carle Vernet, saisi dans la spirale du mouvement baroque, fixé dans l'instant où le peintre s'arrête, indécis, entre son regard et sa vision. Statue bientôt suivie par celle du général Mangin, dont les vêtements, les bottes, l'uniforme, les plis, contribuent par leurs rythmes et la dialectique de leurs enchevêtrements, à l'affirmation de son attitude impérieuse. Entre 1965 et 1969, Raymond Martin, qui a été élu à l'Académie des Beaux-Arts dès 1962, réalise alors son chef-d'œuvre, le général Leclerc apparaissant aux portes de Paris. Le treillis

militaire est boursoufflé par le vent claquant, modelé à grands coups, autant vêtement que drapeau. Malgré l'armature si ferme que l'on sent dessous - Raymond Martin, on le sait, a fait un modelage d'après un modèle nu -, l'uniforme tend à bouger, à se désolidariser de la structure, et par là, à créer un déséquilibre, celui de la marche en avant, accentué encore par le faux déhanchement qui arrache la sculpture à la convention classique.

Il existe peu d'exemples de ce mouvement à ce point synthétisé, si ce n'est *L'Homme qui marche* de Rodin, et le *Maréchal Ney* de Rude. Mais ici, mouvement n'est pas geste, comme chez Rude, ni exagération anatomique, comme pour Rodin. Le mouvement est à l'intérieur, et le vêtement, qui suggère une autre forme que celle qui est, sert ici la signification publique du monument. Les plis, qui étaient sur la statue du général Mangin seulement l'expression d'un caractère et l'affirmation d'une posture, suscitent ici comme le dédoublement de la sculpture, l'expression du général Leclerc vainqueur entrant dans Paris, précédé, enveloppé dans le tissu flottant de sa légende. Ce magnifique poème de bronze ne doit pas nous faire oublier l'hommage qu'il fera ensuite au président de la Tunisie Habib Bourguiba, campé sur son cheval fougueux, le grand Apollon au trophée, qu'il aimait particulièrement, et les figures qu'il place près du Sénat, à Paris, et toute son œuvre encore nombreuse.

Raymond Martin, sculpteur plongé dans son époque mais littéralement hanté par le passé, comme tous les artistes de ce temps, n'a pourtant pas abusé de la situation qui nous fait les héritiers des chefs-d'œuvre de l'art du monde entier, et qui nous permet de les détourner de leur sens en les transformant en simples marchandises, en les gaspillant. Raymond Martin est un homme de ce temps, qui se donne la mission de ne jamais rien céder d'essentiel du patrimoine reçu, afin de le garder et de le transmettre, enrichi de la lumière dont il l'éclaire. J'ai revu l'atelier de Raymond Martin il y a quelques mois, où toutes ses sculptures rassemblées proclamaient la même chose: l'exaltation de la lumière, cette lumière qu'il a modelée, tant admirée, et qu'il nous confie en héritage. Toutes ces sculptures différentes, dispersées selon une logique autre que celle de leur destination, les bustes à côté des statues équestres, les études voisinant avec les sculptures achevées, étaient comme un théâtre immobile, où les acteurs ont abandonné pour un instant le rôle public qui leur avait été attribué, et qui prennent soudain maintenant un autre sens pour nous.

Le sens d'une interrogation : qu'est-ce que la sculpture ? Une question qui se confond avec cette très vieille interrogation : qui sommes-nous ?

Je rêve que la question de notre identité, de notre rôle, de notre appartenance, puisse être gardée sans réponse, comme une énigme, et que nous vivions avec cette énigme. Mais s'il faut vraiment un sens, il faudrait qu'il reste provisoire, comme la vie, comme l'écume de la mer, qui n'est pas à l'origine du mouvement des vagues, mais qui en est seulement le signe. Les œuvres d'art ont ceci en commun avec nous qu'elles peuvent exister en dehors de leurs significations. Et la sculpture, par cette

disponibilité, est peut-être par conséquent le lieu où s'affirme cette énigme, qui est un témoignage de liberté et d'espoir, de notre liberté, de notre espoir.