

L'œuvre de I Made Jodog

Joël BOUDERLIQUE¹

Summary

After a brief introduction of the Balinese contemporary artist I Made Jodog, this article gives an analytical record of his works. First, the *direction of sense* leading the artist in his choice of thrown-away ceremonial materials for his works is analyzed. It shows an analogical *trans-position* of the ritual movements of sacred dances in the dynamic forms of his works. But beyond a specific Balinese cultural goal, Made Jodog's work aims at a presentation of what he himself calls *dance*, meaning by this word the original cosmological movement creating life. Nevertheless, his works are not meant to present ideas, but their strength results from tangible values brought into real presence, through an emblematic reality that commands to phenomenon.

Based on an analysis of several works from Made Jodog, the first part of the article draws a parallel between the forms he creates and those analyzed by Marcel Granet in Chinese writing. For example, the sudden movements irradiating virility of the dancer in the work called *Baris Dancer 3*, animate the whole world around him in synchronic waves regulated by his dance. Like the real Baris Dance, in this painting there is no intrusion of movements in a pre-established space, but a modulation of the whole field's space including the dancer himself and his environment. The work's forms conduct the choreography of the world's creation in this painting. Among other analyzed works, the texture of the materials used for the work named *Baris Gede Dancers 2* shows how its combination of tensions due to the contradictory shapes of palm fronds, sculpted wood, smashed cardboard and cloth, contributes directly to the spacialization of the world involving the observer. Once more, in this work, forms take precedence over signs, and rhythm over images, to show, in this case, the transmutation of a vegetal world into living bodies articulating space. Another work entitled *Love*, presents with a minimum of figuration the shock of love on a silhouette that gives to the whole world its blue color. Through their simplicity, the forms of this work keep the power of the concrete but also

¹ Professeur étranger, Faculté de Culture Comparée, Université de Tsukuba, 1-1-1 Tennodai, TSUKUBA, 305-8572 JAPON e-mail : yann@sakura.cc.tsukuba.ac.jp

an undefined suggestion that succeeds to both wake up the subtlest nuances of desire and call forth a clarity of transcendence proper to love. Therefore, one has paradoxically to consider this process of abstract figuration as the willpower of figurative abstraction. This first part finally demonstrates that each work Made Jodog forms is a vivacious emblematic production that bursts with colorful evocative power.

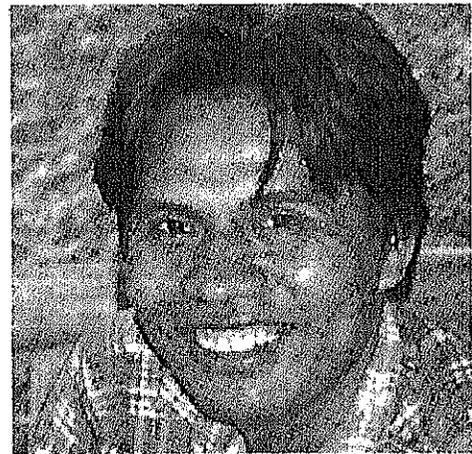
The second part of this article discloses the *process of formation of forms (Gestaltung)* in Made Jodog's works. It points out that each of his works *is* its own process of individuation, allowing it to stand by itself, to *ex-ist* out (to stand out) of its mere material being in a unique way that has to be called : style. Following Made Jodog in the production of one of his works, called *Mother-Earth 4*, puts us in touch with the event of the metamorphosis *trans-forming*, at the same time, - the material supports of the work, the artist, and the observer - through the process of formation of forms. This metamorphosis, brought about by the process of creation, transforms the being of these three polarities : works, artist, and observer, which are constituents of, and constituted by, the whole field of existence. For this part of the article, and for the third one, we follow the French philosopher Henri Maldiney's thought.

In the third part, the recent accentuation of abstraction in Made Jodog's works leads us to question his art as being abstract or concrete, referring for this question to Kandinsky's reflection. For this part we analyze two works : one entitled *Amed* and another one entitled *Mandolin*. The analysis of *Amed* and *Mandolin* leads us to the conclusion that Made Jodog's works fulfil perfectly the goal assigned to art by Paul Klee : not to depict visible reality but to make reality visible. To reach this level of concreteness in abstraction, Made Jodog proceeds in his works from below sensitive elements and all cognitive images, directly rooting his art in the original level of pathos that underlies all later figurative structures. At this level, sense and feeling, still combined before the crystallization of the world in object, are expressed in his works through forms making the artist's world accessible to the observer by transforming his own vision. Achieved on such a basis, Made Jodog's works disclose a significance, which has the effect of enlightenment that is not intellectual but of pure power. The second work, *Mandolin*, adds another example of this capability, by putting us in direct relation not only with the musical instrument (not even represented in the painting) but also with all the potential music it could play. This is possible for Made Jodog through the use of dynamic harmonic tensions of his colors composing a melodic chromatic palette, because the double visual and phonic dimension of the work proceeds from a single genesis founded in the rhythmical modulation of its composing colors. Our encounter with this work opens us to the whole synesthetic, visual and auditive, original movement of his world.

This acknowledgement leads to the temporary conclusion of our reflections about Made Jodog's works: his paintings, independently from being more or less figurative never tend to create *unreal objectivity* representing images of the intentional world, but instead create *non-objective realities*. This is why his works speak the truth of reality. The truth being in this case the *thing itself*. But this *thing*, is not an object, but a work that opens its own way and exists in that opening. Reaching us below our endurable feelings, Made Jodog's works require our *trans-passibility*, and in the founding of its own truth in its appearing, it places us in the Open, our own existence sustained only by its rhythm; a rhythm Made Jodog called: *dance*.

I L'inscription emblématique du réel dans les œuvres de I Made Jodog

Né à Ubud, au centre de l'île de Bali, en 1969 dans une famille hindouiste protectrice des traditions religieuses locales, I Made Jodog a d'abord été formé par son père, lui-même peintre, aux techniques de l'art traditionnel balinaise et a ensuite complété son apprentissage esthétique à l'Institut Indonésien d'Art de Denpasar pour en sortir diplômé avec un prix d'excellence en sculpture. Aussi ses premières œuvres sont-elles celles d'un sculpteur sur bois fidèle à sa culture mais ayant déjà intégré l'usage combiné d'autres matériaux.



Le choix de ses matériaux s'est sélectivement affiné pour comprendre exclusivement aujourd'hui des fragments d'objets rituels abandonnés après les innombrables cérémonies religieuses marquant le rythme propre de la vie balinaise. Par ce choix, Made Jodog dispose pour ses œuvres de pièces de tissus, de morceaux de carton, de cordes et de toute la gamme des feuilles et branchages utilisés pour la confection des tours, des chars et des multiples arrangements d'éléments naturels qui constituent les offrandes rituelles des nombreux festivals sacrés. Il intègre ces divers composants, soit à des sculptures, soit à des volumes qu'il fait surgir de la toile montée sur cadre. Ces ensembles hétéroclites composés en diverses proportions ou exclusivement, selon les œuvres, d'étoffes, de bois, de sable, de sciure, de cartons, de papiers et de feuillages sont ensuite unifiés, dissociés ou mis en tension au moyen de couleurs. Il utilise pour ces dernières aussi bien des peintures acryliques qu'à l'huile. Enfin, la dernière particularité technique originale de ces

créations résulte du montage en façade de l'œuvre légèrement avancée sur un cadre de bois lui-même réalisé et peint en fonction de l'œuvre. Dans un texte intitulé *Mouvements*, que l'artiste a écrit lui-même pour préciser le projet de son œuvre et les moyens qu'il emploie pour le mener à bien, il explique que la valeur esthétique intrinsèque des matériaux qu'il choisit l'affecte profondément :

« Parmi les déchets de cérémonie que je trouve abandonnés derrière les temples, je choisis les plus beaux et en tire l'énergie créatrice pour produire mes œuvres dans des formes contemporaines. » Et il précise : « À cet instant, je me sens libre de jouer avec toutes sortes de matériaux et d'images. Les images viennent de devant et de derrière, de dedans et de dehors, des objets et de l'intérieur de moi-même. Ce processus semble tout à fait intuitif mais je peux le contrôler intellectuellement lorsque le travail est presque achevé. Ici, le relâchement et le contrôle sont nécessaires l'un à l'autre pour harmoniser entre elles chaque part de l'art. Cela m'affecte profondément. Mon travail est de saisir le visible des mouvements de la *danse*, tel qu'il se réfléchit dans mon âme. »

Pour exprimer les sujets de ses œuvres Made Jodog emprunte leurs titres soit au répertoire de la mythologie religieuse balinaise : Danseur Legong, Danseur Baris Gede, Danseur Bleu, Danseur Rama, Danse Sidakarya, etc., soit aux mythes fondateurs cosmologiques de sa culture : Terre-Mère, Terre-Mère et Mer, Terre-Mère et Jungle, Trinité, etc., soit aux activités qui règlent l'harmonie quotidienne entre les Balinais et avec leur monde : Baigneur, Pêcheur, Couple heureux, Verdure, Naissance d'un enfant, Amoureux, Appel, Amour, etc.

Cependant, bien qu'admirables organes de culture traditionnelle, les mérites des œuvres de Made Jodog ne sont pas d'un ordre intellectuel qui mettrait en prise avec des idées, mais d'un ordre pratique : ses œuvres mettent en rapport le spectateur, indépendamment de son origine culturelle, avec des instants originels présentés sous forme emblématique². Ses œuvres ne sont point modelées de façon à paraître faites pour exprimer des idées. Leur puissance est riche de valeurs concrètes que l'artiste ne cherche pas à expliquer mais à amener à la réalité, à une réalité emblématique qui en quelque sorte commande aux phénomènes. Cette puissance procède de la résolution du conflit entre dessin et couleur par l'union des volumes avec la couleur qui constitue un rythme : le rythme même de la rencontre avec l'œuvre. La sacralité originelle, religieuse ou élémentaire, des composants, renforcée par la couleur, ne constitue pas des signes abstraits auxquels on ne donnerait vie qu'à l'aide d'artifices interprétatifs, elle sous-tend l'énergie

² Le parallèle avec l'analyse de l'écriture et de la pensée chinoise menée par Marcel GRANET, pourtant totalement ignorées par Made Jodog, m'a renvoyé pour de nombreux passages de ce texte à son ouvrage intitulé *La pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1968 (Première édition, 1934).

impérative d'actes dont l'œuvre est l'emblème qui incite à les partager. Si par exemple Made Jodog cherche dans de nombreuses œuvres à montrer le mouvement avec des figures de danseurs, ce n'est pas pour un spectacle mais pour que ce mouvement anime la rencontre elle-même. Les corps, les visages, les regards qui surgissent en couleurs de la toile ou du bois, interpellent celui qui ne peut rester simple spectateur et cela avec une visée constante : le mettre à l'unisson avec le reflet sur l'âme de l'artiste du mouvement de ce qu'il nomme lui-même «la réalité de la vie». Toutefois ce mouvement est tributaire d'une règle : celle de l'harmonie entre les êtres et leur environnement, qui est aussi celle de l'intrication de la vie avec la mort. En effet, l'artiste explique que son travail procède - sur un plan personnel qu'il éprouve - de cette nécessité de mouvance. Celle-ci réquisitionne paisiblement le cœur et l'esprit dans la contemplation rythmée des formes que suscitent les œuvres de Made Jodog. Il note à ce propos dans son texte intitulé *Mouvements* :

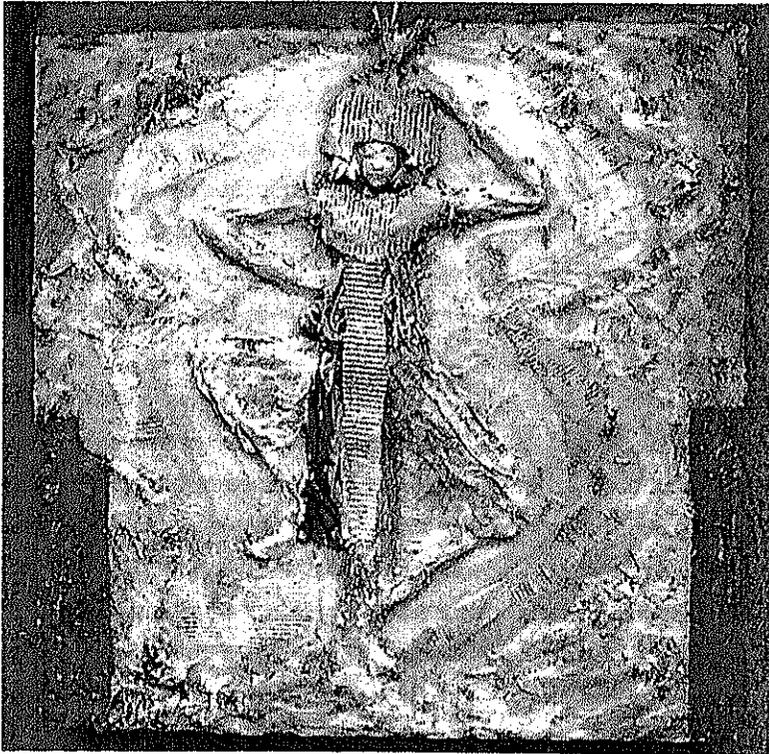
«Même la beauté des gardénias au parfum si merveilleux doit se déplacer lorsqu'ils ne poussent pas au bon endroit. C'est la réalité de la vie, la continuité et le changement se meuvent sans cesse. La terre n'arrête jamais de se mouvoir. Même lorsqu'un groupe de carpes tourne dans un étang, on voit leur élégant mouvement sans heurt. Certaines s'arrêtent en vue de nourriture ou montent à la surface pour gober de l'air. Le rythme du mouvement de chaque poisson est tout à fait similaire. Leurs nageoires bougent à droite et à gauche et les poissons accomplissent leur lent mouvement gracieux. Cela me touche profondément. Parfois la question surgit en moi : la communauté des poissons serait-elle celle d'un groupe de danseurs ? Quel dommage que je ne puisse parler avec eux et leur demander comment et pourquoi ils font ainsi ! Observer les mouvements de la nature a inspiré ma réflexion à propos du mouvement. Je cherche souvent à exprimer un rythme dans mes œuvres à partir de mouvements de la nature. J'appelle cela *danse*. Cela forme une puissante expression de l'âme. C'est si vivant...»

Une approche plus détaillée de quelques-unes de ses œuvres va montrer comment Made Jodog dévoile les données originaires de la mouvance harmonieuse du réel.

À propos des nombreuses œuvres ayant pour sujet des danses balinaises, il faut préciser que Made Jodog voit dans ces diverses danses, qui font parties des offrandes quotidiennes que les Balinaïses pratiquent pour rendre hommage au Créateur, une véritable philosophie en action dans laquelle se rejouent les phases de l'acte initial formateur du monde. Il associe à cette pratique sacrée la sienne, dont la visée est un égal accomplissement de l'être humain qui, à son tour à travers la pratique picturale, prend en charge le réel dans son action créatrice transformante. Dans les danses balinaises, qui ont chacune

leurs caractères propres, les mouvements – des yeux appelés *seledet*, des doigts, des mains, du corps, de la tête et des pieds, exécutés en harmonie avec la musique du *gamelan* (orchestre traditionnel) selon les transformations de sa dynamique rythmique – sont autant d'actes symboliques associés à ceux de la création harmonieuse originelle. En transmutant les restes des cérémonies, mis au rebut, en formes vivantes accomplissant à nouveau les rituels dans l'éternel présent de ses œuvres, Made Jodog reprend, au bénéfice de sa propre unité de créateur, le jeu du démiurge, tout comme le font les danseurs en chair qui l'inspirent et ceux auxquels il donne naissance dans ses tableaux et/ou sculptures. Dans la chorégraphie de ces formes il s'agit tant pour le danseur, que pour l'artiste et pour le spectateur, d'être soi-même relié aux mouvements fondamentaux de l'univers en devenir.

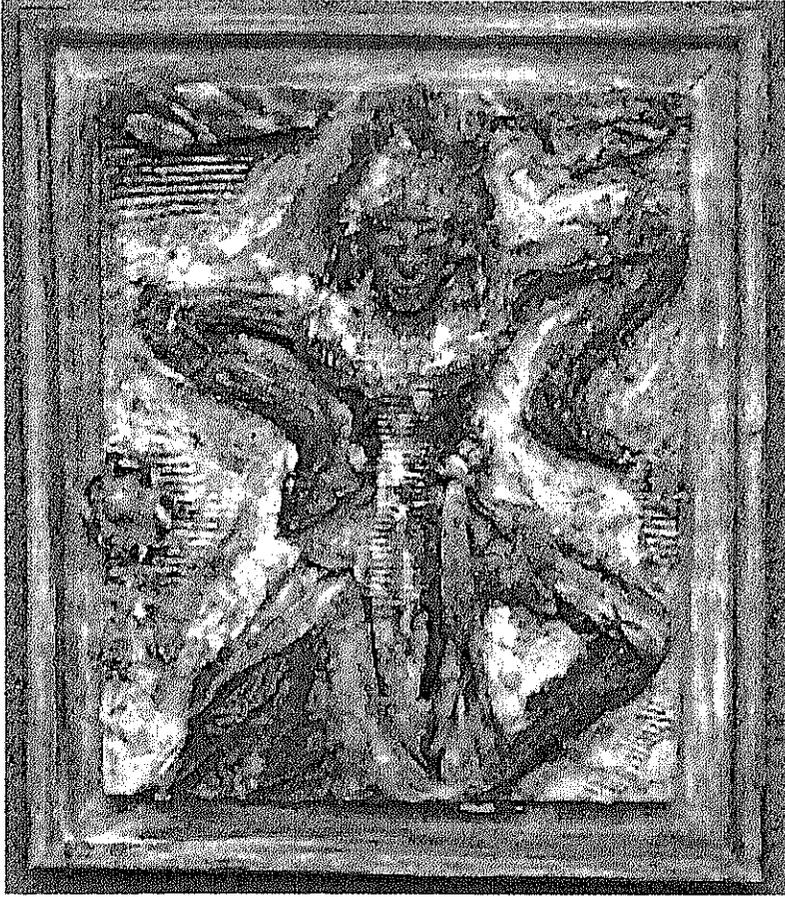
Ainsi, la gestuelle *du Danseur Baris 3*, irradiant la force virile, se prolonge-t-elle en vagues ondulantes dans l'ensemble du fond d'où il surgit. La forme de son corps, en nuances de gris bleuté, émerge d'un fond beige citronné lumineux qui manifeste un espace vide d'où s'impose en surréction la force virile pour animer le monde auquel elle donne forme autour d'elle en mouvements synchrones au sien dans la danse.



Danseur Baris 3 (100 x 100 cm)

La percée irradiante du fond qu'accomplissent les mouvements symétriques des bras et des jambes du danseur apparaissent au centre de deux auras lumineuses en losange qui se répercutent autour de lui en ondulations tectoniques formatrices des reliefs du monde nouveau qu'il crée. Telle une carte en relief vivante de ce monde, les volumes se composent de masses blanches qui émergent de creux gris telluriques ou d'océans bleus pâles. Deux masses rectangulaires, gris sombre, s'érigent à mi-hauteur de cet univers en création pour le border et porter l'élévation du danseur qui le matérialise. L'ensemble fait surgir l'évocation d'une gestuelle initiale rejouée à neuf dans un rituel rythmique. Tout comme dans les mouvements de la danse réelle Baris, de même que dans ceux de toute danse rituelle, il ne s'agit pas d'intrusion dans un espace préétabli : toile ou scène, mais de modulations de l'espace même. Dans ce tableau de danseur Baris, comme dans ceux de tous les autres danseurs de Made Jodog, les correspondants emblématiques de la danse prêtent appui à ceux du tableau avec la même efficacité. Mis en présence de ces formes qui orchestrent la chorégraphie d'un monde, l'impression n'est pas que symbolique, car elles valent aussi en tant que forces agissantes, en tant que forces réelles qui articulent l'instant d'apparition de ce monde où l'on se trouve soi-même. Or, ce soi-même est précisément celui qui se constitue dans la rencontre avec cette œuvre, autre que ce qu'il a été auparavant parce qu'il porte en lui, la marque constitutive du monde où il se forme lui aussi.

Le *Guerrier Danseur* au visage souriant, se projette hors du cadre sur lequel il s'appuie pour imposer au monde, comme le *Danseur Baris*, sa puissance virile fécondante. Les rapports entre sa forme figurative centrale et le fond dont elle émerge sont des rapports d'ordonnance et de dépendance. La forme centrale transparaît dans le fond en lui dictant son agencement volumique à partir du plan de la toile. Le fond, quant à lui, soutient la forme figurative du danseur par le rythme harmonique qu'il entretient avec elle dans les rappels en remous de sa substance qui résonnent de sa surrection centrale. Les matières partiellement identiques du fond et de la figure dansante, carton, bois, sable, feuilles de palmiers, évoquent l'appartenance réciproque du fécondateur et du monde auquel il donne naissance. Le guerrier rassemble en lui les énergies de son monde faisant ainsi passer la couleur bleutée du fond à des tons mauves dans son corps qui projettent, autour de lui et sur ceux qu'il rencontre, sa puissance dynamique. Puissance conquérante, cet emblème retient condensées en lui toutes les vertus : l'énergie créatrice du principe male de part son identité guerrière, la piété religieuse qu'elle figure dans le costume d'étoffes rituelles, le charme du jeu dans le sourire à la fois malicieux et serein. Parce que partagée par l'ensemble de l'humanité en deçà des cultures, chacun, selon les circonstances qui orienteront en un sens partiellement déterminé ses préoccupations de spectateur, peut



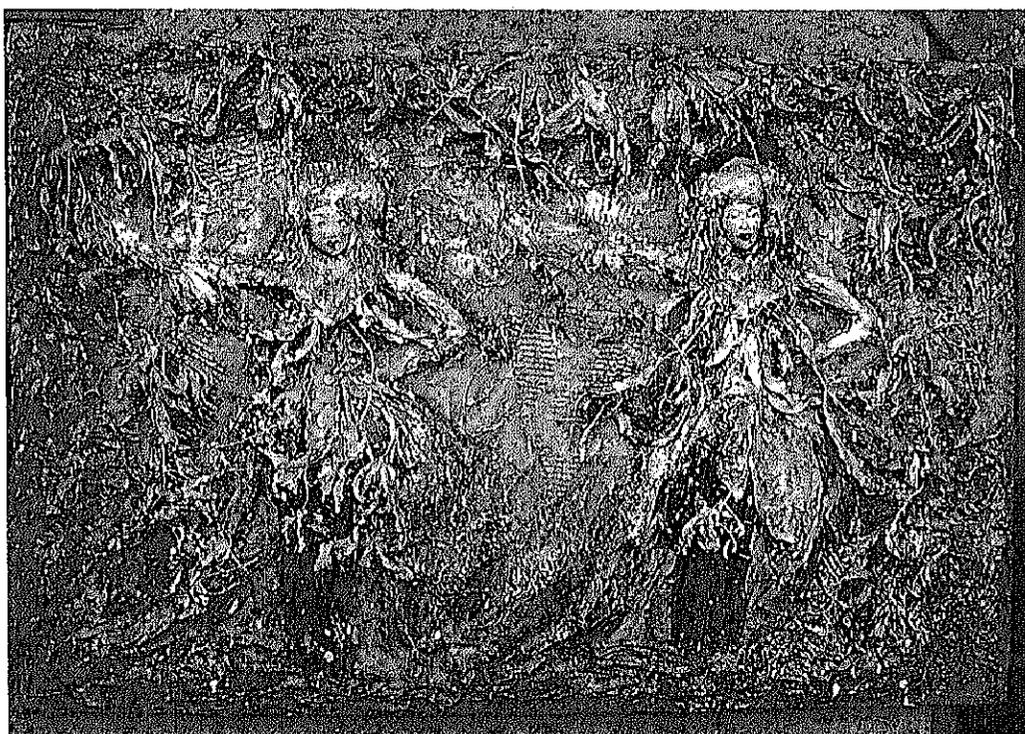
Le Guerrier Danseur (50 x 60 cm)

retrouver dans sa force entière la puissance particulière de suggestion de cette œuvre.

Pour un regard qui en premier lieu s'attacherait à tort à reconnaître en tant qu'image le couple des *Danseurs Baris Gede 2*, sans doute seule la symétrie du tableau serait-elle perceptible. Mais pour une perception effectivement picturale saisissant cette œuvre à l'état naissant dans le geste spécifique qui la fonde, les formes ne convergent pas d'abord vers l'image d'un couple. Elles conspirent entre elles en vue d'une action spatialisante de l'œuvre entière dans une chorégraphie organisatrice de son monde. L'enchevêtrement de feuillages constitutif du fond se rassemble en volumes dans les figures qui ouvrent en lui un espace en aplanissement partiel, repoussant au bord du tableau la matière brute à laquelle les acteurs de la danse imposent leurs mouvements. Ces figures surgissent d'un certain rythme des éléments et c'est la présence de ce rythme en chaque élément qui fait

de chacun d'eux une forme, de même que c'est sa présence universelle en tous, qui en fait un tableau. Les courbes du pourtour hachées par les langues pointues des feuilles de palmier exercent une tension enveloppante qui contracte l'espace alors que les volumes centraux dilatent ce même espace dans l'ampleur d'une surface expansive. Cette double tension contraire donne à l'espace de ce tableau son ton et sa structure dynamique renforcés par les nuances de couleurs communes à tous les éléments. Les deux plages, bleu plus soutenu, montant du fond sous les figures centrales, renforcent leur surrection flottante sur le monde dont elles règlent la danse.

Le regard du spectateur épouse ce jeu formel qui devient ainsi le style même de sa vision pour lui livrer la surprise de voir surgir d'un rythme unique l'apparition des danseurs Baris Gede 2 qui viennent à l'ex-istence³ en un présent éternel. La primauté de la forme sur le signe, du rythme sur l'image s'affirme une nouvelle fois dans cette œuvre.



Danseurs Baris Gede 2 (90 x 135 cm)

³ Le terme d'existence est ici employé dans son sens premier de 'tenue hors de' *ex-istere*, afin de souligner l'avènement formel de la matière qui se rassemble dans l'instant rythmique de l'apparition des danseurs.

En effet c'est la dimension intérieure rythmique de l'œuvre, plus fondamentale que sa dimension extérieure représentative, qui met en prise avec le passage en train de s'accomplir dans la transmutation d'un monde végétal touffu en corps vivants articulant leur espace.



L'amour (71 x 81 cm)

Le tableau intitulé *L'amour* se place à l'évidence d'emblée en dehors de tout particularisme culturel pour montrer la puissance révélatrice de cette force. Dans un monde bleu cobalt soutenu, un être humain de sexe indéterminé de même couleur reçoit un coup, porté de haut en bas, au niveau de l'estomac ou du cœur, asséné par un membre

indécis dans sa forme hésitante entre phallus et poing, mais assurée dans sa vigueur et dans le ton plus sobre de son bleu. Le choc surgit du vide du hors cadre. Sous le coup la figure humaine centrale ploie la tête mais se redresse pour dévoiler une profondeur blanche que masque encore partiellement un drapé manifestement poussé vers le haut par le sursaut de la figure centrale. Procéder ainsi, par une économie figurative réduisant l'humain à une silhouette, et l'amour à un choc qui colore en bleu l'être intégral de ce monde et de son habitant en laissant apparaître la lumière blanche aveuglante du vide, répond à une volonté précise chez l'artiste. En effet, il ne conviendrait pas pour convoquer le spectateur dans l'œuvre, et le mettre en prise avec elle, de particulariser une puissance universelle. Les formes perdraient en efficace ce qu'elles gagneraient en précision. Grâce à leur simplicité, les formes gardent ici un pouvoir de suggestion concret mais indéfini qui a la force d'éveiller chez le spectateur, selon sa disposition du moment, soit les nuances les plus fines du désir, soit un appel à une transcendance de lucidité portée par l'amour. Aussi faut-il paradoxalement parler pour ce procédé de figuration abstraite, de volonté d'abstraction figurative.

Le tableau intitulé *L'Offrande*⁴ opère de la même façon. Alors que la vie à Bali exige des offrandes quotidiennes pour bénéficier de l'aide des dieux ou pour écarter les démons, ou pour de multiples rituels liés aux cycles naturels, aux fêtes religieuses fixes et aux diverses autres cérémonies, *L'Offrande* limite ses moyens figuratifs aux plus simples : un visage réduit à une expression d'humilité extrême et un geste d'offrande qui tend à l'avant d'une esquisse de corps fantomatique des morceaux d'étoffes. Cette offrande est tendue en avant du plan du tableau et déborde un peu sur la zone intermédiaire du cadre pour être dirigée vers les dieux et vers le monde, mais du coup aussi vers le spectateur. Pour ce tableau, la représentation est estimée adéquate, sans chercher à reproduire l'ensemble des caractéristiques propres à l'objet ou à l'idée qu'elle figure. Et elle l'est car elle fait apparaître de façon stylisée l'attitude caractéristique de ce type d'action spécifique qu'est l'offrande. Réalisée avec les matériaux mêmes des offrandes, cette pâle figure à l'humble expression de recueillement se détache à peine de son environnement violet aussi pâle qu'elle-même et avec lequel elle communique par les jaunes-dorés de son costume, de ses cheveux ou de son châle, que l'on retrouve aussi dans toute la périphérie du fond du tableau. De cette manière elle fait facilement partager au spectateur son action de grâce.

⁴ *L'Offrande*, œuvre de 1999, voir photo en bas à gauche et détail en face page 20 du catalogue



Offrande (64,5 x 65 cm)

Ainsi en va-t-il pour chaque emprunt, même répétitif, aux thèmes du répertoire culturel classique ou quotidien balinaise des œuvres de Made Jodog. Chacune d'elles possède l'entière efficacité et la jeunesse sans cesse renaissante des jeux et des rites. Elles ne prennent jamais l'aspect de métaphores usagées qui pourraient recevoir une signification définie. En effet, les formes en formation de ces œuvres n'ont pas l'acception claire et distincte de simples signes, ouvrant la voie à une possible sémiologie, mais sont des

expressions emplies de la force de sollicitation de véritables emblèmes. Ces œuvres sont des productions emblématiques vivaces qui éclatent en couleurs de puissance évocatrice.

Made Jodog lui-même explique combien son geste d'artiste l'emplit d'une joie sereine qui caractérise une forme concrète d'accomplissement pour l'homme. Aussi semble-t-il justifier de reprendre pour les œuvres de Made Jodog la déclaration de Chang Yen-yuan dans son célèbre *Li-ta ming-hua chi*⁵ : «La peinture parfait la culture, régit les relations humaines et explore le mystère de l'univers. Sa valeur égale celle des Six Canons ; et telle la rotation des saisons, elle règle le rythme de la nature et de l'homme.»

II Le procès formateur des formes

À l'encontre du «destin du monde moderne qui est de substituer la prise à la surprise et à l'épreuve d'une présence ouverte le constat d'un état de choses»⁶, suivre Made Jodog sur le chemin de ses créations permet de découvrir à la fois ses œuvres dans le procès de leur individuation, et le moment où l'homme devient artiste dans son expression même. Il s'agit dans cette démarche ontogénétique non pas de connaître les œuvres à partir d'une saisie après-coup qui les thématiserait sous une désignation d'objet, mais de les connaître à travers leur individuation même, dans leur *Gestaltung* comprise dans son sens actif sui-transitif de forme en formation d'elle-même et consistant de cette formation. Cette démarche esthétique «s'articule directement à ce qui fait l'être-œuvre d'une œuvre, à ce qui constitue, pour chacune, cette façon unique de se tenir elle-même en elle-même, à la pointe de soi, qui s'appelle le style.»⁷ Déjà en 1914 Paul Klee indiquait cette voie en notant dans son journal : «La genèse en tant que mouvement formel est l'essentiel de l'œuvre» ou encore : «La création vit en tant que genèse sous la surface visible de l'œuvre. C'est ce que voient rétrospectivement toutes les natures spirituelles, mais prospectivement les seules natures créatrices.»⁸

Cette démarche esthétique pour accéder à la constitution de l'œuvre permet de suivre les directions de sens qui sont en prise directe sur le procès formateur des formes à deux moments. Le premier est celui où l'artiste l'anime lorsqu'il est à l'œuvre, lors de la co-naissance de l'artiste et de son œuvre. Le deuxième est celui de la sur-prise provoquée par la rencontre avec l'œuvre constituée qui met en prise avec le statut singulier ontologique des formes dépassant toujours la simple étance des objets pour ex-ister en tant que

⁵ Cité par François CHENG dans *Vide et Plein*, Coll. Points, Ed. Du Seuil, Paris 1991, p. 48.

⁶ Henri Maldiney, De la *Gestaltung*, in «Psychologie Médicale» 1986, 18, 9 : 1419-1422.

⁷ Henri Waldiney, Ibid.

⁸ Paul Klee *Tagebücher*, s. 313 Nr. 932, DuMont Schauberg, Köln, 1957.

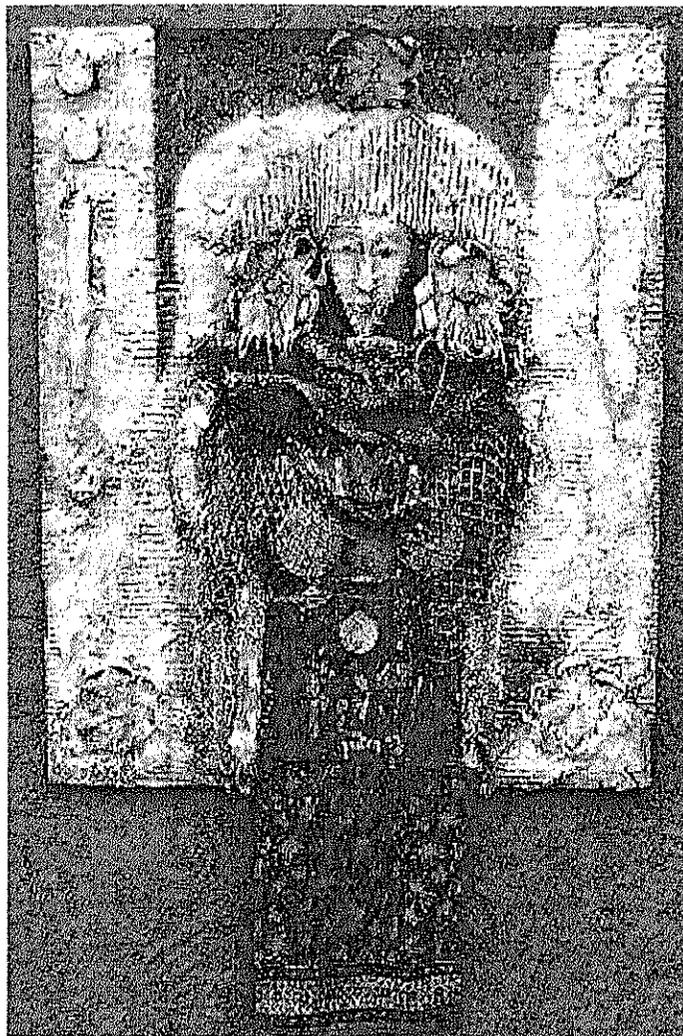
telles «à se frayer leur voie, dans un présent de pur instance.»⁹

En effet, contrairement aux objets techniques dont le statut ontologique dynamique se constitue dans une phase de la dimension du devenir de l'être lors de leur procès d'individuation pour se figer ensuite dans la stabilité entropique de leur simple étance en tant qu'individu, il en va autrement pour les œuvres d'art dont le propre est d'être constituée en forme et par conséquent d'ex-ister au-delà de leur simple étance matérielle. C'est pourquoi le statut ontologique des figurations assistées par ordinateur est identique à celui des objets techniques et non pas à celui des œuvres d'art. On a dans le premier cas affaire à un simple étant et dans le second à un existant. Aussi résulte-t-il dans la rencontre avec les travaux issus d'un procédé de production totalement technique, une simple réorganisation du champ relationnel alors que dans celle avec une œuvre d'art authentique, se produit une métamorphose du champ provoquée par l'irruption à l'impossible d'un événement ; cette métamorphose trans-formant aussi l'existant humain constitué/constituant par/de ce champ. Le simple réajustement du champ imposé par l'apparition d'un nouvel objet fait appel aux ressources de la gamme des possibles, au mieux à l'innovation d'une possibilisation dans un projet. Par contre la métamorphose du champ provoquée par la manifestation expressive d'une forme artistique atteint l'humain dans son existence même, en-deçà de ses capacités d'atteinte attendue, forçant ainsi sa transpassibilité, et exige en contre-partie un nouvel acte d'ex-istence au-delà de ses possibles, forçant ainsi sa transpossibilité.

Pour découvrir l'apparition d'une forme artistique lors de sa formation, observons Made Jodog dans son atelier situé à l'étage d'une des maisons traditionnelles d'Ubud dont la construction en bois posée sur des fondations de pierres, donne la plus large place aux bambous. L'environnement, uniquement de rizières, est paisible avec pour fond sonore les innombrables cris d'animaux parmi lesquels le croassement des grenouilles rivalise avec le caquetage joyeux des canards et, en arrière plan, diverses piailllements d'oiseaux entrecoupés des cris lointains des singes de la forêt. Parfois, un petit gecko, collé au mur ou au plafond par les minuscules ventouses de ses pattes, rappelle de son hoquet guttural à la puissance démesurée par rapport à sa taille, que la maison en fait n'est pas séparée de l'extérieur : les sons de la nature, l'air et nombre de bêtes la traversent librement. L'atmosphère est presque identique dedans et dehors, accordée au même ton. La lumière est vive mais atténuée par les larges bords du toit en chaume. L'artiste est accroupi avec devant lui, posé sur le sol, une toile de jute qu'il a tendue lui-même auparavant sur un cadre et déjà couverte d'une couche blanche de support. Le parquet

⁹ Henri Maldiney, *De la Gestaltung*, Ibid.

est taché des marques colorées de ses travaux précédents et encombré de pots contenant de la colle, de boîtes de peinture, de cartons, de journaux, de bouts de tissus, de quelques graines, de feuillages, de fleurs séchées, bref d'un ensemble complexe d'énergies potentielles au repos. L'artiste lui ne l'est pas. Il est en attente, avec la toile nue, dans une rencontre encore incertaine de soi. Puis, il enduit sa toile de quelques épaisses couches de colle, y applique ici des journaux mouillés froissés, là de la sciure. Ce sont les premiers éléments simples, mais en fait ce sont déjà des événements permettant à la surface de la toile vide de se spatialiser. Made s'y reprend à plusieurs fois, re-triturant la pâte à papier que sont devenus les journaux et les amalgames de sciure mélangés à la colle. Il se lève, prend du recul, revient s'accroupir au dessus de sa toile, se lève de nouveau, jette un œil sur une cohorte de canards qui se précipitent en file indienne sur la bordure de la rizière où ils se gavaient des grains tombés pendant la récolte, pour de nouveau patauger avec délice dans la boue de la rizière située au-dessus de la précédente. Il revient à son ouvrage, y colle des morceaux de carton ondulé. Ses gestes manifestent une conjonction mouvante, ou plutôt auto-mouvante, avec les matières qu'il utilise. Il ne parle pas ou peu, juste pour expliquer parfois d'où vient tel tissage de feuille utilisé pour telle cérémonie d'offrande, et qu'il colle sans plus d'explication en bas à droite de la toile, puis fixe ensuite son pendant à gauche. Lorsque je lui demande s'il sait d'avance où il va, il répond, sans condescendance ni agacement, simplement : non. Pourtant les heures passent et des formes apparaissent, non guidées par une lucidité de savoir mais assurément par une lucidité de puissance créatrice. Des formes (s')adviennent, (s')apparaissent et (se) signifient, elles ex-istent à se frayer leur propre voie, ex-tatiquement. Formation et manifestation expressive ne font qu'un. Le lendemain, Made passe plusieurs heures à sculpter une pièce de bois soigneusement choisie qui devient progressivement un visage triangulaire, effilé au menton, et aussi aminci en épaisseur à l'arrière du menton afin sans doute de donner un effet surplombant au regard une fois la toile redressée. Les jours suivants, Made applique des couleurs en couches épaisses. Il ne s'agit pas d'ajouter une qualité à la surface, ces couleurs sont elles mêmes des événements de la surface dans lesquels, s'advenant, la surface se spatialise à nouveau. Puis, il ajoute des morceaux de filet, plusieurs pièces de tissus, confectionne une coiffe en carton au visage, revient à la peinture : assombrit la bande grise en haut de la partie centrale, colle du sable avec de la peinture sur le visage et sa coiffe. Il recolore les parties sablées le jour suivant, puis accrochant le tableau au mur il dit qu'il va maintenant attendre. Combien ? Il ne sait pas. Pourquoi ? Parce qu'il doit y revenir. Quelques jours plus tard, le tableau est fini. Il a peu changé en apparence, juste un petit cylindre trapu à peu près identique aux cinq autres déjà présents dans le tableau a été fixé au milieu du tissu central, en haut du



Terre-Mère 4 (78,5 x 106 cm)

premier tiers inférieur de la toile, et il a été partiellement peint. Le quatrième tableau de la Terre-Mère est né et avec sa naissance le monde a changé. L'atelier a d'abord été transformé progressivement au fur et à mesure de son apparition ensuite ce fut la salle d'exposition et maintenant c'est mon propre domicile qui ne sera plus jamais le même car il est entièrement refaçonné par ce nouvel habitant dont la présence sereine a vu son autorité renforcée par un cadre conçu pour lui.

Mais est-ce le monde qui a été métamorphosé ou bien ma façon de le voir et l'habiter? Fausse question car on ne peut pas dissocier mon monde de moi. Bien sûr qu'il y a un

foyer-moi, mais il n'est pas plus stable que l'ensemble du champ qui apparaît avec. L'ensemble moi-monde est métastable et susceptible à chaque instant d'un niveau de transcendance autre, comme l'a provoqué l'apparition, et ensuite, l'installation de ce nouvel existant maintenant aussi constituant de mon moi-monde.

Accompagner ainsi Made Jodog dans l'activité constituante de son existence en tant qu'artiste et de celle de ses productions en tant qu'œuvres, révèle les particularités propres à la trajectoire destinale de l'artiste et de son œuvre. L'être-là propre à Made Jodog est celui d'un monde ouvert dont les éléments recèlent un potentiel de devenir artistique. La beauté du monde n'est pas pour lui que celle de son apparence commune. Elle est aussi en attente de s'apparaître dans les états les plus humbles et parfois les moins apparents ou les plus bruts du monde. Dans le regard de Made Jodog, les matières brutes mais aussi les objets rejetés hors de la finalité utilitaire qui leur avait été assignée, peuvent rentrer dans le processus créateur des tensions *en energeia* constitutives des formes artistiques et atteindre ainsi à une existence dynamiquement transformatrice de l'ensemble du monde. L'acte de Made Jodog qui conduit la mise en ordre énergétique de la formation de formes, inverse donc la loi naturelle de l'entropie et engage le monde dans un processus de ré-harmonisation négentropique. Cet acte résulte de deux exigences : «incarner le plus riche contenu psychique' et constituer une forme qui ne relève que de sa propre nécessité intérieure.»¹⁰ Ce passage du besoin d'expression de l'artiste à l'œuvre est la résolution de l'opposition entre les deux polarités constitutives du champ créateur qui se transmute dans la formation de la forme. De cette dualité originare, «résulte une tension polaire qui se manifeste, dans chaque composante de l'œuvre, par un écart entre sa dimension expressive et sa dimension formelle. Le même tracé ludique ou décoratif qui signifie en exprimant est une forme qui se signifie en se formant. Mais cet écart est simultanément un accord, et l'accord est d'autant plus puissant que l'écart est grand. Le degré de cette tension mesure la puissance de la *Gestaltung* qui la suscite en la surmontant et, par là, dit Prinzhorn, la valeur de l'œuvre.»¹¹ Le besoin expressif qui envahit l'artiste peut s'accomplir dans l'auto-genèse de la forme parce qu'il est intérieurement informé selon un processus de transduction modulante qui trans-forme le champ existentiel entier du créateur, lui donnant la forme d'une œuvre. Cette modulation est de nature rythmique. Il faut y voir l'essence de la formation de la forme. Prinzhorn la nomme flux rythmique. Il lui accorde une importance décisive qui lui permet d'opposer «dans les œuvres figuratives, fonction représentative et rythme, marquant ainsi que le rythme constitue, en

¹⁰ Maldiney Ibid, citant Prinzhorn.

¹¹ Maldiney, Ibid.

opposition à la dimension imageante, la dimension proprement formelle de l'œuvre, la dimension selon laquelle elle se forme, selon laquelle elle est œuvre.»¹² De la sorte, le degré d'animation rythmique d'une œuvre, qui équivaut à sa puissance de *Gestaltung*, détermine son rang parmi tout ce qui est constitué en forme.

III De l'art abstrait ou concret?

Depuis l'an 2000, les œuvres de Made Jodog montrent une intensification de leur degré d'animation rythmique qui correspond à une accentuation de leur orientation initiale vers une forme d'abstraction que l'on pourrait qualifier de 'rétrospective', pour la distinguer d'une orientation tendant vers l'abstraction pure, parce qu'elle reprend des traces culturelles ou faisant parties de l'expérience de l'artiste. Un peu comme Paul Klee disait «Je suis abstrait avec des souvenirs», Made Jodog a toujours été abstrait avec des formes données dans son environnement culturel et naturel, mais la dimension imageante s'est estompée dans la plupart de ses œuvres de ses deux dernières années.



Amed (60 x 60 cm)

¹² Maldiney, Ibid.

Le tableau intitulé *Amed* fait partie de cette nouvelle orientation dans le travail de Made Jodog. *Amed* est une station balnéaire encore peu développée de la côte Est de Bali. Made Jodog y a passé quelques jours qui l'ont beaucoup impressionné, principalement en raison du monde marin qu'il y a découvert en plongée. Il faut dire que les coraux de tous genres, les diverses plantes marines et la multitude d'espèces de poissons et crustacées offrent une palette de couleurs et une richesse de formes susceptible d'impressionner tous les plongeurs, même ceux qui ne sont prosaïquement attirés que par l'exotisme ou le sport. Toutefois le tableau *Amed* n'est pas du tout une synthèse de ces données sensibles qui aboutirait à la projection d'une image cognitive, simple représentation ayant figée en savoir d'objet une expérience perceptive. *Amed* c'est d'abord un carré bleu-vert, avec quelques variations tirant vers l'une ou l'autre couleur et des nuances plus ou moins claires ou sombres de ces couleurs. C'est aussi quelques reliefs qui pour certains se distinguent du niveau plan de leur entourage également par leurs couleurs plus ou moins fortes, mais pas toujours. Parfois les mêmes tons sont simplement portés par un relief qui s'élève à partir de la surface plane de la toile. *Amed*, c'est aussi un large rond central un peu plus clair, légèrement décalé vers la droite avec une autre plage courbe en croissant, telle une résonance, en haut à gauche du gros rond centrale, lui donnant une sorte d'écho qui le pousse vers l'avant. Enfin *Amed*, c'est un ensemble de mouvements, inscriptibles dans une série d'arcs de cercles, des poissons probablement suivant un courant, et d'autres mouvements peut-être d'ascension de bulles, de foisonnement d'algues. Dans la bande bleue plus sombre qui couvre tout le tiers supérieur du tableau, mais accueille néanmoins les courbes supérieures de la forme ronde et du croissant qui la borde, une explosion solaire timide d'un rouge d'encre de cachet officiel passé, telle qu'on l'utilise encore aujourd'hui en Chine et au Japon. Cette explosion a quelques échos dans le monde marin qu'elle surplombe, dans les réflexions douces de petits amalgames de sable émergeant aux creux des tons bleus-verts de la peinture qui les collent à la toile. Ce tableau peu figuratif, assurément ne rend pas grand chose du visible de la station balnéaire dont il emprunte le nom ; pas plus que de ses fonds marins. Mais il fait ce que l'art doit faire comme Paul Klee l'annonce dans la première phrase de sa *Confession d'un Créateur* : il rend visible. Et si ce n'est pas à la façon d'une carte postale qui donne une illusion, qu'est-ce qu'il rend visible ? Le moment le plus originaire de l'expérience, qui n'est pas perceptif, ni encore moins réduit à une image cognitive, mais pathique. Et s'il y a bien une signifiante dans *Amed*, son pouvoir d'éclairement repose sur une lucidité qui n'est pas de savoir, mais de puissance. En effet, la connaissance qu'apporte ce tableau, comme celle de toutes formes artistiques, n'est pas d'ordre gnosique mais pathique, il s'agit d'un choc du *pathos* qui ouvre une faille dans la trame du connu.

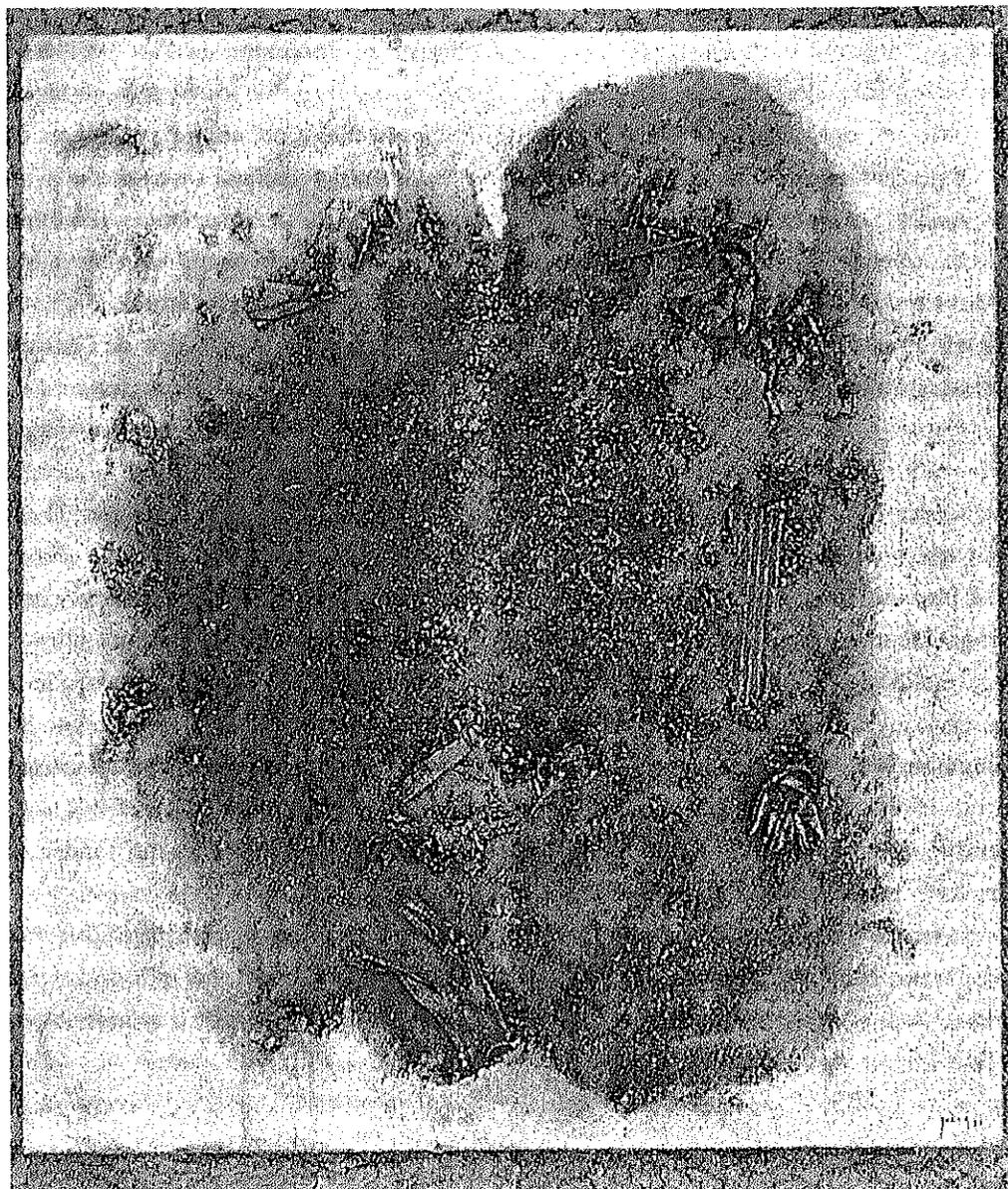
Echappant à l'objectivation quasi universelle de l'époque où tout est en train de devenir thème, situé antérieurement à la cristallisation du monde en objets, Amed, ouvre un espace propre, celui qu'articule le tableau, en parallèle de celui du paysage d'Amed. Ce nouveau monde naît d'une transformation constitutive dont l'espace s'articule selon la géodésie de la forme qui le crée. Auto-genèse formelle d'une rencontre pathique estompant les polarités paysage-artiste, Amed, initie le spectateur à la spécificité de son espace «dans lequel la présence non seulement a ouverture, mais est elle-même cette ouverture... à un monde nouveau.»¹³ Selon la visée de Kandinsky, Made Jodog, signe en fait une œuvre d'art concret dans cette toile abstraite. Kandinsky écrit en effet : «L'art abstrait met en place à côté du monde 'réel' un nouveau monde qui extérieurement n'a rien à voir avec la 'réalité'. Intérieurement par contre il se tient sous les lois universelles du 'cosmique'. Ainsi se dresse, à côté du monde de la nature, nouveau le monde de l'art. Un monde aussi réel que le premier, un monde concret. C'est pourquoi je préfère, pour ma part, appeler l'art dit abstrait, art concret.»¹⁴

Un autre exemple de cet art concret qui se manifeste par une abstraction hors des apparences thématiques de la représentation, se nomme, dans l'œuvre de Made Jodog, *Mandoline*. C'est un tableau carré à dominante jaune avec deux formes oblongues centrales sombres qui transparaissent comme des émergences du fond. Ce fond, probablement vert sombre à l'origine, porte dans l'œuvre achevée de multiples émergence de couleurs très variées : violet, marron fauve, orange. Les variations de la texture du fond - sable, sciure, feuillage tissé - déterminent des gradients de lumière. Leurs modulations en étendue et en profondeur mobilisent et spatialisent la surface. Seule la brève gamme de quelques stries provenant d'un morceau de carton peut renvoyer à l'image physique des cordes d'un instrument. Pourtant le tableau met en présence non seulement d'un instrument de musique à cordes mais d'une musique qu'il produit. En fait cette double dimension visuelle et quasi sonore de ce tableau résulte de sa genèse unitaire qui s'entretient principalement de la modulation rythmique des couleurs qui le composent. L'harmonie dynamique des tensions de couleurs compose une palette chromatique mélodique qui résonne en soi. La rencontre avec cette œuvre ouvre à un ressentir identique au sentir originaire synesthésique de l'artiste. La 'haute note jaune' dans laquelle une fois le monde a sonné pour van Gogh, a résonné humblement sur un autre ton dans l'apparaître d'une mandoline et de ses mélodies potentielles pour Made Jodog.

¹³ Henri Maldiney, *ouvrir le rien l'art nu*, encre marine, Fougères, 2000, p. 261.

¹⁴ Kandinsky, *Abstract oder konkret ?* (1938), cité par Henri Maldiney, *ouvrir le rien l'art nu*, encre marine, Fougères, 2000, p. 261.

A travers les puissances et les résistances des couleurs, des matières et du schème d'image des cordes, se fait jour pour un regard accordé, -dans le rythme de la forme unique du tableau- le mouvement originnaire de la *danse* du monde qui ex-iste dans cette œuvre.



Mandoline (70 x 80 cm)

IV L'espace ouvert du rythme

Que l'on aborde le travail de Made Jodog dans ses œuvres partiellement figuratives ou dans celles qui tendent vers l'abstraction du figuratif, il ne faut pas se laisser abuser. Presque toujours dans l'analyse d'œuvres, la dimension imageante de l'art occulte sa dimension formelle. En fait, Made Jodog dans ses tableaux, qu'ils soient plus ou moins figuratifs, ne cherche pas à constituer des objectités irréelles représentant des images du monde intentionnel, mais il crée des *réalités inobjectives*. C'est en quoi ses œuvres et «l'art (en général) est la vérité du sentir. Vérité signifiant que la chose elle-même est là. Mais la «chose» en question, cette fois, n'est pas une chose, ni surtout un objet, mais une œuvre en tant qu'œuvre, c'est-à-dire s'ouvrant à soi et existant dans cette ouverture.»¹⁵

Henri Maldiney apportait les précisions suivantes à propos des tableaux de Cézanne qui sont directement acceptables pour évoquer aussi les œuvres de Made Jodog :

«La mise en œuvre des éléments figuratifs ne consiste pas dans une mise en image. Donnés à même le moment apparitionnel de l'œuvre, qui transcende, fonde et sous-tend le quoi de l'apparence, ils sont moment de monde avant d'être images de choses. Leur structure dimensionnelle ne relève pas d'une conscience imageante. Ils ont pour génératrice les moments rythmiques. C'est dans et par le rythme, et non au niveau des essences selon des rapports eidétiques, que ces formes inexacts communiquent entre elles et chacune avec soi dans son intégralité. Dans ces échappées latérales en direction de la prose du monde, le rythme ne fait pas relâche. Au contraire, il fait la preuve par-lui-même de son efficace, en intégrant à soi, dans l'espace unique de l'œuvre qui est impliqué en lui, les esquisses motrices de ces images surprises. Leur contingence injustifiable, sous-tendue et articulée par la nécessité intérieure d'un rythme, se trouve en lui fondée en vérité.»¹⁶

L'œuvre de Made Jodog atteint notre présence en-deçà de ses *a priori* pathiques, elle appelle une trans-passibilité. Fondant sa propre vérité par son apparaître, elle nous place dans l'Oouvert, notre propre existence soutenue par son seul rythme. Ce rythme, Made Jodog le nomme : *danse*.

¹⁵ Henri Maldiney, «Vers quelle phénoménologie de l'art» in *La part de l'œil*, Dossier Art et phénoménologie, 1991, p. 255

¹⁶ Henri Maldiney, «Vers quelle phénoménologie de l'art» in *La part de l'œil*, Dossier Art et phénoménologie, 1991, p. 252-253