Tissa Ranasinghe

A rare phenomenon, a man who is born teacher combined with being a master artisan (equal to any Italians) plus an artist of great vision.

Sir Eduardo Paolozzi

A rare phenomenon…

En 1968, je venais d'installer l'Alliance Française de Ceylan dans les nouveaux et vastes locaux de Ward Place. Naturellement, je désirais exposer des jeunes peintres sri lankais : cette promotion me paraissait le rôle du centre culturel d'une nation qui avait bénéficié de l'apport de tant d'artistes étrangers depuis l'impressionnisme, le cubisme, l'Ecole de Paris…

Dans la ville capitale, alors, ni galerie véritable ni à ma connaissance de journaliste spécialisé en critique d'art. À qui m'adresser pour dénicher les talents prometteurs ? J'ai donc demandé un rendez-vous au Directeur du *Government College of Fine Arts* de Colombo. Par ses fonctions, cet éducateur me paraissait la personne la plus apte à me signaler les artistes à encourager.

Première surprise : je fus accueilli par une personnalité dynamique, vigoureuse, cultivée, joyeuse. Nous devions avoir presque le même âge, celui de la maturité conquérante. L'homme râblé, solide, avait l'œil perçant des cinghalais et semblait bon vivant. Surtout, ses propos montraient qu'il se tenait tout à fait averti des avenues et sentiers des recherches esthétiques de l'époque. À vrai dire, j'avais redouté de rencontrer, digne de ce poste prestigieux, un administrateur sage fonctionnaire d'Institution centrale (*Government* !) blanchi sous le harnais, lessivé d'expérience. Tout le contraire ! Ce Directeur, son jeune allant séduisait d'emblée. Enthousiaste, il me montra divers travaux de ses étudiants. Il m'en donna les coordonnées. À moi de les choisir, de les contacter, librement. Il me signala même Narasingam, un jeune fou de peinture totalement étranger à l'Institution qu'il dirigeait (en fait, le premier que j'exposais). Bref, je venais de rencontrer un administrateur informé, curieux, amical, respectueux. Pas un seul instant ne m'effleura l'idée qu'il pouvait tout simplement être artiste lui-même…

Dans l'ancienne, la première boutique de Barbara Sansoni dont les lumineux tissages gagnaient alors célébrité internationale, je repérais deux petits bronzes émouvants. Dépourvu du goût collectionneur, je n'eus pas le réflexe de les acheter. L'un d'eux, représentait le dieu Ganesh, je m'en souviens. Il me parut particulièrement inspiré, nouveau, sensible. Je demandais à rencontrer l'artiste. Son nom ? Tissa Ranasinghe. Vraiment, s'étonna-t-on, vous ne connaissez pas Tissa Ranasinghe ? Déjà célèbre chez nous. Lauréat de la Biennale de Sao-Paulo, il figure dans maintes collections à l'étranger… Ces révélations me déçurent : secrètement, naïvement, j'espérais découvrir un artiste, l'exposer dans nos nouveaux locaux mais ce créateur déjà célèbre n'accepterait jamais si humble patronage… Mais enfin, le rendez-vous tenait et je me présentais à la boutique trois jours après pour rencontrer cet artiste qu'on disait de renom.

Surprise : m'attendait le Directeur du *Government College of Fine Arts*. Tissa Ranasinghe, c'était lui ! Nous avons ri comme d'une bonne blague. Nous avons continué l'entrevue précédente sur la même longueur d'onde. Déjà copains. L'amitié aussi fonctionne au coup de foudre.

Sur le coup, je n'ai pas osé lui proposer d'exposer dans mon Alliance : à l'évidence, il méritait en son pays des salles plus officielles que les plâtres à peine secs d'un centre culturel étranger. Cela restera un des secrets regrets de ma vie. Je ne lui ai jamais demandé par la suite s'il aurait accepté une telle invitation : trop peur qu'il ne me réponde par l'affirmative, que mon regret ne se tourne en chagrin.

Cette double rencontre, jolie méprise, a noué un lien fidèle à travers continents et décennies. Nos titres directoriaux ne nous encombraient guère. Parallèlement, nous poursuivions tous deux une œuvre personnelle. Nous avons vite découvert que nous avions des familles fort proches : épouses de généreuses fantaisies, enfants en instinct de copiner, communs complices mélomanes… Tissa, mon long ami !

DANCER & DRUMMER

…a man who is…

Je ne connais rien de son enfance ni de sa formation. Trop occupés à communier dans les complicités du présent, nous ne nous racontions guère des passés qui nous en éloignaient. J'avais un nouveau monde à explorer, tant de gourmandises à découvrir ! La rencontre de Tissa, quelle aubaine ! Lui, ses deux pieds s'arrimaient depuis toujours sur notre commune planète, l'un en Orient, l'autre en Europe. Il réalisait celui que je désirais devenir. Je découvrais mon jumeau inversé, désiré.

Nous avions tout d'abord des gourmandises à partager. Son séjour étudiant en Europe, puis son épouse anglaise avait aussi confronté Tissa à la relativité des cuisines et révélé ses appétits explorateurs. Il m'entraînait souvent dans les bas quartiers de Colombo et nous fréquentions, princiers, des cantines populaires où je n'aurais jamais eu le courage d'entrer seul. Nous y dégustions de violents caris, des crêpes grasses, des subtilités madrassi, des kebabs typiques des musulmans tamouls. La joie conviviale s'installait entre nous. Le drame de Tissa à l'embonpoint naissant : il se rationnait en riz car ce dernier autant que la bière fait grossir, prétendait-il. Alors s'il faut sacrifier un plaisir… Choix heureux car des années après, à Isleworth, Middlesex, où il s'est longuement établi, c'est lui encore qui m'enseigna les rituels du pub anglais…

Bref, voilà un homme qui aime la vie, les plaisirs de la vie sans frontière. Or ce que je prenais alors pour simples gourmandises me parait, en fait, éclairer l'inspiration profonde de l'artiste : par exemple, Tissa ne se cantonne pas à l'imagerie bouddhiste familière, mais s'applique d'une même ferveur à modeler une idole de Ganesh ou autres divinités hindoues plus étrangères à sa paroisse. Gourmand de tous les dieux, si représentatifs de leurs humains fidèles ! Ranasinghe excelle dans l'exécution de portraits réalistes, officiels ou privés, aussi bien que dans celle de représentations plus abstraites qui accueilleront les prières. Commencé dans l'assiette et haussé jusqu'aux ferveurs de la foi, d'une certaine façon cela s'appelle l'humanisme.

Autre facette du personnage : son attachement au terroir.

Né en 1925 à une époque où Ceylan demeurait encore Colonie de la Couronne britannique - hé oui, il vécut une jeunesse de colonisé ! - il fêta ses 21 ans à l'indépendance de l'île. Une famille de planteurs de cocotiers… Lorsque Tissa m'a emmené dans cette ferme, alors tenue par son frère cadet, que je l'ai vu arpenter les rizières, évaluer les cocotiers, poser sa paume sur un col de vache, palabrer avec les laboureurs à l'ombre des palmes, j'ai alors compris un trait fondamental de sa personnalité que reflète sa sculpture : cet homme est un terrien. Il garde les pieds dans la glèbe.

Ses œuvres en témoignent. Dans les arts de l'espace, sculpture, architecture, on oppose souvent deux façons, deux tempéraments : le lourd et le léger, le plein et le vide, l'assis et l'élancé, le sol et le souffle, le roman et le gothique, le solide et le transparent, bref : l'alternative du terrien et de l'aérien. Le paysan ou le danseur ! À l'évidence, Ranasinghe sculpte en paysan. Tout le contraire d'un Lynn Chadwick, par exemple : quand ce dernier présente invariablement d'écrasants insectes montés sur pilotis, Ranasinghe dégage toujours ses figures humaines ou sacrées d'une sorte

d'élan tellurique : même quand il modèle l'envol d'un oiseau, d'un danseur dans l'espace, il l'arrime toujours à une assise ostensible (*Garuda*), à l'outrance d'une jambe pliée (*The Dance*), à un socle terrestre (*Penance*)… En cela, il reste foncièrement ceylanais, d'ailleurs : il suffit d'avoir assisté à une danse kandienne traditionnelle pour constater combien la chorégraphie singhalaise colle au sol de toute la plante des pieds posés à plat.

GARUDA I

Cette attache terrienne, paysanne, ne se lit pas seulement dans les formes. Elle dirige aussi son inspiration thématique. Lorsque Ranasinghe entreprit sa carrière de sculpteur, l'abstraction s'imposait mondialement. Les créateurs exposaient alors mobiles ou géométries ou des mécanos de récupération et autres cumuls terroristes qui allaient bientôt proliférer en "installations". Cette mode et les débats conceptuels qui lui étaient attachés, le jeune Ranasinghe ne les ignorait certainement pas dans le bouillonnement londonien de ses années d'apprentissage. Mais ces gimmicks esthétistes ne le concernaient pas. Ils émanaient une autre galaxie.

Lui, Ranasinghe, il se situait dans son héritage ceylanais, dans la forte tradition de cette sculpture, d'usage surtout sacré, qui remonte à Anuradapura, à Polonaruwa et qu'on retrouve communément dans les temples des villages, les cavernes d'ermites ou dans les colossales figures du Bouddha dégagées de falaises vite réinvesties par la jungle : toutes icônes utiles, pratiques, à l'usage des fidèles et destinées à recevoir leurs prières. Ou bien opterait-il pour les statues de carrefours honorant quelque figure historique, célébration de la mémoire nationale à l'adresse des passants citoyens. Une sculpture dans le siècle. Bref : un art délibérement significatif, aux antipodes de l'esthétique ou du décoratif…

Autre facette du personnage : sa volonté. Ranasinghe a choisi celui qu'il allait devenir.

Il était le fils aîné, talentueux certes, mais la famille le jugeait académiquement pas aussi brillant que ses plus jeunes frères et l'inscrivit à l'Ecole d'Agriculture Tropicale. Diplôme en poche, le jeune Tissa se retrouva ainsi fonctionnaire au Ministère de l'Agriculture, chargé de familiariser les paysans avec les nouvelles méthodes de riziculture. Il a lui-même raconté qu'il sillonnait en vélo les campagnes pour expliquer sa mission aux villageois. Ces derniers le laissaient parler avant de l'inviter à partager leur repas de ce bon vieux riz qu'ils moissonnaient depuis toujours. Que leur enseignerait-il qu'ils ne savaient déjà ? Et lui, que faisait-il de sa vie ? Ma foi, il démissionna et s'inscrivit aussitôt à l'École des Beaux-Arts de Colombo.

On y enseignait le dessin, la peinture occidentale, la décoration traditionnelle, mais aussi quelques notions de modelage. Cette dernière technique le séduisit. Il excellait en tout mais à vingt-cinq ans, le jeune peintre si prometteur Tissa Ranasinghe choisit son destin et se déclara sculpteur. Le voici, cavalier seul, qui décide de sa voie au carrefour des destins.

Mesure-t-il alors qu'il opte pour l'entreprise la plus compliquée, la plus dispendieuse et la plus contraignante, surtout si on compare cet art aux facilités de la peinture ? La sculpture en effet exige beaucoup d'espace : son exécution nécessite un vaste atelier, tout un équipement pour entreposer et travailler des matériaux lourds, encombrants et souvent rares et coûteux. Elle exige aussi beaucoup de temps : alors que le peintre brosse sa toile en quelques gestes vifs, qu'un éclat de térébenthine effacera si besoin, le sculpteur s'acharne longuement à tailler le marbre ou l'ébène, matériaux qui ne permettent aucun repentir. Si plus rapidement il modèle la glaise, comme Ranasinghe le fait, il lui faudra passer ensuite par l'épreuve du feu, les aléas du four ou de la fonderie…

Enfin, au-delà de l'exécution proprement dite, la diffusion de la sculpture rebute. La moindre exposition prend des allures de lourd déménagement. Rares sont les galeries qui s'y consacrent vraiment, rares les amateurs aussi : tout le monde n'a pas l'espace requis chez soi pour loger une ronde-bosse alors qu'on trouvera volontiers un pan de mur où accrocher un tableau, souvent moins austère, plus

aisément lisible aussi.

Voici pourtant la discipline que choisit le jeune Tissa Ranasinghe.

Lucidement, il entreprit d'approfondir cette spécialité et donc d'acquérir les techniques de cet art : le métier ! Pour un Ceylanais d'alors, cette formation ne pouvait s'accomplir qu'en Angleterre. Voici son témoignage :

En 1954, je me portais candidat à la toute première bourse ceylanaise offerte à un élève des beaux-arts pour se spécialiser en sculpture à la Chelsea School of Arts à Londres. Hélas, je ne fus pas retenu.

Mais j'étais décidé à devenir bon sculpteur. Aussi, grâce à l'aide financière de ma mère et de mes deux frères, je partis à Londres et m'inscrivit à la classe de sculpture de la Chelsea School, la même que celle du boursier en titre. Mes deux professeurs Willi Soukop et Bernard Meadows, sculpteurs fort connus en Grande-Bretagne, tentèrent tour à tour, de me faire accorder quelque allocation à la fois du Gouvernement Ceylanais et du Brtish Council. En vain.

Cependant mon travail à l'Ecole me valut l'octroi de la première allocation universitaire jamais attribué par l'Unesco à Ceylan dans le cadre du Projet pour la Création Artistique (Creative Artists Scheme) en 1958. Ceci me permit d'achever mes études et de voyager en Europe pour y visiter musées et galeries.

La même année, je retournais à Ceylan. J'y trouvais beaucoup de demandes de sculptures en bronze mais aucune fonderie pour les réaliser. Aussi décidais-je d'entrer dans une fonderie de bronze d'art soit en Inde soit à Londres. Aucune de celles que j'approchais ne se montra disposée à me prendre comme apprenti.

La situation se dénoua en 1961. Mon ancien guru de la Chelsea School of Art était alors devenu Professeur de Sculpture au Royal Collège of Art à Londres et dans le cadre de son atelier venait juste de lancer une fonderie animé par deux Italiens « Grande Bronzistas », les fameux frères Angeloni.

À la section Textile du Royal College of Arts exerçait une amie, ancienne condisciple de la Chelsea School, ma chère Nathalie Behr. Elle savait que je désirais venir à Londres pour y étudier la fonderie de bronze. Elle demanda au Professeur Meadow s'il me prendrait éventuellement.

Il accepta immédiatement et me demanda de me trouver à Londres dès le 29 septembre. Mais je ne disposais d'aucun moyen financier pour payer mon voyage et un séjour d'une année. Le 25 septembre, je contactais donc l'Asia Foundation. Lou Lazarof, le Directeur, qui aimait ma sculpture, m'accorda aussitôt une subvention.

À Londres, apprenti fondeur, pendant quatre mois, on me fit servir le thé, nettoyer les outils, balayer l'atelier, passer la serpillière, frotter les bronzes démoulés, etc. . Lorsque les frères Angeloni réalisèrent enfin que j'étais vraiment motivé, ils partagèrent généreusement avec moi leurs savoirs et leurs techniques.

En 1962, après avoir prolongé mon séjour de six mois, je retournais à Ceylan… Entre temps, j'avais fait une brève apparition au Bureau d'état-civil de Kensington où j'épousais Sally Cooper en présence de deux bons amis - témoins et seuls invités avec la mère de Sally.

De 1963 à 1971, je fis fonctionner une fonderie sommairement installée dans la cocoteraie de mon plus jeune frère, à Yogiyama, village perdu, et y réalisais presque 500 bronzes de mes propres sculptures, tout en enseignant la sculpture à temps partiel à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts (Government College of Fine Arts).

23. Peacock and Rider

En 1968, Je fus promu Directeur de cette Ecole, mais je démissionnais de ce poste en 1971, au désespoir de faire aboutir les reformes que j'avais projetés.

En 1972, en raison du renchérissement du coût des matières premières nécessaires en fonderie et de la raréfaction des commandes, mon épouse et moi-même avons décidé de tenter à nouveau notre chance à Londres. Je fus embauché pour la confection des moules à la Fonderie Morris Singer, alors la plus importante entreprise de ce genre en Angleterre.

Trois mois après, le Professeur Meadow, une fois encore, vint à ma rescousse ! Il m'offrit le poste d'Assistant auprès de Monsieur Angeloni à la fonderie de l'Ecole même où j'avais été étudiant en 1962 : on y enseignait maintenant aux étudiants sculpteurs l'ensemble des techniques du bronze d'art.

Lorsque Monsieur Angeloni partit en retraite, j'assurais sa complète succession : fonctionnement de l'atelier et formation des étudiants. Cela constitue, à mon avis, ma plus grande réussite : ces hommes et femmes qui gèrent aujourd'hui avec succès leurs propres fonderies en Grande-Bretagne et en Irlande.

Il obtint son admission à la Chelsea School of Art à Londres où il suivit l'éminent enseignement de William Soukop et de Bernard Meadows (1954-1957) avant de compléter ses études en 1961 au Royal College of Arts.

Parallèlement, il se spécialisa en fonderie dans l'atelier de Morris Singer sous la direction des Frères Angeloni. Qu'une initiation à la fonderie fasse partie du cursus de l'élève sculpteur, cela se comprend. Mais pour le jeune Tissa, cet apprentissage dépassa de loin les rudiments nécessaires puisqu'en définitive, il acquit savoirs et expériences véritablement professionnels. Un homme de deux métiers…

Dès les premiers mois de cette formation, ses Maîtres ès sculpture ne tardèrent guère à discerner la naissante valeur de ce disciple déraciné mais enthousiaste. He was awarded the Unesco Fellowship under the cretive Artists Scheme et fut invité à participer à différentes expositions.

Le modeste Tissa n'importune pas ses proches de la liste des Prix, Médailles et distinctions attribués à ses oeuvres. Ils découvrent éventuellement ces récompenses par la presse. Par bonheur, les détails de cet apprentissage londonien sont fort bien retracés par L.P. Goonetilleke dans l'article qu'il a consacré, dès juillet 1966, à cet alors jeune artiste dans la publication *Architecture and Art in Ceylon* (1)

PENANCE I

En fait, Tissa laissa un notable souvenir de son passage : une décennie après son départ de l'école, le Royal College of Art décida de créer son propre atelier de

fonderie pour former des spécialistes en ses murs. Tout naturellement c'est Tissa Ranasinghe, pourtant alors installé au Sri Lanka, que l'institution appela pour établir ce projet et qu'elle chargea d'animer ce nouvel enseignement.

Il devait y rester 19 ans et former les actuels maîtres fondeurs du Royaume-Uni.

…a master artisan (equal to any Italians) …

Les alchimies de la fonderie restent largement mystérieuses. Tout le monde a visité un atelier de poterie, plus rarement une verrerie artisanale, si spectaculaire. De fonderie, jamais. Trop dangereux. Cela s'exécute en secret dans des enfers où circulent de redoutables bouillons de métaux. Si on consulte une encyclopédie à l'article 'fonderie', on découvre toute une herméneutique de techniques selon les métaux, les alliages, les différents moules, perdus ou permanents, les traditionnels, ceux de sable, ceux de plâtre, ceux récents en polystyrène (*lost foam)* et enfin, pour les oeuvres d'art, le noble procédé à la cire perdue. Le non-initié s'y perd..

J'ai vu Tissa fondre, mettre au jour un buste de bronze, naissance issue du feu. Ignare, je n'ai pas compris grand chose à la cérémonie puisque aussi bien on n'aperçoit jamais que ce que l'on connaît déjà. Cela se passait dans la ferme familiale. Tissa y avait établi une fonderie en plein air sous des auvents de palmes, toute une installation forcément considérable puisqu'il s'agissait de liquéfier du bronze, fabuleuse cuisine. Ce lourd travail se fait nécessairement à plusieurs mains. Les ouvriers agricoles aidaient le maître fondeur avec passion, activant le feu, guettant la fusion des métaux, hissant les creusets à bout de brancards, secondant l'artiste en un rituel d'exécution pour eux devenu familier. Manifestement, d'une fierté visible, ils accomplissaient oeuvre noble. Peu de paroles. Une grâce intense.

Le buste grandeur nature qu'on fondait ce jour-là, j'avais vu Tissa le modeler tout d'abord dans la glaise. Il avait réalisé ce travail d'après modèle dans son atelier de sculpteur, jouxtant la maison qu'il habitait sur Galle Road, à Bambalapitya, Colombo. En fait, son modèle, c'était moi. Il m'avait demandé comme un service de poser, pour garder la main, prétendait-il, faire ses gammes. Finaud prétexte pour finalement m'offrir mon portrait. Innocent, je ne me doutais pas que cela irait jusqu'au bronze. J'avais donc vu surgir d'une motte de terre une tête où je ne me reconnaissais pas. Puis il avait laissé sécher convenablement la terre avant de l'habiller d'un moule en plâtre, déboitable en trois ou quatre parties. Ce mécano permettrait de reconstituer le moule après y avoir coulé une épaisseur de cire, laquelle serait finalement remplacée par le bronze en fusion. La fabrication d'un tel moule exige toute une stratégie véritablement professionnelle. Il s'agit là d'un travail complexe : Ajout d'évents, organisation d'un système de remplissage, de déversoirs, enrobages divers… Il en résulte une sorte d'épais placenta de plâtre, oeuf informe qui recèle la statue à venir. Voilà ce qu'on installa au centre de la fonderie pour y couler le métal en fusion du geste rapide et assuré qui signale la maîtrise du fondeur.

J'avais donc vu à l'oeuvre Tissa Ranasinghe sous sa casquette de fondeur. Incontestablement un professionnel d'expérience à son affaire.

Et après la coulée, après le prompt refroidissement, voici le miracle du démoulage quand la gangue mise en pièces accouche de la statue native. Et comme à un nouveau-né, il faudra lui faire sa toilette : nettoyage, ébarbage, ciselage, polissages divers, application de secrètes patines qui, oxydées au chalumeau, donneront les nobles reflets du bronze…

On sait moins que l'érudition en fonderie de Tissa va bien au-delà des techniques habituelles enseignées en Europe.

Je me souviens qu'un après-midi, il m'a entraîné chez un vieux collègue, établi dans une cocoteraie de la banlieue de Colombo. Il s'agissait d'un brahmane - prêtre par caste donc - spécialisé dans la fabrication de statuettes de divinités hindoues. Ce

sculpteur fondeur travaillait à même le sol, dans les conditions ancestrales, d'un dénuement surprenant : grattoirs de bambou, foyer entre trois galets,

BULL & CONDOR

feu de coquilles de coprah, outils indigents… Son installation évoquait un lieu de transhumance préhistorique, quelque campement de l'âge des cavernes. L'homme, maigre, lent, au déclin de l'âge, n'était vêtu que d'un *dhotî* blanc, cette longue écharpe de coton que les officiants hindous nouent autour des reins ; son front blanchi de cendre *vibhuti* portait les signes de Shiva tracés au turméric ; le fil des deux-fois-nés barrait sa poitrine saillante ; manifestement, nous l'avions surpris dans ses fonction sacerdotales. Et en effet, il nous montra l'idole du dieu Subrâhmanya, qu'il achevait de fondre.

Son atelier rudimentaire ne permettait de fabriquer que des formats réduits. Il ne travaillait qu'à la commande et ne reproduisait que des modèles intangibles. S'agissant d'objets de culte, chaque pièce obéissait à des règles précises, codifiées depuis des siècles et merveilleusement compliquées comme l'apprécient les faiseurs de rites sacrés. Tout d'abord, la composition de l'alliage diffère selon les divinités représentées : certains dieux sont plus enclins au cuivre, d'autres au plomb, ou à l'étain, au zinc et ainsi de suite pour des motifs que, semble-t-il, les livres sanscrits commentent. Ensuite, l'exécution s'accompagne de prières distinctes, de gestes

orientés selon les astres, les saisons et les heures, toute une liturgie cosmique, en fait assimilable aux ragas, ces fondements indiens de la musique, de la peinture, de toute création.

Là où je n'apercevais auparavant qu'art de sculpture ou métier de fonderie, Tissa me révélait un sacerdoce : une fonction qui convoque les dieux, les matérialise dans le métal et les établit ainsi pérennement parmi les dévots. Je ne crois évidemment pas que Tissa se prenne pour un prêtre ni se sente investi d'un quelconque apostolat religieux. Cependant, il n'ignore pas cette perspective, il l'estime et a pu l'apprécier à travers l'exemple de notre brahmane en oraison devant des braises sous les cocotiers. D'une façon ou d'une autre, cela ne rejaillit-il pas sur sa propre sculpture ? On peut considérer qu'une très large part de l'oeuvre de Ranasinghe ressort de ce qu'il est convenu d'appeler "l'art sacré" et lorsque je me tiens devant une de ses interprétations de l'image du Bouddha, je sais qu'il ne s'agit pas d'un exercice d'atelier mais bien d'une sincère, d'une originale recherche de ferveur. Mais rien de figé par le rituel comme chez le brahmane ! (6)

Comme la plus grande partie de l'oeuvre de Ranasinghe se présente en bronze, on se demande naturellement si son métier de fondeur influence ses gestes de sculpteur. La question lui avait été posée par A.J. Gunawardene et la réponse fut catégorique :"I think all time of the casting problems, and this leads to the kind of simplification which is good for art." (2). Et A.J. d'ajouter sagement : " The saving of cost is not to be sneezed at either." Ne croirait-on pas entendre notre brahmane sous les cocotiers ? Au reste, Ranasinghe a utilisé la terre cuite, en particulier dans les bas-reliefs muraux mais peu d'autres matériaux que ceux qui passent par l'épreuve du feu. À ma connaissance, peu de bois, jamais de pierre ni de marbre, matériaux d'affrontement et d'épaisseur sans regret.

…born teacher…

Bien entendu, je n'ai aucun titre pour juger du talent pédagogique du Professeur Ranasinghe. Je ne pourrais que recopier les éloges unanimes de ses élèves, de ses collègues, de ses employeurs ou rappeler les distinctions qu'il s'est attirées. Pourtant…

Pourtant, à la façon dont je l'ai vu, dans sa fonderie de campagne, diriger de braves ouvriers agricoles qu'il métamorphosait en assistants alchimistes, j'ai saisi que l'homme possédait une vertu pédagogique assez exceptionnelle. Un savoir-faire contagieux ! Attentifs au feu, pourvoyeurs de laves dirigées, ces villageois accomplissaient la création comme un ballet de force et, je m'en souviens, j'eus soudain cette impression d'assister à une cérémonie réglée selon le Nâtarâja qu'alors je découvrais. Quelle chance !

Rétrospectivement, je comprends pourquoi la direction du Royal College of Arts a tenu à s'attacher les services d'un professeur aussi inspirant.

En fait, dans son attitude pédagogique, Ranasinghe ne se révèle-t-il pas singulièrement singhalais ? Plus que du professorat réduit au seul enseignement d'une discipline, ne s'investit-il de la fonction orientale de *gourou*, à la fois artiste exécutant et père spirituel ? Modèle et levain, il s'adresse moins à des élèves qu'à des disciples, des *shishyas*.

Penance II

Je ne réalisais ce trait que des années plus tard. Je passais par Londres, hôte de Tissa et de sa charmante Sally. Ils avaient décidé d'organiser une petite fête un peu en mon honneur. Or qui avaient-ils invité pour l'occasion ? Bien sûr, quelques vieux copains expatriés mais surtout les élèves et anciens élèves de la fonderie du Royal College of Arts : la parentèle spirituelle. On sentait ces jeunes gens tout à l'aise en leur bercail, traités comme les enfants de la maison. Et je retrouvais soudain, dans leur ton de respect mêlée de tendresse, la même admiration empreinte de familiarité que j'entendais entre gurus et shishyas chez les virtuoses du sitar, en Inde.

PENANCE IV

A.J. Gunawardena raconte : “it was a warm and humid summer afternoon. Clad in protective gear, Tissa was supervising the casting of a piece by a small group of graduate students. In point of fact, he was as active as the students themselves, if not more so. He not only directed the students, but also contributed to the labour himself. Clearly, he was well accustomed to the sweat and discomforts of meal-crafting.

Afterwards, the traditional bottle of wine was opened - more than one bottle as I remember. And we talk late into the evening. I then understood why Tissa was held in such high esteem and affection by his students : he belonged with them and shared their personal concerns and dreams. And it so happened that two years later I was present at the same venue - during the farewell party given to Tissa by his colleagues and former students who had arrived for the occasion from different parts of the country. “Guru Bhakti,” respect and love for the teacher, was plentifully evident that night at the College…”(2).

…an artist of great vision.

Peut-on visiter l'atelier secret d'un artiste, discerner les arcanes de l'invention ? Lorsque A.J. Gunawardena demande à Tissa ce qui l'inspire, comment il ébauche ses créations, s'il part d'études, de dessins, d'observations, de lectures, de rencontres ou de quelque autre élan, il reçoit invariablement cette réponse : "*I make*", je fais… Hum ! Définir l'art comme une activité fabricatrice, cela friserait la tautologie chez tout autre que l'artiste même… Dans sa bouche, cependant, cela signifie surtout qu'il ne conçoit jamais ses oeuvres de façon purement intellectuelle, jaillies accomplies de sa pensée comme les prototypes chez Platon et qu'il s'agirait seulement de matérialiser dans la glaise. Les architectes travaillent ainsi : le bâtiment existe sur plan avant de se réaliser concrètement. Au contraire pour Ranasinghe, homme d'atelier en une époque existentialiste, l'oeuvre résulte de gestes, de tâtonnements, d'approches : tout un processus personnel où se traduisent la vigueur et l'engagement de l'artiste. Les traces de ses doigts qui gardent vivant un visage de bronze…

Au reste, s'il s'agissait d'un faux débat ? Lorsque Ranasinghe façonne une tête d'après modèle, hé bien il s'inspire du modèle qu'il a sous les yeux, pardi ! Sans aller chercher plus loin : c'est ressemblant, voilà tout. Bien entendu, il y ajoute son style, sa patte, sa manière, bref : son écriture à travers laquelle nous reconnaissons parfaitement le modèle tout comme le facteur reconnaît mon adresse unique tracée par les graphies portant si diverses de mes correspondants.

Cela nous conduit, si on désire parcourir l'oeuvre de Ranasinghe, à y distinguer deux avenues principales : d'une part, les statues réalisées d'après un modèle précis et d'autre part, les autres, plus concertées et donc plus abstraites, dont la plupart représentent souvent des idoles et relèvent de l'iconographie religieuse.

En d'autres termes : un art profane et un art sacré.

Les statues laïques de Ranasinghe, chacun les a croisées au Sri Lanka : portraits en pied des anciens premiers ministres s'élançant infatigablement devant les bâtiments officiels de la capitale, celui du Colonel H.S. Olcott exhibant sa barbe théosophique dans Galle au carrefour, ou buste de Munandiram Samaraweera devant Weligama, rêve levé de la mer… Toutes ces statues ont un point commun : la foule doit reconnaître des personnages rendus familiers par la presse, photos, reportages filmés et même caricatures. Obligation de réalisme, donc. Il s'agit cependant de statures historiques, que la démocratie honore en les haussant sur un socle de mémoire qu'il convient de ne pas confondre avec la gloire écrasante des souverains représentés juchés sur un trône lointain ou un haut destrier. Obligation de révérence, donc.

Une anecdote illustre cet équilibre entre ressemblance et ostentation, nécessaire en démocratie. On se souvient encore, récit ressassé, du défi qui rendit célèbre le jeune Tissa. Un gouvernement avait décidé d'ériger une statue à la mémoire de D.S. Senanayake qui exerça la fonction de Premier Ministre lors de l'Indépendance de Ceylan. On s'adressa tout naturellement à un sculpteur anglais de renom, assez spécialiste, à vrai dire, de ces grasses allégories dont s'ornaient volontiers les architectures d'alors influencées par les grandiloquences totalitaires. Le résultat souleva un beau tollé dans le landernau ceylanais. Indigne ! Grotesque ! C'est alors que Ranasinghe, encore en ses années d'apprentissage à Londres, proposa de réaliser gratuitement une nouvelle statue et de l'offrir à la nation. Le journal "The Observer" lança une souscription pour avancer au moins les 14 000 roupies de frais de

fonderie, somme rapidement couverte et au-delà...

Entre ressemblance réaliste et exaltation officielle, quelle reste la part du sculpteur ? Je la retrouve dans ce frémissement qui froisse les stricts costumes de ces notables et leur confère dans l'immobilité du bronze les frissons de la vie : l'écriture de Ranasinghe. Mais ici, contenue par la solennité. Tout de même !

Bronze head of N. Romlas de Silva - Actor 1970

Or cette écriture apparaît librement dans les bustes et têtes, autres portraits laïques certes mais d'ordre privé. Donc plus éclairants, à mon sens. Mon Tissa, au plus sincère : je regarde la tête de bronze de l'acteur N. Romlas de Silva, celle de l'actrice Annie Boteju, tous deux réalisés en 1970. Ils ont l'air couverts de boue, ils ont l'air de bouillir, ils ont l'air bosselés d'emplâtres et d'ecchymoses… Ils ont l'air de vivre ! Ils sont bâtis de coups, de blessures, de rajouts, de retraits, creux et bosses, toutes marques absentes de leur visage tel que je les connus, et pourtant, oui, j'en conviens, les voilà véritables, Romlas et Annie, exultants de vie, de toutes ces vies que leur métier d'acteur leur a fait endosser.

Cette écriture personnelle, cette façon de couler la vie dans le bronze,

Ranasinghe l'a acquise très tôt. Dès 1957, encore étudiant donc, il expose le portrait de Nathalie Behr, jeune fille fort souriante. Et effectivement, de face éclate le sourire. Mais de profil le bronze laisse apercevoir, une gravité attentive, inquiète, aiguë. L'artiste passe de l'une à l'autre de ces expressions antagonistes en rythmant le visage d'éraflures que l'oeil du spectateur explore et interprète comme les infimes mouvements de la vie. Son style !

Bronze head of Annie Boteju - First Sri Lankan Actress - 1970

Tissa travaille rapidement. À son modèle, il demande peu de temps de pose. Ses doigts s'agitent très vite et comme déconnectés des yeux, à la façon d'un pianiste qui n'a pas besoin de regarder son clavier pour jouer sa phrase. Lorsqu'il a modelé ma tête, à aucun moment il ne m'a contraint à la rigide immobilité et même, je ne me souviens pas qu'il ait mesuré les proportions du nez ou du front en tendant un module à bout de bras et clignant de l'oeil comme on voit les artistes faire. Peut-être m'avait-il déjà dans l'oeil. Deux séances lui ont suffi, la première pour ébaucher, la seconde pour fignoler. À aucun moment, je n'ai eu l'impression de poser ; j'en étais assez déçu, d'ailleurs. Il s'activait, mais nous continuions une conversation comme d'habitude. Aucun effort. Je m'attendais à plus de cérémonie.

Aussi, pas étonnant que je ne me reconnaisse pas dans le résultat final. Au contraire de mes proches, de mes bambins par exemple, lèvres de la vérité, qui

m'ont tout de suite identifié : Papa ! Justement, tiens, je trouvais que ce visage ressemblait plutôt à celui de mon pauvre père. Puis on m'a fait remarquer que j'étais la dernière personne pour juger de cette ressemblance puisque je ne m'étais jamais vu en relief, pardi. Je n'avais aperçu mes traits que réduits aux deux dimensions par la photographie. Dont acte.

N'empêche ! J'acceptais mal ce visage qu'on trouvait mien mais dont les joues, le front, les tempes, le menton, aucun espace de peau n'appelaient les caresses, tant il portait traces des outils et des gestes de fabrication. Je m'attendais plus lisse, chéri ! et non aplati ici d'une gifle de spatule, scarifié là à petits coups de mirette, cabossé au-dessus du sourcil d'un rajout de glaise écrasé du pouce… Je ne parvenais pas à m'apprivoiser. Par bonheur, plusieurs déménagements m'ont permis de

m'éloigner de ce portrait et lorsque, des années plus tard, je le remis à la lumière, quelle vie soudain surgit !

Ressuscitait un être frémissant. Oubliées les cicatrices d'exécution qui heurtaient l'égotiste opinion que j'avais de mon charme : je découvrais un visage en naissance. Marbre, métaux, quoi de plus immobile que ces matériaux de sculpteur ? Or l'accumulation des minuscules touches de fabrication, éraflures, bosselettes, conférait le frisson de la vie à ce visage disparu. Et je réalisais soudain l'écriture de Ranasinghe : un réalisme lyrique.

Réalisme parce que, oui, ses motifs procèdent du réel qu'ils reflètent. On reconnaît le visage. Mais l'artiste ne s'efface pas devant la réalité pour la reproduire à l'identique. Il y laisse visiblement sa marque, les empreintes de ses gestes, les traces des ébauchoirs, bref : l'expression personnelle de l'artiste en train d'oeuvrer. Ce qu'on appelle lyrisme… Ou mieux, ici : lyrisme fabricant.

Bien entendu, on lui trouvera mille prédécesseurs. Depuis Franz Hals, premier à avoir affiché sa touche, ces plasticiens abondent. La plupart s'engouffrent dans les outrances de l'expressionnisme. Ranasinghe n'en a cure. Il répète fièrement qu'il fabrique, qu'il est un fabricant *(a maker*). Il faut comprendre cela au pied de la lettre : les portraits et bustes privés où il se révèle le plus librement lui-même, portent les cicatrices spontanées de ses outils et les agiles stigmates de ses doigts si bien que le spectateur découvre en bronze un visage en devenir, à la fois accompli et en cours de fabrication. Défini pas du tout définitif : naissance…

Entre les hautes statues officielles et les petits portraits privés, la plupart des autres bronzes de Ranasinghe relèvent surtout de l'art sacré. Une inspiration bouddhiste et hindoue, où les sages en leur cheminement vers la lumière et les dieux en leurs avatars, prennent formes humaines. Pour la plupart, ces pièces mesurent une soixantaine de centimètres de hauteur en moyenne.

On peut y ajouter d'autres oeuvres qui certes ne procèdent pas strictement de l'inspiration religieuse. Tout d'abord, ces interprétations récurrentes intitulées *Mithuna* (couple) dont les divers enlacements célèbrent l'amour - mais est-ce si loin de la divinité ? Ou bien ces témoignages impressionnants de rage - *Explosion*, *Innocent ones* - réalisés sous l'emprise d'une contagieuse émotion après des attentats terroristes qui touchèrent Colombo. De même quelques panneaux décoratifs… Mais ces pièces restent marginales dans un ensemble que la critique ressent surtout comme relevant de ce qu'il est convenu d'appeler l'art sacré.

De l'avis des spécialistes, depuis trop longtemps, la tradition figeait la sculpture religieuse singhalaise ou indienne. Nul élan inspiré. Difficile en effet d'innover quand les gestes, les attitudes des figures révérées sont codifiés par des habitudes ou, pire, des dogmes, des rites contraignants : quand prêtres ou théologiens régissent les idoles en des significations carcérales, quelle liberté reste à l'inspiration de l'artiste ?

En d'autres termes : qu'est-ce que Tissa Ranasinghe a apporté à l'art sacré ceylanais du XXe siècle ?

Enlightenment 2002 (relief) 44cm x 30 cm

En érudit connaisseur, Martin Wickramasinghe remarque que le *Buddha in Samadhi mood* est assis par Ranasinghe dans la position du lotus, *padmasâna*. Or, commente-t-il, on ne rencontre jamais cette position dans aucune des anciennes statues du Bouddha à Ceylan. La tradition le représentait toujours assis dans la position du héros, dite : *Palanka* (3).

Autre propos, rapporté par Viranga, commentant le bas-relief intitulé *Enlightened* (L'Eveillé) : "On the radiant face of the Budha, the sculptor has perhaps unwillingly, created a suggestion of pride. When this was commented upon, Tissa Ranasinghe said : "Why not ? At that moment He must have felt a touch of pride!" (4).

Ces deux anecdotes éclairent d'emblée l'inspiration de Tissa Ranasinghe et illustrent ce qu'il a voulu apporter à la statuaire bouddhiste de son temps : il ne se sent pas tenu par la tradition, par les credo officiels ni les reproductions d'usage. Lui, il représente *son* Bouddha, librement, à sa façon, tel qu'il le porte dans sa sensibilité : il accepte de prêter à l'Eveillé l'humaine faiblesse d'une gloriole, il l'assoit à sa convenance (et qui prétendra qu'il en devient moins significatif ainsi ?), il le charge de ses propres sentiments, de sa vision intime et surtout il entend communiquer au spectateur la ferveur qu'il ressent. Cela s'appelle le lyrisme et c'est précisément cette nouveauté qu'il introduit dans l'art sacré ceylanais que les théologies figeaient dans le didactisme : Ranasinghe remet dieu dans les coeurs, tout simplement.

En fait, il s'agit de la même approche *lyrique* déjà discernée dans les portraits privés mais ici, s'agissant de foi, c'est moins l'artisan fabricant que l'homme paysan qui s'exprime. Pourquoi Ranasinghe, si peu animalier pourtant, a-t-il consacré au moins deux oeuvres au combat d'une grue et d'un crabe ? Ce thème insolite me laissait perplexe jusqu'au jour où un ami singhalais, consulté, m'indiqua que cela lui rappelait une berceuse que chantait sa grand-mère, qu'un autre me signala qu'il s'agissait d'une des fables du *Jâtaka*, recueil censé répertorier les multiples naissances antérieures du Bouddha et resté très vivace à travers les siècles ruraux. Bref, n'allez pas lire les images du Bouddha présentées par Ranasinghe comme des articles du credo officiel : chez lui, c'est la foi populaire, celle des contes et du charbonnier, qui s'exprime. Martin Wickramasinghe commente justement : "I believe that the qualities of Ranasinghe's sculpture that stirs the heart of the people is the inspiration he derived from the folk elements of Buddist art and from singhalese folk-poetry".

Cette remarque peut s'appliquer au-delà de l'inspiration bouddhiste, à l'importante iconographie hindouiste de notre sculpteur. Un exemple ? L'admirable pièce intitulé *Mahishasura* : une figure humaine stylisée en lignes de force, vêtue d'un sarong et armée d'un épieu, égorge un buffle culbuté ; l'homme est juché sur le ventre de l'animal comme sur une planète. On croirait une scène de village : le sacrifice du buffle. En fait, il s'agit d'un affrontement très populaire dans l'imagerie pieuse des pays dravidiens : Skanda (avatar du Subrâhmanya déjà rencontré…) achève le démon-buffle Mahishasura. Cette corrida mystique ne se refuse habituellement aucune grandiloquence : Skanda agite seize bras, chevauche tigre ou lion, le coloriage fait tintamarre du diable et autres fantaisies propres à soulever les fantasmes des croyants. Une toute autre économie chez Ranasinghe : un ovale en déséquilibre, l'agitation vers le ciel des pattes stylisées du bovin en agonie et la force droite de l'arme qui l'abat. Aucune fable, aucune poudre aux yeux pour traduire la victoire de l'esprit organisé sur l'épaisseur de la matière, exprimée sans fioritures orientales, seulement en termes plastiques. David et Goliath !

NANDI

Aussi bien, les divinités hindoues représentées par Ranasinghe ne s'encombrent jamais des attributs fabuleux censés afficher leurs mérites : nul besoin d'un éventail de bras, d'un bazar de signes distinctifs, de véhicule animal… L'abstraction lui suffit pour traduire non les mythes mais les principes, les concepts que ces divinités illustrent. Encore convient-il de déchiffrer l'écriture plastique du sculpteur.

Le modelé, par exemple.

Les portraits privés portent de façon ostensible les cicatrices exaltées de leur fabrication, nous l'avons vu. Est-ce la retenue due au genre religieux, ces traces apparaissent moins dans les icônes. Ou autrement. La pièce intitulée *Ardhanarishwara* représente cette forme de Shiva dans laquelle Shiva et son épouse (*shakti*) Parvati se trouvent confondus dans une seule figure symbolisant ainsi l'ambivalence de la divinité. On rencontre souvent cette image dans les temples et pour que les fidèles un peu courts puissent la reconnaître, les artistes accrochent au personnage toute une panoplie de colifichets féminins à gauche, masculins à droite. Au lieu de cette facilité anecdotique, Ranasinghe choisit la solution plastique digne d'un authentique sculpteur. La partie gauche, féminine, s'élance comme une colonne nonchalamment déhanchée ; sa surface lisse et douce appelle la caresse et retient de longs aplats lumineux ; aucun détail, sinon le renflement du sein. À l'inverse, la moitié masculine est constituée des angles superposés de la jambe et du bras, lignes brisées comme prêtes à l'agression et son aspect granuleux, brouillon, improbable, semble dégagé sans soin de la terre : la lumière y frémit à peine. Ainsi, seulement par le modelé différent de formes antithétiques, c'est-à-dire par des procédés uniquement sculpturaux, Ranasinghe rend sensible l'opposition des deux sexes.

Autre état du modelé, le poli.

Le bas-relief intitulé *Enlightenment* (l'Eveil) montre ce moment où la clarté suprême atteint le Bouddha. Curieusement, cette apothéose du Shâkyamuni reste rare dans l'iconographie bouddhiste. Est-ce à cause de la difficulté à représenter concrètement l'éveil spirituel ? Ranasinghe fait se lever, calme ascension, le gracieux buste du Bouddha de la vague du monde qui l'entoure. Cette vague apparaît à la fois concentrique et désordonnée, menaçante et repoussée comme des eaux en mouvement. Y flotte un masque qui pourrait bien être, abandonné, le visage d'avant l'illumination. Le bras visible du Bouddha reste encore travaillé de remous alors que son torse et son visage ont acquis sérénité : ainsi comprenons-nous combien l'émergence d'éveil se réalise lentement.

Surtout, le visage, l'épaule et le torse de l'Éveillé sont polis, lustrés, luisants ; ils prennent lumière de cuivre astiqué ; ils ont changé d'état : ils n'ont plus de poids matériel et se lèvent en blondeur, en reflets, en brillance au coeur de la vague du monde resté sauvage de décoffrage. Là encore, le sculpteur Ranasinghe utilise un procédé strictement plastique pour exprimer la métamorphose du Bouddha.

Ce polissage d'un détail significatif, Ranasinghe l'emploie souvent pour souligner le trait dans les statues religieuses. Les trois tridents successifs de *Triple Trident,* par exemple : vus de face, ils forment une échelle de lumière de l'animal à dieu. Ou l'alphabet singhalais tatouant *Ganesha*, dieu des études, dont la trompe à l'occasion se mue joyeusement en stylo-bille. Ou la surprenante tête abstraite dont il affuble les idoles shivaïtes.

L'abstraction donc.

De façon sinon réaliste du moins identifiable, Ranasinghe représente toujours le Bouddha avec un visage - comme il se doit pour un personnage qui fut incarné, humain historique. Par contre, la plupart de ses divinités hindoues, entités d'ordre

conceptuel ou mythologique, êtres imaginaires, portent comme tête un étrange appendice abstrait, une sorte de pyramide allongée portant deux arêtes en branches de diapason. Cette forme récurrente porte-t-elle une signification ?

Pour le comprendre ne suffit-il pas d'examiner les sculptures elles-mêmes ? On pourra ainsi proposer une hypothèse en partant de diverses représentations de Shiva exposées à la National Gallery de Bangkok en 2002 (5).

La tête *Descent of the Ganges* représente le double visage de Shiva-Parvati assemblé par moitiés. Portrait plutôt réaliste. On reconnaît même sur le front du dieu le rituel croissant de lune (enfin : la moitié seulement, forcément !). Ce visage est couronné par l'écrasant mont Kailas où le Gange prend source et que la tradition tient pour le lingam tellurique de Shiva. Stylisé, ce mont sacré sert de modèle aux gopuram, ces tours dressées à l'entrée des temples. Voici posé les éléments fondamentaux : visage dual, forme pyramidale du gopuram.

Dans l'*Ardhanarishwara* aux modelés si caractéristiques de la double sexualité divine, les deux moitiés du visage sont comme tranchées, écartées l'une de l'autre par une entaille luisante qui accuse leur distinction. Voici la rainure centrale qu'on retrouvera lorsque stylisées, simplifiées, abstractisées, les deux moitiés du visage seront réduites à deux arêtes en forme de branches de diapason, qui s'élancent en gopuram sur les épaules de *The Dance*, du chevaucheur de taureau de *Triple Trident* ou du *Rider* sur son paon et autres avatars de Shiva.

Genèse d'un signe ? Si Ranasinghe exprime le visage inconnu des dieux par cette forme abstraite, originale de *gopuram creusé en diapason*, son invention ne procède pas d'une provocation d'ordre esthétique, me semble-t-il, encore moins d'une fantaisie gratuite : Ranasinghe la charge de signifier la double nature divine unie dans le même élan. On y retrouve l'image du couple, ce *mithuna* si abondamment décliné. Une constante dans l'œuvre du sculpteur ? Hormis les représentations du Bouddha, rares sont chez lui les figures solitaires. On s'y enlace beaucoup. Et même les personnages apparemment uniques comme *Ardhanarishwara* se révèlent doubles à l'examen - duplicités toujours à l'unisson, jamais en affrontement. Ils affichent une philosophie d'amour.

GANGA II

I make…

En définitive, l'oeuvre sculpté de Ranasinghe risque de laisser perplexe le critique occidental accoutumé aux cadres sommaires : où classer cet artiste qui du même élan propose de réalistes portraits en pied de Premiers ministres et des compositions déjà abstraites censées représenter des dieux ou des couples ? Difficile de le cataloguer dans une mouvance précise. Il ne se laisse pas enfermer dans une catégorie, groupe, école ou répertoire : aucun des *ismes* en usage ne s'applique au domaine complet de cet artiste singulier. Pourtant rien de disparate en cet oeuvre : on reconnaît d'emblée la manière de Ranasinghe.

Il convient donc de revenir à la pratique qui conduit sa recherche : *I make…* dit-il modestement. C'est-à-dire qu'il n'avance pas bardé de théories et se présente essentiellement comme un artisan. Ne sort de ses mains aucun objet gratuitement esthétique, ni abstrait géométrique ni guirlande ni stylique… Lui, il représente toujours un sujet. Mais en même temps, nous avons vu qu'il ne succombe jamais aux solutions ornementales, aux bavardages décoratifs : par exemple, pour signifier féminité ou virilité, il utilise uniquement des moyens plastiques, proprement sculpturaux : grain, modelé, polissage, orchestration de lignes, composition de volumes… Cet exigeant langage technicien rend son approche parfois difficile, voire austère. Hé oui ! il convient de regarder une sculpture comme une sculpture et non comme une pâtisserie !

En ce sens Ranasinghe a été aidé par une époque qui a familiarisé le public avec l'abstraction : les idoles ou les couples qu'il représente n'auraient pas été lisibles pour ses grands-parents ; ils n'y auraient aperçu aucune densité mais crié au sacrilège. Mais lui, aujourd'hui, peut s'exprimer avec le langage de ce temps où l'art s'est débarrassé de l'anecdotique pour atteindre son authenticité.

Avant Ranasinghe, d'autres créateurs orientaux avaient certes ajouté leur voix au concert de l'art désormais mondialisé, mais Tissa, le premier, a introduit la modernité dans l'art sacré oriental. Eut-il conscience de son audace ? L'histoire de sa formation, villageois ceylanais devenu sculpteur à Londres, l'y conduisait naturellement : exprimer son fonds bouddhiste en ce vocabulaire plastique universel désormais devenu le sien.

Exprimer, faut-il souligner, et non : traduire. Aucun calcul, aucune adaptation, aucun remake de cinéma ! Ranasinghe ne « traduit » pas le Bouddha traditionnel ceylanais en style contemporain. *I make…* Il exprime *son* propre Bouddha en *son* langage personnel. Bref, il exprime d'abord lui-même : il s'exprime.

Et dans ce *I make*, formule qui proclame volonté fabricatrice et importance du geste créateur, le sujet, affirmé, majuscule, indique d'abord que ce sculpteur donne à son entreprise la règle de confidence et de sincérité qui en art s'appelle lyrisme.

---

(1) (…) Ranasinghe was launched at the Chelsea School in the midst of the Pop art movement and the Anti-ugly Society - yet he was in the safe hands of Willi Soukop and Bernard Meadows (1954-57) and moved forward calmly to present us with a well-defined artistic personality of a startling new order(…). In the interim, Ranasinghe won the first prize for Sculpture at the Chelsea Art School (1954) and was awarded the Chelsea Diploma two years later : soon a UNESCO Fellowship under the Creative Artists Scheme enabled him to complete his studies further at Chelsea and travel in Holland, Germany, France and Italy. (…)

Ranasinghe returned to Ceylon in 1958 and the following year held an Exhibition of sculpture in

Colombo (…) He was appointed (for a shirt while) as Visiting Lecturer at his old school-Government College of Fine Arts and the influence he had on the art students of his Division becomes cogently clear now. In 1961, he returned to Britain (…). This time he worked at the Bronze Foundry of the Royal College of Art and was for a period employed on the staff of the Foundry (…); during this period Ranasinghe exhibited with the Young Commonwealth artists…" L.P. Goonetilleke : *Some thoughts on sculpture in Ceylon*, Architecture and Arts in Ceylon, july-sept 1966, Colombo.

(2) A.J. Gunawardena : *Tissa Ranasinghe : a master of fire*, The Island, 20/03/1994.

(3) Martin Wickramasighe : *Buddhism and Culture*, Tisara Poth Prakasakayo (date ?)

(4) Viranga : *Sophisticated, professional artist*, Ceylon Daily news, 7/10/71.

(5) Tissa Ranasinghe :*Visions of the Buddha, visions of the Gods,* bronzes contemporains du Sri Lanka, National Gallery, Bangkok, february 2OO2. Voir : http://www.rama9art.org/artisan/2002/february/vision/index.html

(6) Ces lignes ravivèrent chez Tissa le souvenir du fondeur brahmane ici évoqué. Voici ce qu'il m'écrivait en septembre 2007 :

(…) La veille de mon départ, je roulais dans mon habituel Bajaj (scooter taxi à trois roues) lorsque me vint la soudaine envie d'aller voir si la Fonderie Vadivel Achary se trouvait toujours à l'endroit où je t'avais emmené.

J'ai donc demandé à Abdul Caffor, mon chauffeur de confiance, de me conduire à la rue Lower St Andreas à Mutwal à la recherche de cet atelier. Nous avons roulé jusqu'au temple en longeant la mer puis mon chauffeur a continué à pied pour demander en tamoul où se trouvait la fonderie et finalement nous y sommes arrivés. Nous dûmes nous déchausser pour entrer.

On me présenta au propriétaire – un certain Satkurunathan Achary - et à sa mère. Ce Satkurunathan était le petit-fils de notre Vadivel Achary !

Vadivel avait eu cinq filles et un fils, lequel ne voulut ne voulut jamais devenir artisan. Ce fils, hélas, mourut prématurément ainsi que quatre de ses sœurs (Vadivel et sa femme n'étant déjà plus de ce monde…). L'Achary actuel est le fils de la seule sœur survivante, délicieuse vieille dame aux lèvres rougies de bétel…

Vadivel me racontait souvent que tout ce qu'il gagnait passait à acheter des bijoux en or pour les dots de ses cinq filles.

La fonderie actuelle possède tout l'équipement électrique nécessaire pour le travail du cuivre et du bronze de la statuaire (machines pour tailler, polir, etc.…). Cependant le sol reste encore de terre battue et le jeune Achary, torse nu, portait juste un sarong.

Il y avait deux pièces remplies de diverses idoles en métal. Cependant, pour les ventes, ils exposent dans une boutique de Chetty Road dans le quartier commerçant de Pettah. Toutefois la mère demeure dans la fonderie (un lit dans une pièce avec des étagères pleines de statuettes) tandis que le fils vit ailleurs. Il a deux filles. Aucun fils pour prendre la succession. Il a aussi vécu en Inde où il s'est pas mal perfectionné dans les techniques de la fonderie.

Probablement, comprendras-tu combien je fus excité d'avoir redécouvert la Fonderie de Vadivel Achary et son petit-fils qui continuait son œuvre. J'étais triste. Je n'avais pas pris mon appareil photo – et aucune chance de les revoir puisque je m'envolais le lendemain matin…

Quand tu retourneras à Colombo, mon fidèle Abdul Caffor t'y emmènera dans son Bajaj… (…)

DEBRIS