

Richard Serra, sculpteur transitif

Marie Décary

Volume 31, Number 124, September–Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53974ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décary, M. (1986). Richard Serra, sculpteur transitif. *Vie des arts*, 31(124), 50–50.

RICHARD SERRA, SCULPTEUR TRANSITIF

Marie DÉCARY

New-York. «Buy art not cocaine». Cette phrase, imprimée un peu partout sur les murs de Soho depuis l'été dernier, indique au moins deux choses intéressantes. Un, que l'idée n'est pas bête du tout. Deux, qu'elle peut inspirer, même chez les non-consommateurs, diverses applications. Ainsi, ce voyage d'un jour en avion à New-York pour profiter de la rétrospective du sculpteur américain Richard Serra au Musée d'Art moderne (au MOMA) et de sa coïncidence avec deux expositions du même artiste chez Maeght-Lelong et Castelli, en avril, s'est-il avéré beaucoup plus stupéfiant qu'une composition graphique de poudre blanche et, peut-être, aussi capital que l'achat d'une pièce de collection dans une galerie.

Même une visite impressionniste aurait pu vous en convaincre. Ce qui frappe dans l'œuvre de Richard Serra, dont le MOMA présentait dix travaux majeurs, c'est d'abord la cohérence, la rigueur mais aussi l'éloquence de la forme achevée.

D'abord peintre, Serra est venu à la sculpture au milieu des années soixante. Son langage formel, qui prend sa source dans le brassage idéologique de l'époque, s'est développé avec force, sans radotage mais sans démission, non plus. Pour d'autres motifs, on pense à Philip Glass, ami de longue date de Serra, et à sa façon singulière d'enfoncer son clou musical. Puis à Marguerite Duras dont l'écriture également minimaliste culmine dans *l'Amant*. Cette dernière et étrange comparaison pouvant, entre autres, s'établir sur le fait que, depuis une vingtaine d'années, Serra utilise le métal, son matériau de prédilection, comme Duras, les mots d'usage courant, sans camoufler.

Marie Décary, auteure et cinéaste, collabore régulièrement au Journal Le Devoir, à titre de chroniqueuse aux arts visuels.

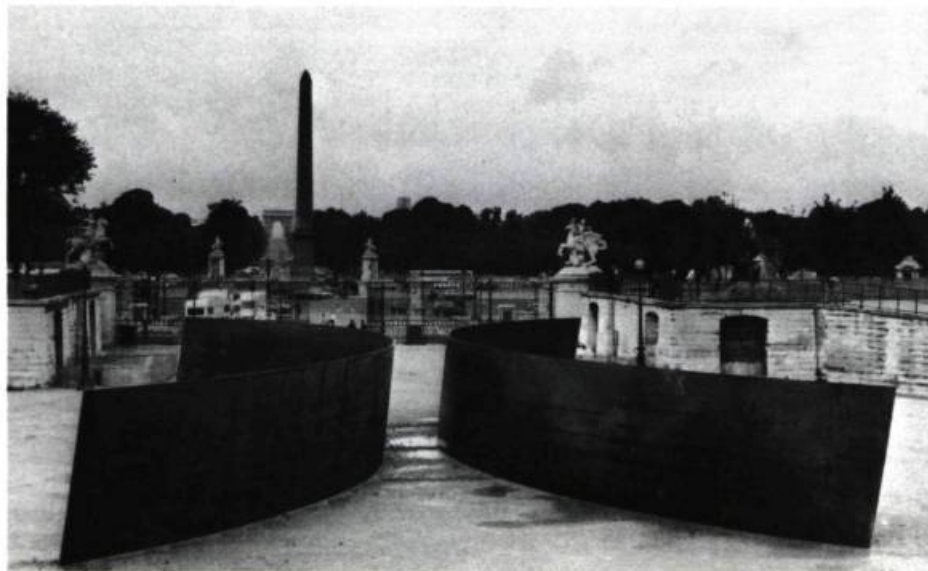


2. *Casting*, 1969. 769 cm
Plomb, 10 cm 15 x 7 m 69 cm x 46 cm 5
Installée au Whitney Museum of American Art,
de New-York, en 1969. Détruite.
(Phot. Peter Moore)

Au cours des années 1967-1968, Serra dresse même une liste de cent huit verbes et termes qui définissent, tout en consacrant leur éclatement, les diverses pratiques sculpturales possibles. (A la relire, on se rend compte qu'elle englobe aujourd'hui les démarches de plusieurs de ses contemporains.) Dans le catalogue de l'exposition, Serra apparaît d'ailleurs lui-même sur une photo masquée, ganté, en train de lancer, à un cinquième de seconde près, du plomb en fusion contre la jonction du mur et du plancher dans un entrepôt appartenant au roi des galéristes, Léo Castelli. (Rien donc, qui s'apparente aux poses *glamoureuses* d'Andy Warhol ou aux airs de *roquestar* de Julian Schnabel, dans *Vogue*, avec sa femme, mannequin, à ses côtés.) La photo date de 1969. L'événement qu'elle relate illustre bien comment Serra a fondé son vocabulaire plastique. Ici, c'est le verbe «to splash», pris au pied de la lettre qu'il rend littéralement transitif (il fera de même avec «to cast», «to bend», «to cut»,...). Pour faire image, on pourrait dire que ce qui résulte de ce premier type d'exercice ressemble à des vagues de plomb, mais il ne s'agit pas vraiment d'une sculpture à contempler en soi. Indissociable des lieux qui lui ont donné forme, elle témoigne d'abord du processus et commande une nouvelle approche sensorielle. Ces concepts, ils inspirent Richard Serra depuis vingt ans. Lui-même parle d'ailleurs plutôt de son œuvre comme d'une suite de travaux qui s'engendrent les uns les autres: «I think most work comes out of work and out of the perception of work.»

Devant ces sculptures qui ne concèdent rien au culte de l'objet si caractéristique de l'actuelle décennie, c'est le visiteur qui se trouve exposé, confronté à sa propre expérience. L'état de choc s'assortit bien vite d'une envie irrépressible de voir, mais aussi d'approcher, de toucher, d'être impressionné, de circuler dedans et autour. Pourtant, ce rapport direct et global à l'œuvre n'est pas uniquement fonction du gigantisme des sculptures ou de leur imposante masse. Faites, pour la plupart, de lourdes

plaques de métal (acier, plomb) qui s'empilent comme des châteaux de cartes ou ploient comme des rubans de papier, toutes ces compositions, qui défient, en les révélant, les lois fondamentales de la gravité, de l'équilibre, du balancement des poids et des volumes, ont, bien sûr, de quoi fasciner. Spectaculairement installés chez Castelli sur un plancher renforcé de poutres de soutien, les hauts murs d'acier brut, qui s'inclinent vers vous jusqu'à leur point limite réussissent même à inquiéter. Leur matérialité dramatique vous fait acteur, en dehors de toute théâtralité. Qu'elles soient situées à l'intérieur ou, aussi souvent, à l'extérieur des murs des institutions artistiques, les œuvres de Serra redéfinissent le temps et l'espace sans aucune illusion. Chaque fois, pensées et voulues en fonction de la spécificité du lieu, elles sont d'une efficacité surprenante. A ce point, d'ailleurs, que les autorités fédérales américaines ont entrepris un procès contre le sculpteur de 46 ans, en exigeant tout simplement le retrait d'une de ses sculptures intitulée *Tilted Arc*, installée, en 1981, sur la Federal Plaza, à New-York, au milieu d'édifices gouvernementaux. Les minutes de cette poursuite, qui a aussi comporté des audiences publiques, recèlent déjà plein de perles grosses comme des *biguemaques*. Comment, demande-t-on au juge, les policiers peuvent-ils assurer la sécurité publique, s'il leur est impossible de voir des deux côtés du mur à la fois, cet écran de métal de douze pieds de hauteur et de cent vingt pieds de longueur les empêchant d'intercepter ceux qui profitent de la surface concave de l'œuvre pour vendre de la drogue ou signer des graffiti? L'inclinaison du mur courbé en direction des



1. Richard SERRA
Clara-Clara, 1983.
Acier; deux éléments, chacun;
369 cm 2 x 36 m 92 cm x 5 cm 1.
Installée à la Place de la Concorde,
à Paris, en 1983-1984.
(Phot. Dirk Reinartz, Bruxeuhde)

buildings gouvernementaux, suspecte un expert en balistique, ne contribuerait-elle pas à diriger et à amplifier l'impact d'une bombe éventuelle? (sic, sic et re-sic). Dans un pays qui se prend pour le monde, n'est-ce pas en effet un crime que celui d'exposer la toute relativité de l'échelle humaine sous le nez même du pouvoir étatique? A-t-on déjà pensé, un jour, qu'un art aussi minimal que celui de Richard Serra puisse atteindre son but et dévoiler des enjeux spécifiques?

1. Richard Serra: *Sculpture*, au Museum of Modern Art, de New-York, du 27 février au 13 mai 1986; *New Drawings*, à la Galerie Maeght-Lelong, en avril 1986; *New Sculpture*, à la Galerie Léo Castelli, du 8 mars au 5 avril 1986.
2. L'événement a fait date et a été consigné dans les annales de la nouvelle avant-garde américaine: Grégoire Muller et Gianfranco Gori, *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*. New-York, Washington et Londres, Praeger, 1972.