

ETC



**« De quelques états de la sculpture » : Les états de la sculpture**  
*De quelques états de la sculpture*, Centre d'art contemporain  
de Montbéliard, le 19, Montbéliard. Du 6 mars au 25 avril 1999

Ludovic Fouquet

Number 47, September–October–November 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35503ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (1999). Review of [« De quelques états de la sculpture » : Les états de la sculpture / *De quelques états de la sculpture*, Centre d'art contemporain de Montbéliard, le 19, Montbéliard. Du 6 mars au 25 avril 1999]. *ETC*, (47), 58–63.

## MONTBÉLIARD

### LES ÉTATS DE LA SCULPTURE

De quelques états de la sculpture, Centre d'art contemporain de Montbéliard, le 19, Montbéliard. Du 6 mars au 25 avril 1999

**P**ous ce titre ambitieux, le centre d'art contemporain de Montbéliard, le 19<sup>1</sup>, présentait six approches emblématiques mais non exhaustives de la sculpture contemporaine. Bilan campant dans le vaste espace blanc du 19, aux allures de vieille caserne, six positions (états-*status*) ayant en commun une même redéfinition des processus de création et de l'activité de réception. Le sculpteur est celui qui met debout, qui dresse, mais aussi qui construit, qui rend immobile, fixe, juge, décide, autant de sens dérivés de la racine latine *stare*, et envisageant de nouveaux modes de relation à la matière même mise en œuvre et exhibée.

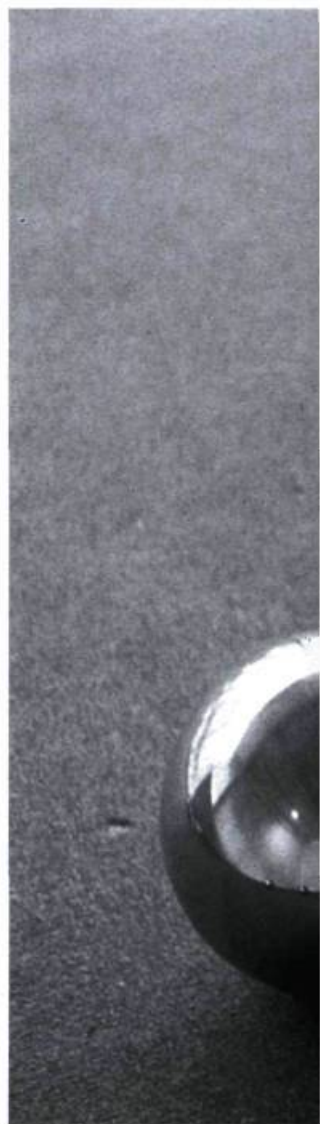
La sculpture de Jean-Louis Gerbaud dégage tout d'abord une facture classique : forme dressée, posée, sacralisée par un socle blanc. Le geste, magnifié, évoque le malaxage du sculpteur préparant ses plâtres. Il ne s'agit pas tant de modelage que de superposition de bandes de plâtres et de divers matériaux qui constituent ces formes minérales toujours à la limite de la figure. Ces formes redressées évoquent des idoles, vaguement anthropomorphes, que la ferveur d'un culte ancien aurait fait saupoudrer de pigments. Lent travail du temps, érosion, mousses, rouilles craquelées, ces dépôts de couleurs sont à la fois saupoudrages et coloration dans la masse. Dépôts fragiles, ils n'en rendent l'évidence de leur présence que plus majestueuse. C'est un mystère tranquille, on ne cherche plus la figure, le déchiffrement<sup>2</sup>, l'essentiel est la présence, la mise en présence. Gerbaud malaxe, colore d'un souffle et nous met en contact avec le sacré le plus primitif.

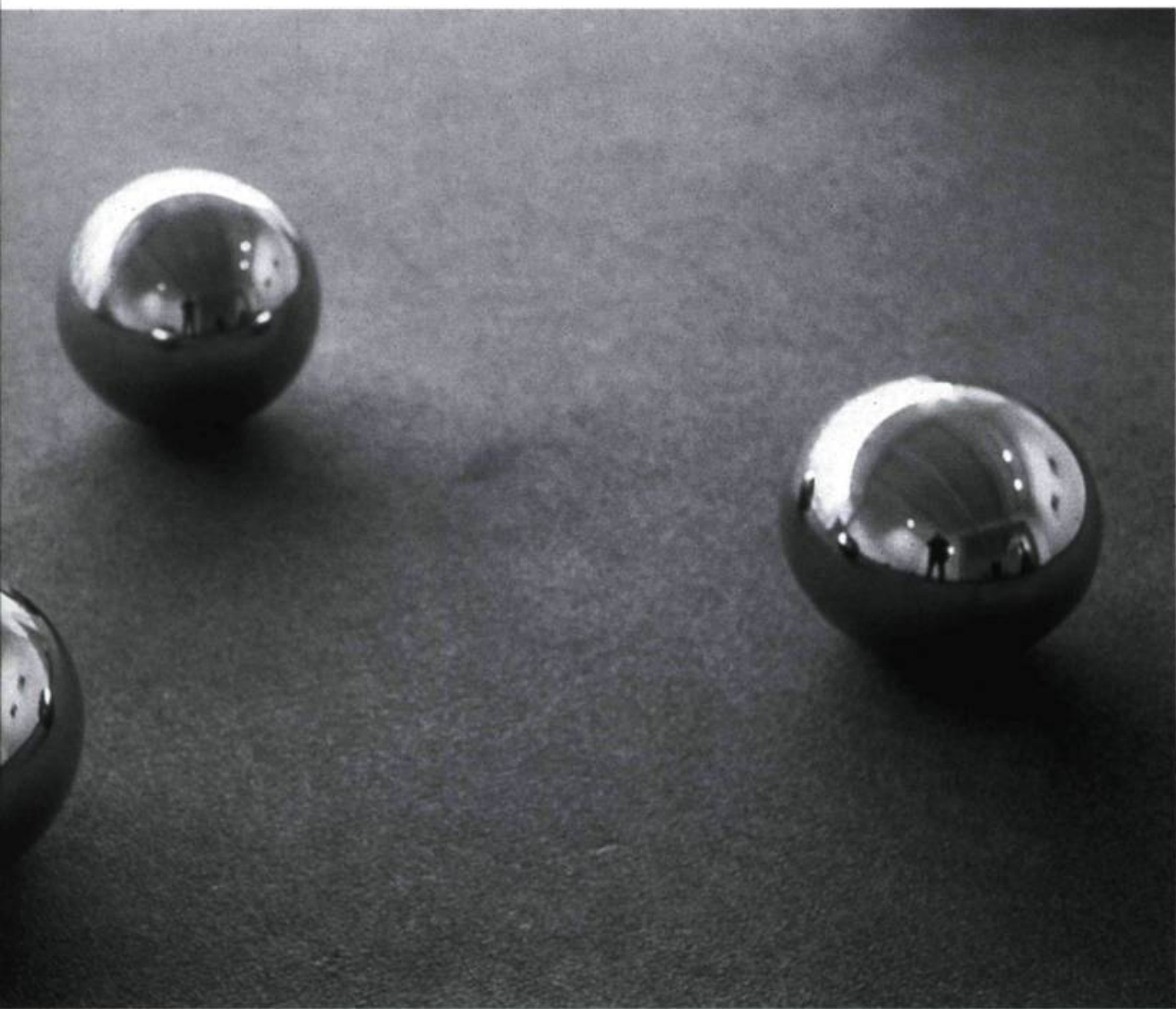
Alain Kirili poursuit une réflexion apparentée sur le geste du sculpteur en contact physique avec sa matière, et sur le socle qui, encore plus que pour Gerbaud, n'est pas anodin. *Venise* (1991) est constituée de treize socles de bois de caisse, identiques, trapézoïdaux, et de treize formes de terre cuite. L'ensemble est très bas, 65 cm de hauteur. Plongeant les yeux, nous sommes devant une maquette symbolique de la Sérénissime : palais de terre rose supporté par des pilotis de bois émergeant d'un sol-lagune. Mais la forme fait problème : les socles de bois, dans leur alignement strict, dans leur matière grossière et leur uniformité anonyme imposent l'image de stèles ou de cercueils. Les formes de terre n'ont rien de l'élégance des palais. Malaxées, pliées, écrasées, irrégulières, elles contrastent avec leur socle. Ces formes sont avant tout témoignage d'un passage, d'une intervention de l'artiste, le geste de modelage est réduit à sa plus simple expression de compression. La tranquillité n'est qu'apparente. Sourdemment, se font sentir des griffures, des traces de

doigts. Ce n'est plus Venise, c'est un charnier. Ou plus précisément, un ossuaire. Et effectivement les formes, à la couleur oscillant entre le beige et le rose pâle, apparaissent comme autant d'os et de crânes, bien disposés sur leur stèle. Venise, c'est aussi la Peste. En 1347, venue d'Asie centrale, l'épidémie frappe l'Europe : 25 millions de morts en un an. Ces formes badines aux couleurs acidulées, ces formes de terre abstraites se muent alors en reliques. Reliques, d'autant plus effroyables que disposées régulièrement, de manière très propre. Où sont les tas d'ossements, la lumière indécise, les inscriptions, tout le fatras romantico-kitsch ? Le spectateur résiste et ne voudrait voir qu'un jeu de forme, une citation<sup>3</sup> amusante du « degré zéro » de la sculpture (un socle, une forme « modelée »), dont la modernité serait attestée par la démultiplication. Et l'on a soudain le vertige à regarder si bas !

Les autres pratiques ne font que radicaliser le rapport spatial de l'œuvre au spectateur, qui partagent désormais le même espace, sans aucun socle.

Depuis plus de vingt ans, Vladimir Skoda célèbre le même mystère de la rencontre du métal (fer, acier) et du feu. Cinq sphères de métal, lisibles en trois ensembles, s'offrent au regard. Certaines sont limpides comme des gouttes, des larmes de mercure, d'autres sont vieilles, burinées, patinées. Ces sphères ont été des soleils, certaines gardent la trace du feu et les marques d'éclatements, en autant de plis ou de lignes de cuivre ajoutées. Dans le





Vladimir Skoda, *Trois espaces virtuels*, 1997. Acier inoxydable.

plus grand calme et la forme la plus lisse, elles nous disent le chaos, la plus primitive des images. Skoda retrouve le geste du forgeron qui travaille sa boule incandescente. Ici, on ne malaxe plus à pleines paumes mais à coups de marteau. Une sphère burinée laisse voir un sillon profond, spirale de matière condensée qui évoque l'expansion pas-

sée ou à venir; la sphère devient jalon du temps, balise posée à même le sol. Mais cette balise est ambiguë et joue de l'espace d'une façon vertigineuse.

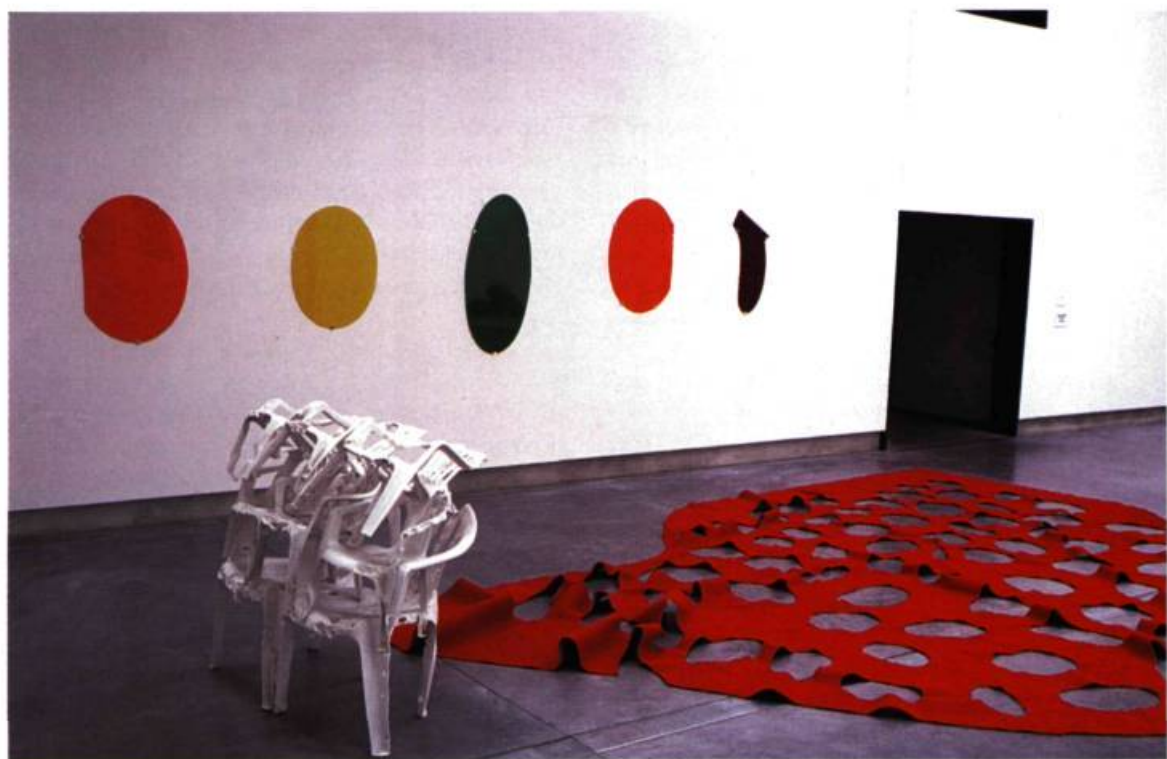
Trois sphères parfaitement lisses s'offrent au regard dans leur tranquille stabilité et densité. Deux d'entre elles sont oblongues plus que sphériques. Le regard du specta-



Alain Kirli, Venise, 1991. Terre cuite et bois; 65 x 800 x 350 cm.



Jean-Louis Gerboud, *Sans titre*, 1994. Terre cuite et pigment. Hauteur: 52 cm.



Anita Molinaro, *Sans titre*, 1998; chaises en plastique. *Sans titre*, 1998; moquette. *Sans titre*, 1999; plexiglas.

teur descend au sol et rencontre trois sphères réfléchissantes, comme des miroirs jouant à morceler leur espace d'inscription en une vision éclatée et polymorphe. Le spectateur est invité à s'expérimenter simultanément en plusieurs points de l'espace, dans des anamorphoses ludiques, très redevables des miroirs déformants de foire. Mais les reflets se superposent et jouent sans cesse d'un hors champs vertigineux. Le même vertige que celui éprouvé face au *Prêteur et sa femme* (Quentin Metsys, 1514) ou aux *Époux Arnolfini* (Van Eyck, 1434). Ces sphères sont les miroirs bombés qui capturent les personnages et leur environnement, mais aussi le spectateur; nouvel homme au turban, qui dans le tableau de Van Eyck se découvre dans l'embrasement de la porte. Avec Skoda, l'on ne reste pas à une simple intégration dans le champ visuel d'un contrechamp, aussi englobant soit-il. Ceci était déjà une manière de jouer de l'espace, « d'opérer, dans le même instant, un aller retour du sujet à l'objet, manière littéralement de procéder à une révulsion du regard »<sup>4</sup>. Ici, la révulsion est multipliée par autant de sphères-miroirs, multipliant les citations spatiales et les regards du champs. Dans les peintures citées, le miroir est la métaphore à peine voilée de l'œil de l'artiste. Chez Skoda, ceci est à prendre au pied de la lettre, la révulsion va jusqu'à l'énucléation. Un œil de métal qui regarde le spectateur, tout en lui renvoyant sa propre image. Le spectateur devient l'objet – la sculpture ? – il se voit se regardant, il est celui qui se tient debout (*stare*), statufié, dans ce regard de Méduse, regard croisé, impitoyablement, qui ne peut que le figer à un moment ou un autre. Et nous sommes non seulement pétrifiés mais réduits, déformés, jusqu'à complète dilution, absorption ou rejet (suivant notre disposition face à ces miroirs convexes). Ces petites sphères de 30 centimètres de diamètre ont un pouvoir d'attraction démesuré en considération de leur taille, ce qui n'est pas sans rappeler certaines sensations englobantes éprouvées devant les grands miroirs concaves de Anish Kapoor. Mais ici, il ne s'agit que de petites sphères, apparemment si badines que, sans crainte, nous nous penchons et nous basculons.

Claire Jeanne Jézéquel joue des formes incongrues, posées au sol, appuyées au mur, placées en des endroits anodins, œuvres qui questionnent dans le silence. Deux ensembles se découvrent dans une petite pièce vide : trois bandes de bois, ondulantes sur de petits tréteaux de bois, sont étalées au sol et solidarisées par un même réseau de lignes blanches qui parcourt leur surface, *Eau douce* (*La peau dure*), 1998, et *Face no face*, 1993, deux petites plinthes en bois identiques, semi-rectangulaires, peintes du même blanc que le mur, se rejoignant presque du côté de leur extrémité arrondie. Une « frange poudreuse de graphite au mur »<sup>5</sup> se laisse deviner dans l'intervalle qui sépare la plinthe du mur et redessine sa silhouette.

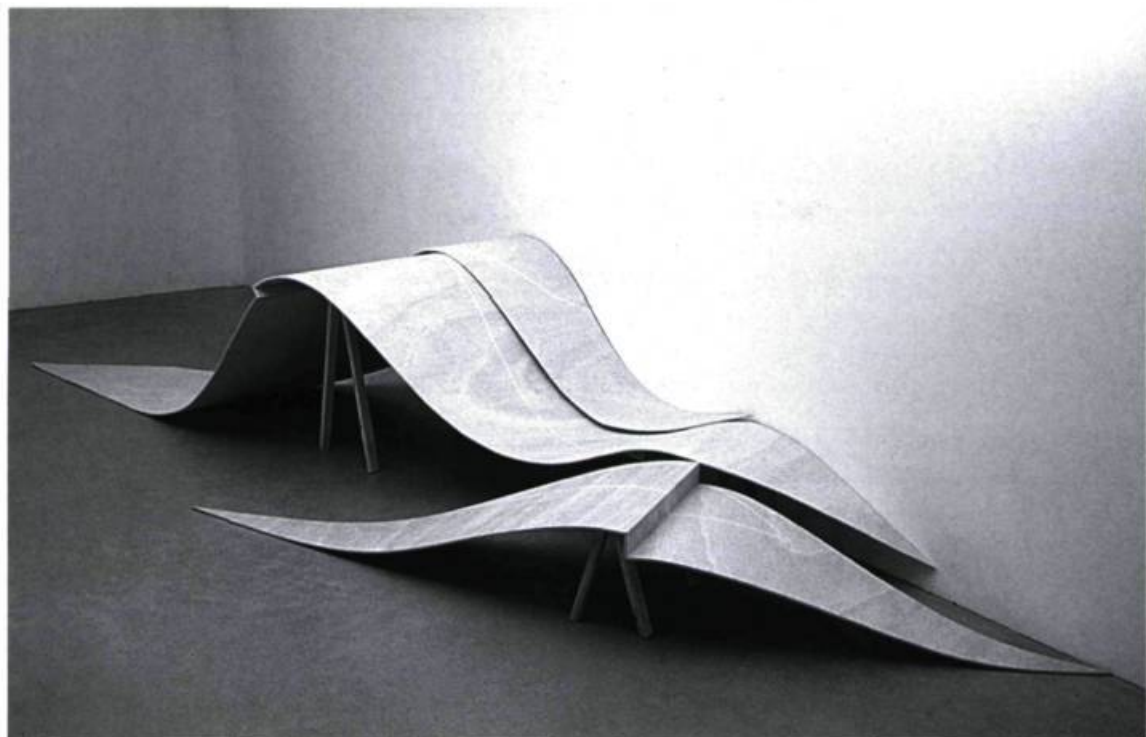
La souplesse, la mollesse voire l'expansion molle évoquée par ces bandes de bois contraste avec la rigidité de ce matériau. Cette souplesse est renforcée par l'équili-

bre et le vide, ménagés par les trois tréteaux portant l'ensemble. Le titre nous suggère un épiderme. Celui de l'homme, celui de l'eau qu'une ondulation plisserait comme sous le coup du vent ? Lambeaux de chair assemblés, chair scarifiée par des lignes d'enduit qui remplissent, pansent la plaie, la ligne creusée dans le bois. Au malaxage, ou au marteau, Jézéquel a substitué le travail de la scie, nouveau moyen d'intervention, et l'assemblage. Certains plis sont brutaux, cassants, comme les pointes aiguës qui finissent chaque bande. Le pli, la courbe, mais aussi le vide, comme autant de liens narratifs d'une œuvre insolite où les sensations convoquées assurent le discours, tiennent lieu d'explication : caresse, appui au mur, glissade. L'ondulation du bois appelle la main, le mur joue de la glissade, qui pourrait continuer, dévoilant la trace minérale : matière sensible débordant vaguement de sa gangue de bois, couleur impalpable de l'interstice. Le microscopique devient gigantesque et fossile, la peau devenue contreplaqué s'étale sur plus de cinq mètres et dévoile dans une impudeur toute mécanique ses dessous, alors que c'est justement le refus de dévoilement qui constitue le principe des plinthes dans *Face no face*. Insolite, brutal, univers replié sur lui-même qui, malgré les interstices et découpes, ne laisse peut-être que peu d'entrée au visiteur.

Avec Anita Molinaro, le regard plonge de nouveau au sol, pour partager de plein pied un même espace de présentation et de réception. Un même geste de découpe, trace constitutive du statut d'œuvre, se retrouve, mais ici l'intervention manuelle opère sur des objets manufacturés, considérés comme matière première, à la façon de la terre, du bois, de l'acier des artistes précédents. Le ready-made résultait de la sélection et de l'exhibition d'un objet manufacturé, avec parfois un penchant pour l'objet quotidien, neutre, voire indifférent. Molinaro, non seulement travaille l'objet, mais le choisit pour son vécu, sans misérabilisme aucun, plutôt pour une certaine charge d'humanité, de reconnaissance immédiate, qui nous le rend contemporain.

Une moquette rouge, pas tout à fait dépliée, est trouée très méthodiquement d'une même forme ovoïdale. Rappel très précis des œuvres du mouvement support-surface, elle pourrait être une toile décrochée du mur, mais surtout une des œuvres de Vierrat, qui sur tous les supports de récupération a peint, coupé, superposé sa même « forme quelconque ». Molinaro ne peint pas, son intervention est minimale, comme un sceau, marque physique. L'œuvre est le matériau, il est aussi cette découpe et l'on ne sait plus si la forme est dans la chute ou dans ce qui en a été retiré. L'œuvre naît d'une découpe, elle est constituée sur l'absence. On ne peut que tourner autour des bords irréguliers de cette moquette, intrigué par ces lacunes si calmes, rassuré par cette couleur joyeuse.

Le geste semble parfois devoir se réduire à fixer : cinq formes géométriques utilisent pour socle non plus le sol, mais le mur, approche picturale qui fait de cette cloi-



Claire Jeanne Jézéquel, *Eau douce (La peau dure)*, 1998. Contreplaqué souple, enduit incrusté, tréteaux; 75 x 80 x 161 cm.

son une toile potentielle. Ces formes ont été choisies pour leur découpe, même ovale irrégulier, et leur matériau, divers plexiglas colorés. Miroirs facétieux, fragments rassemblés, déclinaison ludique à la Elsworth Kelly, pied de nez à la peinture et à la sculpture renvoyées dos à dos. Molinaro s'amuse aussi du geste de modelage, mais armée d'un pistolet à air chaud. Des chaises de jardins, empilées, ont ainsi été rendues malléables. L'artiste n'a fait que tourner autour, c'est la chaleur qui a opéré, assurant le plissement des formes, solidarissant les chaises fondues, intervenant même sur la couleur d'origine. L'intervention est le sujet même de cette pratique – et non plus la seule présentation – la curiosité du « matériau qui reste », transformé alors qu'il était lui-même déjà issu de transformations originelles. Le produit manufacturé est réinvesti par l'artiste, qui le signe dans son intégrité physique et non plus seulement d'une parape manuscrite.

Didier Marcel présente avant tout un espace : une grande moquette beige, qui évoque simultanément la moquette d'appartement et la couleur du champ de blé, couleur suggérée par la vision de trois bottes de foin. Reproduction d'une scène champêtre, avec les bottes en attente du tracteur qui viendra les chercher, se chauffant une ultime fois sur cette terre qui les a vu croître. Mais les bottes de foin sont sous plexiglas et le champ est synthétique : un naturalisme en conserve ! Au milieu, une table, long meuble de bois laminé, aux lignes très simples. Mise en présence incongrue. Opposition de la campagne et de la ville, des champs et du salon, de l'agriculture et du bureau ? Ce champ synthétique, aux bottes de foin momifiées, presque plus vraies que nature, parce que sous verre, nous renvoie lui aussi à la tradition du ready-made – et l'on aurait presque envie de prendre la traduction littérale comme jugement : « Déjà fait » –, geste qui sélectionne des produits manufacturés (même la botte de foin accepte cette appellation), qui agence et présente. La moquette délimite un espace, qui joue de la similitude avec l'espace d'habitation, jeu sur le socle, sur l'espace de présentation

muséal et sa sacralisation. « Entre attente et présence, entre l'exposition et sa présentation, la chose devient objet »<sup>6</sup> et déjoue l'attente. La table, sortie tout droit d'un magasin de décoration, prend ici une autre valeur tout en continuant de signifier cette première idée, stratification sémantique que retraduisent aussi ces bottes de foin, visibles dans et sous le caisson qui les contient. Tous ces éléments déclinent d'ailleurs une même forme géométrique, et au vernis de la table répond la brillance du plexiglas. L'univers est aseptisé, mais les couleurs sont douces, la caresse non rebutée par ces matières *a priori* froides. La table est un peu plus orangée que le foin, et à défaut de s'y rouler, il nous reste à nous allonger sur cette terre brune et synthétique. La sculpture prend des allures d'installation, sieste insolite au milieu d'un paysage en plastique.

*Les états de la sculpture*, comme six propositions sculpturales dans l'évidence de leur présence et la prise de conscience d'une spécificité tridimensionnelle de la sculpture, incluant dans son cadre d'implantation l'évolution du spectateur. Ces propositions sont très diverses, mais perdure cette surprise à aller chercher si bas, si près du mur et à se retrouver si vite dans l'espace même de l'œuvre présentée. Le regard donne vie, il ordonne, agence, essaie, se renverse et se perd. Il suffit de s'approcher.

LUDOVIC FOUQUET

#### NOTES

- <sup>1</sup> Associé au Fond Régional d'Art Contemporain de Franche-Comté (FRAC).
- <sup>2</sup> Toutes les œuvres exposées sont désignées de la même façon : *Sans titre*.
- <sup>3</sup> Citation soulignée par la petite taille de chaque forme, miniatures rassemblées.
- <sup>4</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 185.
- <sup>5</sup> Paul Cabon, « De quelques états de la sculpture », catalogue de l'exposition, Montbéliard, Le 19, 1999, p. 11.
- <sup>6</sup> Louis Ucciani, catalogue, La Ferme du Buisson, 1997.