

## Les « objectiles » de Grenville Davey

Ioana Georgescu

Volume 39, Number 154, Spring 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53542ac>

[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

Georgescu, I. (1994). Les « objectiles » de Grenville Davey. *Vie des arts*, 39(154), 45–47.

# LES « OBJECTILES » DE GRENVILLE DAVEY

Ioanna Georgescu

■  
**Simplicité et complexité ;  
ordre et désordre ;  
apparences et réalités,  
réalisme et hyperréalisme :  
les objets ou plutôt  
les sculptures de  
Grenville Davey attirent  
et provoquent, séduisent  
et perturbent, invitent  
et contrarient ceux qui  
les approchent. Grenville  
Davey, jeune sculpteur  
britannique, est un produit  
de ce qu'on appelle la  
« Lisson School ».**

Chisenhale, point chaud de la nouvelle cartographie de l'art contemporain londonien, héritage des années quatre-vingt privilégiant les zones périphériques et les lieux alternatifs. Derrière, c'est le canal.

Chisenhale, galerie, espace pour la danse, ateliers. Sept sculptures de Grenville Davey frappent le visiteur par leur « présence » monumentale ; leur solidité matérielle est soulignée par une hyperréalisation sculpturale. On comprend que la référence aux objets quotidiens ou familiers

ne passe plus par le ready made propre aux pratiques en vogue néo-dadaïstes et néo-popistes prévalant dans la jeune sculpture britannique, mais s'exprime à travers une autre voix(voie). L'objet est fabriqué par l'artiste qui, par un travail de virtuose, touche la corde sensible du débat sur l'artiste et l'artisan. Il réhabilite l'artisan, longtemps snobé par l'histoire de l'art. Tout comme d'autres artistes (on pense à Nikki Bell, Ben Lang, Kathryn Wayman) qui se distancient du nihilisme et de l'amateurisme de l'art punk, Davey redéfinit le statut de l'objet. Un même perfectionnisme symptomatique d'une nouvelle génération obsédée par le design et les beaux objets anime l'activité de cet artiste-artisan. Sa réflexion passe par une démocratisation de l'objet : dans le même espace et dans un esprit anti-hiérarchique, des beaux objets domestiques et



Well, 1992.  
Deux parties : acier rouillé et huile,  
hauteur : 250 cm ; diamètre : 132 cm.  
Courtoisie Lisson Gallery, Londres

« domptés » par le travail excessif et « poli » de la présentation, participent à un heureux voisinage avec des objets « enlaidis », abandonnés aux accidents naturels, comme la rouille et l'acide. Et il ne tarde pas à les arracher à ce que leur apparence donne à voir : il ne sont ni de vrais objets fonctionnels ou utilitaires, ni de vrais objets industriels, mais les produits d'une nouvelle réalité qui ébranle

Well est la seule œuvre conçue à partir d'une forme jumelée, deux cylindres en métal rouillé. L'un est légèrement penché après avoir subi une pression mécanique. La surface est traitée à l'acide et à l'eau de pluie de façon à ce que les marques de rouille aient une directionnalité contradictoire à l'attente. Changement spatial optant pour l'horizontalité des marques, renversement de sens dans une forme floue : baril ? ou, de façon plus abstraite, colonne ? On est loin du puits, qui donne son titre à l'œuvre.

**CHISENHALE Gallery Art  
Education Workshop Studios,  
68-84 Chisenhale Road,  
London England, E3 5EZ,  
Tél : 081 981 4518.**



*Next Room*, 1992.  
Verre et chêne,  
233 x 140 x 10 cm.  
Courtoisie  
Lisson Gallery,  
Londres.

La destruction de l'espace de l'illusion, le brouillage de la représentation et de toute interprétation sont pour leur part suggérés par le choix et la distribution du matériau : verre translucide travaillé verticalement en minces bandes tridimensionnelles.

les certitudes acquises. Par un subtil jeu d'inversions et de déviations, l'objet est installé dans une singulière ambiguïté.

Droit devant nous, *Next Room* fait corps avec le mur. Par sa forme, par sa position stratégique et l'ironie de son titre, cette œuvre marque le début et la fin d'un commentaire sur l'espace de la galerie et ce, par le biais du cadre en tant que dispositif orthogonal. La présence des murs, la mise en abîme du rectangle signalée par l'encadrement autour de l'œuvre, indiquent également le positionnement du spectateur par rapport au lieu, le positionnement du lieu par rapport au tissu urbain.

### UNE EXPÉRIENCE DE LA CONTRADICTION

Si l'on continuait et si l'on cherchait au-delà du mur, si l'on traversait ce miroir

peu réfléchissant, on arriverait dans un surprenant « next room », nul autre que le canal qui borde l'arrière de l'édifice. Si, par contre, on s'arrête, le rectangle renvoie notre image fragmentée dans les ondulations régulières du verre. Réduits à un pâle reflet, plus proches d'une ombre défaite, nous voilà mêlés au désordre des autres objets mutilés par ce miroir. Il vaut mieux alors lui échapper, se déplacer, faire le tour des autres œuvres.

Nouvelles surprises : des objets au premier abord familiers révèlent des incongruités. Hors-format ou hors-portée, contradictoires ou peu conformes au nom et à la fonction attendue. Des « tables », des « colonnes », des « couvercles » rappellent des formes utilitaires, urbaines, industrielles et même organiques. En bois, en métal couvert de rouille ou de couches de gris, bleu, crème, ces objets majoritairement opaques et rigides, se trouvent sur un double seuil : celui de la séduction et de la résistance.

Les œuvres sont regroupées par affinités morphologiques. Cependant la possibilité de couplage s'avère temporaire à cause de leurs singularités.

Deux œuvres sont en bois. (*gold*) *Table* et *Capital* sont la réplique d'une même section horizontale en forme de rein. La déviation par rapport à la forme et au matériau communs consiste autant dans le choix du bois et le traitement du fragment (le chêne et le collage pour la première, le contreplaqué et l'éclatement pour la seconde). Ces écarts ont d'autres répercussions à l'intérieur d'oppositions comme l'organicité et l'inertie, l'intégrité et la destruction.

### OBJETS, OBJECTIFS, OBJECTILES

Il n'est pas étonnant de trouver la vision comme thème commun de trois œuvres. Dans *1/3 Eye*, le diagramme est faussé, tandis que la couleur le rend opaque et déjoue le sens d'un troisième œil, devenu aveugle. *Next Room* et *Sharp* corrompent l'expérience visuelle et même intellectuelle. Mise en échec de la perception passive, invitation au déplacement essentiel à une définition dynamique de l'espace. La problématisation de la perception de l'objet oblige un repositionnement et



*1/3 Eye*, 1991.  
Acier peint,  
Diamètre : 166 ; épaisseur : 22 cm,  
Courtoisie Lisson Gallery, Londres.

une nouvelle façon de regarder et de négocier avec l'espace. Un objet stratifié qui paraissait indépendant se prête sans cesse à des couplages non-hiérarchiques, mouvants, issus de l'accident topologique. Objectile, ce nouvel objet relationnel a comme élément générateur la circulation du spectateur, qui, dans un parcours combinatoire, découvre à chaque fois un nouvel arrangement possible, complétant la définition de l'espace.

La circulation à travers les objets les fait en quelque sorte circuler à leur tour, bouger de leur cadre, se prolonger dans un champ qui cesse d'être statique. Non seulement l'intervalle devient essentiel à cette expérience génératrice d'espace, mais aussi l'ombre. L'objet concret qui connaît déjà une première « inflation » dans sa matérialité, se voit prolongé dans une spatialité immatérielle, pour ensuite participer à celle que le spectateur crée lui-même par son déplacement. Le territoire sculptural s'éteint ainsi vers ces zones virtuelles de l'objet.

Simplicité et complexité, ordre et désordre se rejoignent sur la fine ligne de démarcation, sans cesse brouillée. Le

Grenville Davey est né à Launceston, Cornwall en 1961. Entre 1981-1985 il étudie au Exeter College of Art And Design et au Goldsmiths College de Londres. Il a commencé à exposer en 1987 à la Lisson Gallery de Londres, nouveau temple de la jeune sculpture, qu'on n'a pas hésité à appeler la « Lisson School ». Depuis, Davey a participé à des expositions solo en Italie, en France, en Allemagne, en Hollande, en Suisse, ainsi qu'à de nombreuses manifestations internationales, tant en Asie qu'en Europe. Actuellement il vit et travaille à Londres.



*(gold) Table* : somptueuse, minutieuse, sur-travaillée, elle est sa propre négation. Ni en or, ni table, elle n'a pas de pieds, elle est trop grande. Table, sauf par extrapolation et par métaphore et, à la limite, dans le sens de « board », support d'un jeu à cases. Son plan horizontal est quadrillé par la surface des blocs de bois collées, tel un échiquier texturé par la directionnalité des nervures du bois. Ces cases disposées selon un principe régulier et orthogonal, sont chargées d'informations distribuées topologiquement dans les strates du bois (son « âge »). L'intervention cadrante de l'artiste, qui coupe et colle le bois, empêche la progression naturelle. L'objet est entré dans l'espace inerte. Sur sa surface, l'artiste et la nature ont enregistré et souligné un double processus, l'un manuel, qui a lieu dans l'atelier et l'autre, produit des les antécédents des « vies » de l'objet.

*(gold) Table*, 1991,  
Chêne,  
129 x 227 x 128,5 cm.  
Courtoisie Lisson Gallery, Londres.

travail de Davey, délibérément trompeur, décourage, voire déboussole les certitudes, les acquis et les pré-requis du spectateur. L'ambivalence de sa propre proposition et l'hyperréalisation se prolonge dans l'attitude du spectateur. Un bon exemple de ce que Scarpetta appelle l'esthétique du « trouble » qui perturbe les orthodoxies,

déstabilise, fissure les confirmations, vise l'ambiguïté, le dérapage, les déplacements, les glissements. Davey use de ces procédés proches de la dislocation sémantique afin de faire basculer les certitudes, tout en nous mettant devant ce qui semble seulement être de l'ordre de l'évidence. Mais qui ne l'est pas. D'où sa subversion. □