

Le tout sculpture

La vie matérielle

Après avoir étudié les nouvelles formes (installations, modifications de l'espace...), Valérie Da Costa poursuit son état des lieux de la **sculpture contemporaine**. Focus sur une nouvelle génération de sculpteurs qui se confrontent à la matière, jusqu'à intégrer dans l'œuvre le processus de création.

Ce texte fait suite à la première partie du *Tout sculpture*, publiée dans le précédent numéro de *Mouvement* (n° 59, avril-juin).

À l'aune d'une remise en contextualisation historique, il se propose d'aborder la question d'une malléabilité quasi infinie du champ de la sculpture, à partir d'un choix d'artistes belges et français (Michel Blazy, Peter Bogenhout, Berlinde De Bruyckere, Michel François, Ann Veronica Janssens, Anita Meijner et Jean-Claude Ruggirello) dont les différentes propositions artistiques illustrent une hétérogénéité des formes sculpturales. Depuis plusieurs années, la sculpture tient une place déterminante dans l'espace de la création contemporaine, comme le montrent sa présence en écoles d'art et les expositions en galeries, centres d'art, Frac et autres institutions. Il semble alors nécessaire de poursuivre cette analyse en prenant en compte ici le travail d'artistes plus jeunes (entre les années 1970 et 1980),

essentiellement actifs sur la scène française, et dont la reconnaissance est déjà, pour la plupart, internationale.

Cet article se veut donc une sorte d'état des lieux de la question face au constat actuel d'une richesse de propositions sculpturales, toutes liées par un intérêt commun pour une confrontation à la matière, qu'il s'agisse des matériaux pauvres et traditionnels (bois, terre, pierre, plâtre), qui appartiennent au langage d'origine de la sculpture, ou de ceux qui se situent dans le domaine de la récupération ou de la production industrielle. Dans tous les cas, chacune de ces approches est déterminée par une prise en compte de la matière, du geste, des volumes et de l'espace. Se situant au-delà de l'esthétique usée du *ready-made*, de la distanciation ou de la délégation créatrice, elles affirment un désir d'entrer dans un art de la *techné*, dans un art du « faire ». C'est dans cette perspective qu'est ici présenté un choix, qui ne se veut pas

exhaustif, de plusieurs artistes qui envisagent la sculpture comme une succession de modes opératoires et placent le processus de réalisation de l'œuvre au cœur de leur démarche artistique.

Au commencement était la matière

Longtemps reléguée au rang de matériau utilitaire et, pourtant, historiquement liée aux arts décoratifs, la céramique a connu ces dernières années un regain d'intérêt comme matière à part entière de la sculpture¹⁰. Depuis sa formation à l'école des Beaux-arts de Paris, Elsa Sahal a élu la terre, et plus particulièrement la céramique, comme support de prédilection de ses créations. Attirée par son côté laborieux, physique et encombrant, elle lui fait subir un ensemble de gestes, eux-mêmes faits d'une succession d'actions (malaxer, étirer, plier, rouler, percer, émailler, cuire), et construit par là même un système processuel qui définit les

différentes étapes de l'exécution de l'œuvre. Ses sculptures, aux formes indéterminées, se situent du côté de l'informe bataillien tant leur état ne semble jamais arrêté.

Sculpter signifie, pour l'artiste, chercher ce qui fait pousser la forme de l'intérieur. Car, à bien les regarder, ses réalisations s'apparentent à des paysages anthropomorphes ou à des corps paysagés, convoquant dans un registre biomorphique des formes organiques en perpétuelle évolution, aussi érigées que tombantes (Arlequin, 2009).

Katinka Bock partage avec Elsa Sahal ce goût de la terre, entre autres matériaux de son œuvre. Mais ce qu'elle met en place à partir d'un choix de gestes simples (feuilles de terre pliées ou superposées, déversement de terre redessinant un sol, parallélépipède en bois équarri, tas de sable posé sur une table se

défaissant sous l'action de gouttelettes d'eau...), c'est la qualité à la fois tangible et physique des matériaux employés et le résultat de leur manipulation au sein d'un

Les créations d'Elsa Sahal s'apparentent à des corps paysagés.

dispositif qui s'articule dans l'espace. Katinka Bock est attentive au rapport qu'entretient la sculpture avec le lieu. Celle-ci peut être appréhendée comme un objet autonome, mais elle peut aussi se lire comme un élément relié à un ensemble de formes, placées pour

interférer avec l'espace (mesurer sa hauteur, le prolonger vers l'extérieur, marquer de manière quasi imperceptible une distance...). Autant de propositions issues de formes simples (une pierre, un tube métallique, un fil de laine, une table) qui, agrégées ou pas à de la matière, concrétisent la spatialité de chacun des lieux où l'artiste intervient dans la perspective, parfois, d'appréhender l'espace comme la construction mentale d'un paysage (*The Sound of Distance*, De Vleeshal, Middelburg (Pays-Bas), 2009).

Du travail de Guillaume Leblon, on peut dire qu'il est animé par un intérêt partagé pour une sculpture faite de formes élémentaires, géométriques, issue de la mise en valeur des matériaux et de leurs potentialités physiques qui engagent en premier lieu les conditions de perception de l'œuvre. L'artiste affectionne la terre, le verre, le carton, mais aussi la

Katinka Bock, Vue de l'exposition *The Sound of Distance*, De Vleeshal, Middelburg, 2009, avec les œuvres *Stein unter dem Tisch*, 2009 (courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris) et *The Ground of the Sea*, 2009 (courtesy De Vleeshal, Middelburg).
Photos: Leo van Kampen, De Vleeshal, Middelburg.





Emmanuelle Lainé, *Sans titre, série Effet cocktail*, 2010. Courtesy In Situ. Photo: Aïcha Misk.



Guillaume Leblon, *National Monument*, Vue de l'exposition au CREDAC, Ivry, 2006. Photo: François Goury. Courtesy galerie Jocelyn Wolff.



Elsa Sahal, *Arlequin # (two thumbs up I)*, 2009. Courtesy Galerie Claudine Papi.



Laurent De Dainis, *Foyer*, 2008. Collage. Frac Aquitaine. Photo: Jean-Christophe Garcia.

fumée, l'eau, et la photographie et la vidéo qui, dans une circulation des gestes et des formes, fonctionnent dans un tout sculpture comme des révélateurs d'espaces et de matière. À l'image de *Notes* (2007), une vidéo montrant l'atelier de l'artiste saturé de terre glaise que ce dernier se réapproprie telle une forme malléable à l'échelle d'une surface devenue une œuvre à part entière, Guillaume Leblon invite aussi le spectateur à appréhender autrement le lieu où l'œuvre s'expose, en jouant sur sa perception. C'est le cas de son *National Monument* (2006), ce cube de terre de presque quatre mètres de hauteur, placé de sorte à obstruer l'espace d'exposition, enrubanné de gaze, humide et suintant, rappelant les images archétypales et l'atmosphère des ateliers de sculpteurs. Une forme évolutive qui tient à la fois de la sculpture en tant que masse, poids et matière, mais renvoie peut-être aussi à une architecture absente. Plus récemment, l'artiste a rejoué ce principe avec un cube de glace (*Punishment*, 2008), dont la spécificité était de fondre au fil de l'exposition, ne laissant de son existence qu'une pièce de monnaie sur le sol. Un moyen d'articuler un geste sculptural qui se situe aux confins du tangible et de l'invisible. Les sculptures de Guillaume Leblon ont la particularité de ne raconter aucune histoire. Cette absence de narration tient en partie à l'unicité du matériau car il est plus facile d'imaginer que la sculpture peut construire un récit quand elle est elle-même le résultat d'une hétérogénéité de formes et de matières. Pour Emmanuelle Lainé, la sculpture est avant tout une histoire de processus, une longue aventure qui remonte au développement de l'art processuel (*Process Art*) et illustre, à la fin des années 1960, les diverses manifestations du postminimalisme. Elle est aussi un rapport au matériau qui, chez elle, permet de mettre en valeur, de laisser visibles les différentes actions qu'elle lui fait subir. À ce titre, l'artiste n'hésite pas à associer, dans une même réalisation, ce qui est de l'ordre du moulage et de la taille directe (Dollé, 2010), et à se confronter à des matières dont elle ne maîtrise pas la technique de travail (découper du tissu béton, coudre du cuir...) et dont elle déjoue les possibilités formelles. C'est la raison pour laquelle ses œuvres semblent toujours être

des expérimentations qu'elle ne cherche ni à renouveler ni à situer du côté du reproductible. Comme une rencontre d'idées, d'images et d'objets, les sculptures d'Emmanuelle Lainé ont cette capacité à fonctionner comme des objets à rêves et à se situer du côté de l'irrationnel. Leurs formes sont parfois reconnaissables, parfois pas. Elles sont issues d'agrandissements, de prélèvements dans le réel (*La Connaissance par l'osmose*, 2010), mais ne sont jamais livrées sans que l'artiste ne leur ait fait subir quelques transformations au préalable. La sculpture finale est à l'image de cette pluralité de langages jusqu'à, dans certains cas, ne plus pouvoir être transportable ni conservable, mais exister sous la forme d'une image qui a la capacité de signifier qu'il ne s'agit pas de la représentation d'une sculpture, mais bien de la sculpture elle-même (*Effet cocktail*, 2010). Car seule la sculpture, par sa tridimensionnalité, par les qualités plastiques et physiques de sa présence, peut se saisir de l'image photographique¹⁰.

Dans la nature

Laurent Le Deunff travaille essentiellement avec des matériaux issus de la nature, privilégiant le bois dont il livre des sculptures qui, par leur aspect fini, s'apparenteraient, dans certains cas, à des formes oscillant entre

objets d'art, objets manufacturés et objets d'artisanat. L'artiste brouille les pistes et joue de ce savoir-faire et de cet aspect « fait main » qu'il n'hésite pas à exacerber lorsqu'il réalise des petites œuvres en rognure d'ongles (*Crâne*, 2002-2003) ou en dents d'animaux (*Autoportrait*, 2003) qui pourraient facilement se situer aux confins d'une forme artistique rappelant celle de l'art brut.

Pour Laurent Le Deunff, le choix du matériau induit le sujet réalisé ; les motifs s'inspirent très largement de ceux issus de la nature (feux de camp, animaux, tente, grotte...) et demeurent sa source principale d'investigation à l'encontre de la prolifération de signes et de matériaux provenant de nos sociétés postindustrielles. L'accessibilité du travail de Laurent Le Deunff cache cependant les enjeux esthétiques qui sont au cœur de sa sculpture et il serait erroné de n'y voir qu'une reprise de motifs populaires remis à un certain goût du jour. La lecture de l'œuvre

Emmanuelle Lainé laisse visibles les actions qu'elle fait subir au matériau.

Alexandre Ovize & Florentine Lamarche, *Notre ABCdaire, (V, comme verre)*, 2008. Ensemble de 26 sculptures. Collection Fnac Paris. Photo : Romain Ricard.



s'avère, au contraire, bien plus complexe. Les sujets qu'il traite, la technique qu'il développe, essentiellement la taille directe, affirment l'absence de toute hiérarchie ou catégorisation formelle, au-delà d'une conception *high and low* de l'art dont le questionnement se trouve être au cœur de la création contemporaine.

Il serait trop simple de parler d'un « retour à la nature » commun à quelques artistes, mais ce que pourraient partager Laurent Le Deunff et Oscar Tuazon – héros contemporains solitaires à la Henry David Thoreau¹¹ –, c'est un attachement pour le monde préservé de la forêt qui sert de cadre à leur travail. A la différence près que les préoccupations d'Oscar Tuazon sont avant tout d'ordre formel, contrairement à celles de Laurent Le Deunff, qui se situeraient plus du côté de l'élaboration d'un monde personnel.

A partir d'œuvres de grandes dimensions, Oscar Tuazon envisage la sculpture comme une affaire de problèmes structurels : rien d'étonnant à cela pour un artiste d'abord formé à l'architecture. Ceux-ci posent, entre autres questions, celle de la réalisation des constructions de formes simples faites de matériaux bruts (bois, béton, ciment, acier), dans lesquelles se jouent des forces en tension, créant souvent une forme proche de l'effondrement. Oscar Tuazon utilise des matériaux réputés pour leur solidité, afin de mettre leur résistance à l'épreuve. Des poutres de ciment se plient sans se rompre, une plaque de marbre est simplement calée entre les branches d'un arbre jusqu'à se confondre avec lui (*Niki Quester*, 2009), quant aux titres des œuvres (*Bend it Till it Breaks [Plie-le jusqu'à ce qu'il casse]*, 2009), ils contiennent cette physicalité supposée de la sculpture qui illustre aussi cet état limite que cherche à créer Tuazon dans une interaction entre l'espace et les matériaux.

Déjouer la technicité

C'est là que se joue, peut-être dans la lignée d'un Richard Serra ou d'un Giovanni Anselmo, une appréhension de la sculpture dans sa plus simple existence matérielle, c'est-à-dire dans ce qui la constitue originellement, soit par son poids et ses volumes. Une préoccupation commune avec les œuvres en parpaings à l'équilibre précaire de Vincent Ganivet, qui renvoient tout autant



Oscar Tuazon, *Niki Quester*, 2009. Musée de l'architecture, au CIAM de la Ville de Vancouver. Centre de l'artiste et de la galerie Balco Vestling.

Morgane Tschiember,
Folded Space, 2010.
Courtesy : upperwindowproject
& gallery, Kyoto.
Photo : Yasushi Ichikawa.



à l'appréhension de la sculpture comme une forme construite, et que partagent aussi les agencements saturés, dépourvus de titre, de Vincent Mauger, faits de parpaings, bois ou papier (*Sans titre*, Instants chavirés, Montreuil, 2008 ; *Sans titre*, Lieu Unique, Nantes, 2009) ou encore la confrontation énergique de Morgane Tschiember pliant, soudant, émaillant des feuilles en aluminium (*Folded space*, 2010) comme si la sculpture était une affaire de déploiement d'espaces.

Stéphanie Cherpin utilise produits et rebuts de notre société.

Aucune technicité revendiquée dans chacun de ces gestes, mais un refus commun de faire un art qui mettrait l'artiste à distance. Car c'est bien tout le contraire que montrent ces propositions, comme si, face à notre monde ultra-technologique, la création devait plutôt être un geste en décalage – ce qui ne signifie

pas anachronique –, et non son simple reflet. Plus question donc, dans ces circonstances, de dissocier le concept de sa réalisation. Les deux sont à l'œuvre et renouent avec cette position de l'artiste qui tiendrait à la fois du savant et du bricoleur car : « avec des moyens artisanaux il confectionne des objets qui sont aussi moyens de connaissance » (Claude Lévi-Strauss). Face à ces matériaux, qui, pour certains, appartiennent à l'histoire de la sculpture moderne, le travail de Stéphanie Cherpin diffère par son utilisation de matériaux usuels, produits et rebuts de notre société postindustrielle et de notre quotidien. L'artiste opère par prélèvements et récupération d'objets dans des espaces urbains et périphériques, et inscrit son travail sous le signe de l'hétérogénéité – également présente chez Florentine Lamarche & Alexandre Ovize – qu'illustre la technique diversifiée de l'assemblage, fondatrice de la modernité sculpturale au XX^e siècle. Ses œuvres sont à l'image de cette démultiplication de gestes et de cette énergie qui est le résultat d'une série d'actions menées sur la matière. A la différence des réalisations d'autres sculpteurs de sa génération, la sculpture de Stéphanie Cherpin

est essentiellement urbaine. Peut-être parce que l'artiste considère que, dans cette prolifération de matériaux produits par notre société de consommation, il n'est pas nécessaire de réaliser une forme de plus à partir de matières traditionnelles (terre, bois...), mais que l'aventure de la sculpture consiste aussi à puiser dans cet immense répertoire d'objets banals, qui nous entourent et nous saturent, pour susciter, par un agencement inhabituel, un regard curieux sur le monde qui viendrait, par le moyen de l'art, nous faire prendre conscience de ce réel et l'ébranler un peu.

Valérie Da Costa

1. Voir à ce sujet l'exposition et le catalogue *Circuit céramique*, Les Arts Décoratifs, Paris, 2010.
2. Voir le développement de cette question dans la première partie de mon texte « Le Tout sculpture » in *Mouvement* n° 59 (avril-juin 2011).
3. Henry David Thoreau, poète et écrivain américain du XIX^e siècle. Il a publié en 1854 son célèbre livre *Walden ou la vie dans les bois*.

Oscar Tuazon, *ILLUMInations*, 54^e Biennale de Venise, jusqu'au 27 novembre.

Laurent Le Deunff, *La Grotte sans nom*, jusqu'au 30 septembre au Domaine départemental de Méréville, Chaumont.

Stéphanie Cherpin, exposera à l'automne au Spot, Le Havre. Elle participe à *De la neige en été*, jusqu'au 21 août au Confort Moderne, Poitiers.

Emmanuelle Lainé et Vincent Ganivet participent à *Manufacture*, jusqu'au 4 septembre au Parc Saint-Léger Centre d'art contemporain, Pouques-les-Eaux.

Elsa Sahal, jusqu'au 3 juillet au Collège des Bernardins, Paris, et jusqu'au 4 septembre à la Galerie contemporaine de l'Hôtel de ville de Chinon.

Morgane Tschiember participe au Vent des Forêts, de juillet à octobre dans la Meuse (voir p. 111 et 160).

Guillaume Leblon et Katinka Bock participent à *Pour un art pauvre*, du 5 novembre au 15 janvier au Carré d'art, Nîmes.