

Un siècle de sculpture anglaise De la machine au vivant

Nathalie Daniel-Risacher

Number 39, 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9752ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

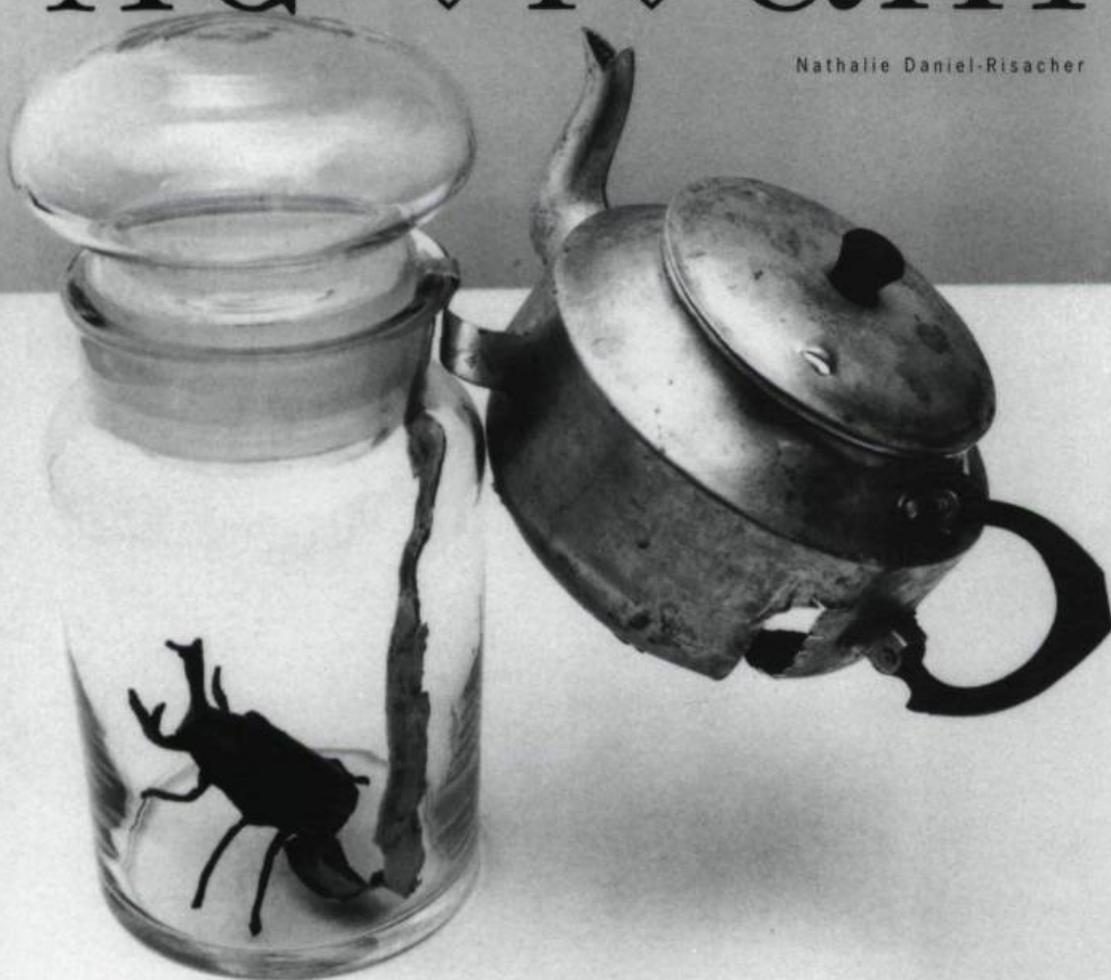
Cite this article

Daniel-Risacher, N. (1997). Un siècle de sculpture anglaise : de la machine au vivant. *Espace Sculpture*, (39), 29–33.

UN SIÈCLE de sculpture anglaise

de la machine AU VIVANT

Nathalie Daniel-Risacher



Bill Woodrow,
The Glass Jar,
1983. Théière,
bocal en verre et
acrylique. 28 x 31
x 20 cm. Photo:
DR/Jeu de Paume.

Entre l'Ancien Continent et le Nouveau Monde, la Grande-Bretagne a souvent fait figure de relais. Alors que la seconde guerre mondiale semble sonner le glas des avant-gardes artistiques et intellectuelles dans la vieille Europe, l'Angleterre accueille ou voit naître des artistes originaux, qui insufflent à la sculpture une énergie nouvelle. L'exposition qui s'est tenue l'automne dernier à la Galerie Nationale du Jeu de Paume retrace un siècle d'une histoire artistique mouvementée et souvent controversée. Elle présente les artistes majeurs du *XX^e* siècle qui, s'ils ne sont pas tous britanniques, ont tous trouvé dans leur pays d'adoption une disposition d'esprit favorable aux explorations et aux innovations.

Construite de manière chronologique, la visite s'ouvre sur une oeuvre de Jacob Epstein *Metal Torso from the Rock Drill*, habituellement exposée au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. Epstein, artiste américain d'origine polonaise, émigre à Londres en 1905. Peintre de formation, comme la plupart des artistes présentés dans cette exposition, il est considéré comme le père du renouveau de la sculpture en Angleterre. C'est au début du siècle, en effet, que s'ébauche son nouveau destin grâce, en particulier, aux futuristes qui, dénonçant l'écart qui se creuse entre l'art et la vie, s'efforcent de le combler en travaillant à la représentation plastique de leur époque. La statuaire, jusque-là très académique, devient mouvement, expression de la vie moderne : une vie active, au rythme rapide, aux prises avec une technique que l'on sait libératrice tout en la soupçonnant d'être plus aliénante encore.

Dans son *Manifeste technique de la sculpture*, Umberto Boccioni écrivait en 1912 : « Non pas la forme pure mais le pur rythme plastique ; non pas la structure du corps, mais la structure de l'action du corps ». La sculpture, sortant de son immobilisme, de sa recherche de perfection et de pureté, entre par là même dans le champ de la vie moderne. Des artistes aussi différents que Jacob Epstein, Raymond Duchamp-Villon ou Brancusi ont été inspirés par ce mouvement. Epstein, un an avant le célèbre *Grand Cheval* de Duchamp-Villon, chante le premier l'ère des machines. Son *Metal Torso from the Rock Drill* composé, à l'origine, d'un torse de plâtre fixé sur une perforatrice est décrit par l'artiste en ces termes : « Ma ferveur pour les machines (de courte durée) est allée jusqu'à me faire acheter d'occasion une véritable foreuse, sur laquelle j'ai fait et monté un robot machinique, muni d'une visière, et portant nichée en son sein, bien protégée, sa progéniture ».

Cette fascination pour la technique se double d'une appréhension à peu près équivalente à l'égard des risques qu'elle présente. Si l'art contemporain naît de l'affirmation de la matérialité de l'oeuvre, on ne peut ignorer cependant que cette matière, dont l'artiste cherche à devenir le virtuose, est aussi le lieu de tous les dan-

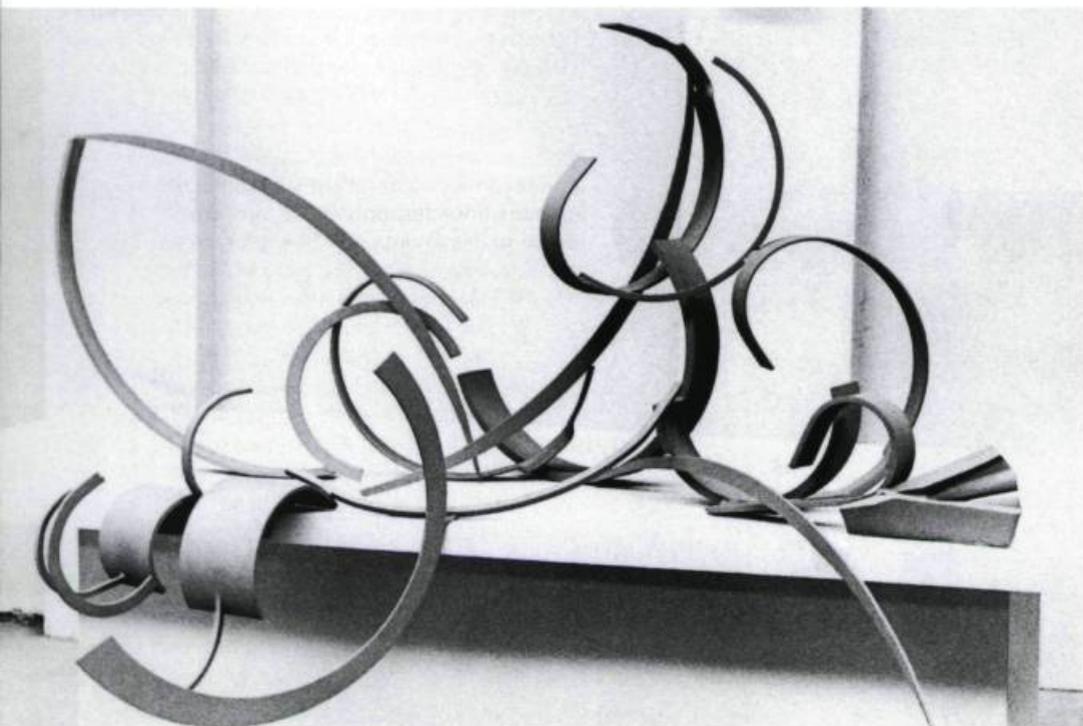
gers. Elle recèle les mystères de l'énergie accumulée, et donne lieu à bien des dérivées issues d'imaginaires imprévoyantes : si les robots peuvent seconder les hommes, ils peuvent aussi les remplacer ou les détruire.

Le complexe du démiurge, tout à la fois créateur de la vie et du monstre qui répandra la mort, illustre bien les contradictions de l'oeuvre d'Epstein : l'ouvrier rivé à sa machine est devenu semblable à un robot. Cependant, en son sein, se développe une humanité compromise qu'il protège et envers laquelle il ressent de la tendresse ou un attachement instinctif. Sur son visage se lit une expression d'abattement ou de bêtise qui, plus qu'une dénonciation de l'asservissement de la classe ouvrière, sonne comme un aveu d'impuissance, une sorte de "fatalisme à l'orientale".

presque scientifique d'une nature vivante, végétale ou animale. Le problème qui se pose, outre celui de la modernité en sculpture, est aussi celui de la juste distance à observer envers le monde : entre la technique qui détruit et la préservation qui asservit, quelle doit être l'attitude de l'artiste et quel est le champ de son action ? La créativité est le lieu de la toute-puissance, elle peut être aussi celui de la néantisation car l'artiste n'est pas le démiurge, il ne crée qu'en détruisant¹ (voir Damien Hirst, par exemple) ou qu'en imitant ce que, par ailleurs, il refuse. En effet si l'imagination des artistes est assez *extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau que jamais on n'ait rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage représente une chose purement feinte et absolument fausse, certes, à tout le moins les*

sculpture s'organise autour du jeu des couleurs et de l'interaction des formes. Tout en refusant la figuration ou la description, l'oeuvre revendique sa propre matérialité et son statut d'objet : son matériau, son poids, sa masse, sa forme, sa couleur constituent son essence même, indépendamment de toute référence au réel. Les sculptures de Caro jouent encore avec l'idée d'équilibre. Conçues de manière horizontale, elles sont souvent difficiles à appréhender intégralement dans la mesure où elles se trouvent en dessous du niveau de l'oeil. Posées sur des tablettes fixées aux murs, les oeuvres, dont le centre de gravité se trouve près de la base, s'élèvent ou se prolongent de manière horizontale ou verticale de telle sorte qu'elles semblent déséquilibrées par les lourdes volutes d'acier qui menacent de les entraîner dans leur chute. La couleur accentue l'impression d'instabilité : sur les murs blancs se détachent les courbes peintes ou colorées dans la masse, rouges, oranges ou vertes qui figurent un tableau changeant, rappelant sur le mode plastique les papiers collés de la dernière période de Matisse ou la grâce des mobiles de Calder.

Anthony Caro,
Table Piece LXXXVIII,
1969. Acier peint.
40 x 63 x 38 cm.
MoMA, New York.
Photo: DR/Jeu de
Paume.



Cette oeuvre de Jacob Epstein a subi après coup des transformations radicales. L'artiste a choisi de n'en conserver que la partie supérieure de sorte que la machine n'est plus extérieure à l'homme de bronze (un prolongement aliénant, certes, dont il peut toutefois se débarrasser), mais fait désormais corps avec lui. C'est la difficile cohabitation de l'homme avec un monde changeant et de l'artiste avec la contemporanéité qui va servir de fil d'Ariane parmi le labyrinthe des tendances proposées dans la suite de l'exposition. Le *Metal Torso* porte en germe les questions qui ne vont cesser de se poser aux artistes tout au long du XX^e siècle et, en particulier, celle du rapport entre l'artiste et la machine, entre la vie et le monde de la technique. Les oeuvres présentées reflètent une double tendance : d'une part, le refus du naturalisme en art, de l'autre, l'exploration

couleurs (formes, matières) dont ils les composent doivent-elles être véritables². Est-il possible, alors, d'échapper au naturalisme et de trouver une forme d'expression plastique qui coïncide avec son époque ?

Anthony Caro se situe d'emblée dans la tendance inaugurée par Epstein, qui consiste à rechercher la contemporanéité dans l'idée de progrès technique. Ses oeuvres en acier peint (*The window*, *Table piece XLII*) témoignent de la volonté de l'artiste de ne pas s'exclure d'une société en transformation mais au contraire d'y prendre une part active en faisant siennes les nouvelles pratiques industrielles.

Influencé par le sculpteur américain David Smith, Anthony Caro adopte la technique de la soudure directe inspirée des chaînes de montage en usine et peint ses installations de couleurs franches. Sa

À partir de Caro et dans les oeuvres ultérieures de Tony Cragg ou de Michel Graig-Martin, le socle disparaît. La sculpture descend de son piédestal pour se retrouver à hauteur d'homme, voire au niveau du sol (Carl Andre, Anish Kapoor). Les oeuvres perdent leur statut privilégié pour être assimilées à des objets d'un genre nouveau. La sculpture se dématérialise pour intégrer son environnement : ce qui la constitue en tant qu'oeuvre, c'est sa situation dans l'espace. L'artiste ne se donne plus pour mission l'évocation de l'idéal mais l'expression de la modernité. Il devient le chef de file d'un désir d'adéquation entre les oeuvres et le monde, entre les individus et la réalité qui les entoure. Comme le notait déjà Baudelaire³ à la fin du XIX^e siècle, l'artiste doit être celui qui saisit et restitue l'esprit de son époque : il doit être "le peintre de la vie moderne". Cette voie, trop longtemps négligée par la sculpture, souvent consacrée à l'artisanat décoratif plutôt qu'à la créativité, se dégage par l'intermédiaire d'un combat. La sculpture prend son indépendance par rapport à son support architectural pour intégrer un environnement quotidien.

À cette tendance qui consiste à rechercher l'adéquation avec son époque dans une sorte de virtuosité technique (symbole aussi bien de l'ouverture sur le monde extérieur que d'une volonté d'anticiper l'avenir) répond en écho le désir inverse de se tourner vers ce qu'il y a de plus immédiat et donc peut-être, paradoxalement, de plus ignoré, à savoir les manifestations de la vie biologique, végétale ou animale, afin de retrouver ses

racines ou de s'interroger sur l'origine de l'état.

L'oeuvre de Richard Long est tout entière empreinte d'un respect quasi religieux pour la nature. Parfois associé au *Land Art*, l'artiste réclame pourtant son appartenance à ce mouvement. Alors que les artistes américains, Robert Smithson auteur de la fameuse *Spiral jetty* et Michael Heizer avec *Desplaced, replaced mass*, transforment la nature en creusant la terre ou en déplaçant des blocs de pierre, Richard Long se contente de laisser la trace éphémère de son passage. La photographie immortalise l'oeuvre ainsi réalisée en fixant la trace des pas sur le sol. Parfois une simple carte topographique sur laquelle s'inscrit le parcours réalisé par l'artiste suffit à l'évocation du paysage.

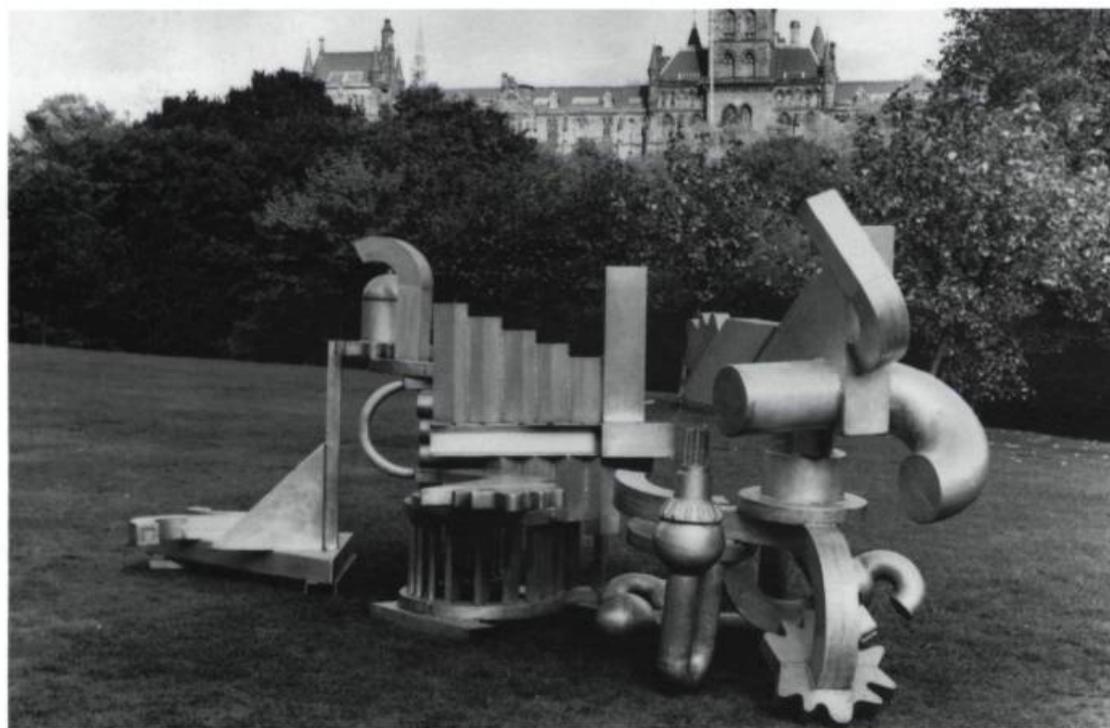
Douglas Hueber, artiste américain du *Land Art*, notait dans le catalogue d'une exposition qui lui était consacrée à New York en 1968 : «L'existence de chaque sculpture est établie par sa documentation. La documentation prend la forme de photographies, de cartes, de dessins et de textes descriptifs». Si l'artiste américain fait preuve d'indifférence envers la réalisation effective du projet, Richard Long, quant à lui, inclut l'idée de performance dans la définition de son oeuvre. Une sculpture rêvée et non réalisée est-elle encore une sculpture ou n'est-elle pas plutôt, une oeuvre littéraire, un poème ?

On peut identifier chez Richard Long une volonté romantique de réaffirmer son appartenance aux forces naturelles. Influencé par les travaux de terrassement de l'âge de Bronze, comme le tertre de

déambulation à travers les paysages est aussi un temps de méditation, de recueillement, qui introduit dans l'oeuvre la dimension temporelle. Ses installations constituent le lien poétique entre un passé enfoui dans les mémoires et un avenir qu'il reste à découvrir. Le travail hybride de Richard Long inaugure la partie la plus contemporaine de l'exposition où les artistes ne se laissent plus classer si facilement : ni figuration-abstraction, ni art de l'environnement ; ni conceptuelles, ni minimalistes, leurs oeuvres explorent les limites de la désignation de l'objet en tant que sculpture et concentrent leurs efforts non sur la négation de la réalité immédiate, mais sur son exploration. L'ère des utopies futuristes semble donc oubliée au profit de la redécouverte de la dimension poétique ou esthétique du monde qui nous entoure.

La recherche effectuée par Bill Woodrow autour des objets d'utilisation courante semble inclassable. Entre technique et naturalisme, il réalise une synthèse entre les deux tendances : des objets du quotidien naît un monde imaginaire. Des animaux (insectes, poisson, lézard, écrevisses) se détachent de l'objet, une théière ou un seau d'entretien par exemple, par un savant découpage tout en y restant liés par une attache métallique, sorte de cordon ombilical qui témoigne d'une origine et d'une appartenance. L'animal ne se résout pas à prendre son essor, il reste aliéné à l'objet dont il est issu comme s'il ne pouvait pas, par lui-même, accéder à l'existence. L'oeuvre est à la fois poème et chose : elle est création à partir de ce qui est déjà présent, transfiguration du quotidien par la magie de l'art. Cette description de l'oeuvre de Bill Woodrow pourrait sembler très proche du surréalisme si l'affirmation de l'identité de l'oeuvre avec la chose n'était pas si présente : ici l'objet original est mis sur le même plan que la créature onirique, il n'est pas transformé au point de n'être plus identifiable mais est intégré à l'oeuvre en tant que telle.

Cette propension à l'humour, à la mise à distance, à la fantaisie qui participent de la tradition anglaise consiste ici à quitter les chemins balisés pour trouver de nouvelles formes d'expression et à ne pas craindre des mises en scène souvent sentimentales. Les créateurs de ces deux dernières décennies semblent redonner de l'importance à l'expression des affects : l'humour, en particulier, si bien illustré par les sculptures vivantes de Gilbert et Georges (*Singing sculpture*) ou par le lièvre géant exposé par Barry Flanagan dans le jardin des Tuileries (*Hospitality*). La matière dense du bronze, traditionnellement réservé à l'expression de thèmes nobles (bustes, scènes mythologiques...), sert ici à donner forme à l'agilité d'un lièvre



Eduardo Paolozzi, *Hamlet in a Japanese Manner*, 1966. Trois éléments en aluminium peint. Coll. Art Gallery and Museum, Kelvingrove. Photo : DR/Jeu de Paume.

L'oeuvre se caractérise par son évanescence : *A line Made by Walking*, par exemple, n'a laissé aucune trace. L'herbe foulée en ligne droite s'est redressée, a retrouvé sa vigueur et effacé tout signe de passage. Seule la photographie peut donc donner chair à une oeuvre éphémère fondée tant sur le témoignage de l'artiste que sur la confiance du spectateur. Rien ne prouve, en effet, que Richard Long a parcouru le chemin géométrique indiqué sur la carte (*Wiltshire*), un chemin forcément semé d'embûches puisque le tracé ne varie pas selon les aléas géographiques, mais se poursuit en dehors des sentiers. Quelle est alors la réalité de l'oeuvre ? Le projet est-il sculpture à lui seul ou ne reçoit-il de contenu que s'il a été effectivement réalisé ? Le témoignage de l'artiste véhicule une émotion que l'absence de réalisation effective viderait de sa valeur.

Silbury Hill dans le Wiltshire dont l'origine et la fonction sont inconnues, on retrouve dans ses assemblages de pierres une structure géométrique circulaire dont le sens semble, lui aussi, perdu. *Circle of standing Sandstones* exposé actuellement à la Galerie Nationale du Jeu de Paume, témoigne à la fois du respect pour la nature (les pierres n'ont pas été arrachées sauvagement de leur lieu d'origine mais proviennent d'une carrière) et du souci de préserver le mystère de la marque que l'homme y laisse : les monolithes de Stonehenge, les alignements de Carnac se situent à la lisière entre un assemblage aléatoire et le résultat de la volonté humaine, entre le déterminisme naturel et la liberté de l'artiste qui choisit l'emplacement exact de chacune des pierres composant sa sculpture.

Richard Long sculpte en marchant. Sa

vre bondissant, les oreilles dressées, l'arrière-train et les pattes avant propulsés vers le haut sous l'effet d'une course rapide. Le lièvre qui accueille dans le creux de son dos les enfants du parc, respire la bonhomie et la bienveillance. La sculpture de Flanagan est vécue comme sympathique, son ironie, immédiatement saisissable, lui procure une dimension originale : son statut d'oeuvre perd son côté intimidant pour devenir ludique. Elle vient contredire ce que regrettait le philosophe Théodore Adorno dans les années cinquante : «L'art nouveau, courbé sous son énorme fardeau, prend la réalité tellement au sérieux qu'il en perd le plaisir de la fiction». ⁴ Par l'humour se dessine, en effet, la faille d'où peut émerger le renouveau de la sculpture qui, se dégageant du poids de la tradition, retrouve ses origines sous le double signe de l'apollinien et du dionysiaque. En cette fin de siècle, la sculpture britannique tente de tout exprimer, à l'égal de la peinture, sans se réserver pour les sujets sérieux ou tragiques. Sa matérialité qui, d'une certaine manière, l'éloigne de l'abstraction, lui permet aussi de mieux accepter les contingences du réel et d'en accepter toute la diversité.

L'exposition se termine symboliquement sur l'oeuvre très remarquable de Damien Hirst, un jeune artiste de trente et un ans. *Mother and child divided* est composée de quatre immenses bocaux remplis de formol à l'intérieur desquels l'artiste a placé les moitiés d'une vache et de son veau divisés dans le sens de la longueur. Le veau précède la vache et les deux parties de chaque animal se font face de sorte que le spectateur peut déambuler entre les deux bocaux de verre et examiner leurs entrailles : la face interne fixée contre la surface du bocal présente la chair décolorée des organes, les entrelacs tuméfiés des viscères. Cette oeuvre suscite le dégoût et provoque un choc émotionnel intense orchestré par une mise en scène dramatique qui traduit l'attirance de l'artiste pour le milieu médical et son intérêt pour les "phénomènes" de foire (on peut penser aux "monstres" de Barnum présentés à un public à la fois horrifié et fasciné). Son oeuvre se présente comme une taxinomie de la faune et de la flore, et semble témoigner d'une certaine indifférence à l'égard des animaux..., à moins, comme ont cru le comprendre certains, qu'il ne s'agisse d'un plaidoyer en faveur du végétarisme ! Les exégèses du travail de Damien Hirst sont donc contradictoires mais il est intéressant de remarquer qu'elles sont fort éloignées du travail de la critique classique et plutôt qu'une analyse, reflètent une indignation.

Le titre lui-même, *Mother and child*, qui véhicule traditionnellement des valeurs telles que l'amour, la tendresse ou

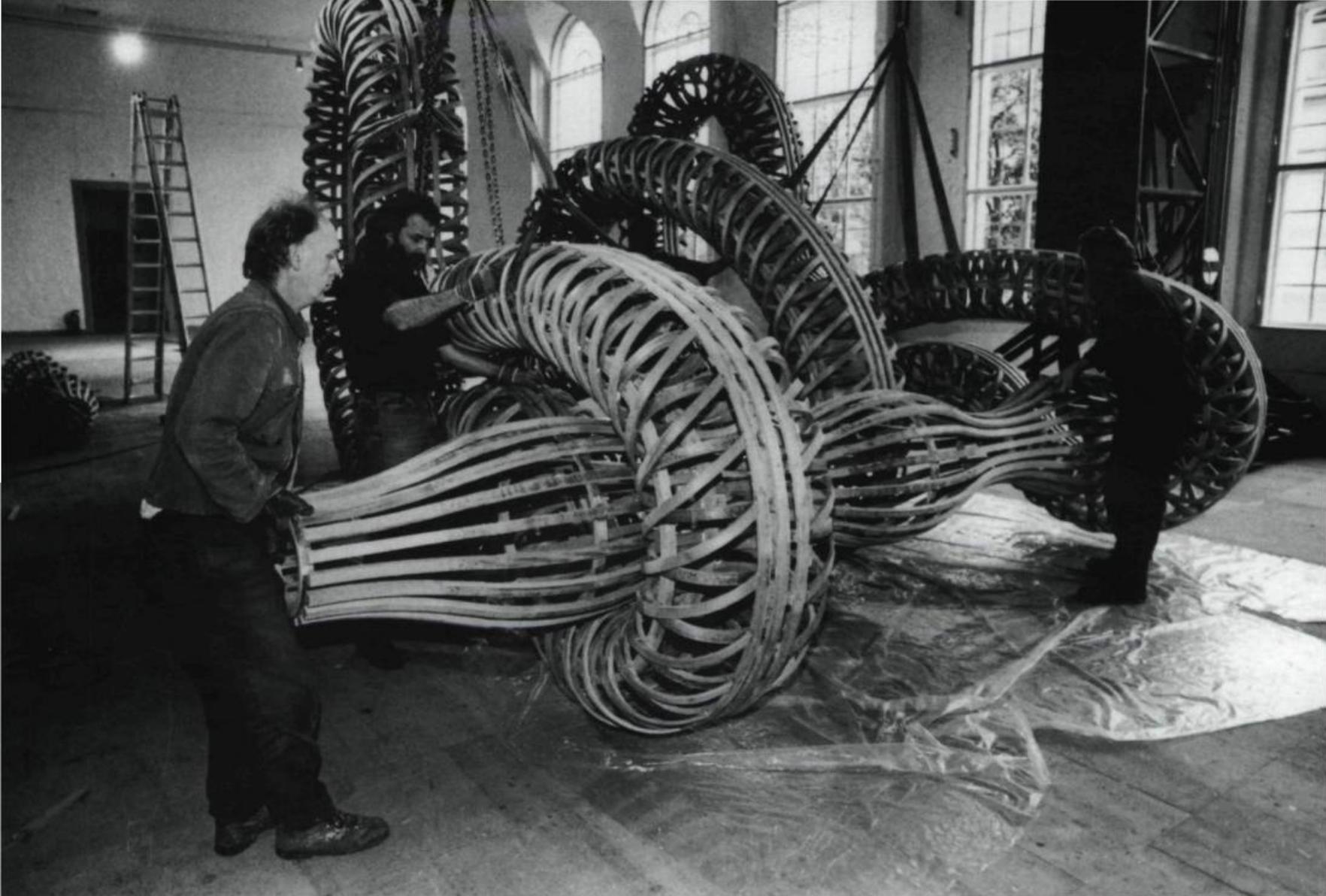


la sécurité affective, est ici utilisé de manière particulièrement cynique lorsqu'on observe le veau, placé langue pendante dans un liquide froid, le corps tronçonné, à distance de sa mère, elle-même mutilée. Quelles que soient les intentions de l'artiste, la mise en scène morbide d'un cadavre ne peut pas être appréhendée sous un angle purement esthétique. La présentation matérielle est sans commune mesure avec la représentation picturale : si l'on peut apprécier dans *La leçon d'anatomie* de Rembrandt ⁵ le subtil agencement des couleurs du corps, la mise en présence réelle substitue au jugement esthétique un jugement moral. Se posent ici des problèmes d'ordre éthique et esthétique dont on ne peut faire l'économie : l'art s'oppose-t-il à la vie, peut-il se contenter d'une monstration ou

doit-il être représentation ?

Le choix de cette oeuvre pour clore l'exposition est donc signifiant. Ce qui commençait par une fascination pour la machine, se termine par une fascination pour la vie (dont la mort est l'une des expressions). Si les manifestations du vivant peuvent être d'une complexité déroutante, sembler cocasses ou répugnantes, elles ont au moins le mérite de restituer au spectateur en tant que sujet une place privilégiée "au sein" de l'activité artistique. Est-ce à dire que la sculpture anglaise (et, à travers elle, l'art en général) découvre un nouveau sens à la modernité ? Alors qu'au début du siècle, l'avenir se dessinait comme un monde de technicité d'où seraient expulsés affects et émotions, on s'aperçoit aujourd'hui que la contemporanéité en art consiste à

Jacob Epstein, *Metal Torso from The Rock Drill*, 1913-16. Bronze, 70,5 x 53 x 50,8 cm. Coll. Musée des beaux-arts du Canada. Photo: DR/Jeu de Paume.



Richard Deacon,
*Un siècle de sculpture
anglaise*, Galerie
nationale du Jeu de
Paume, Paris. Photo:
DR/Jeu de Paume.

replacer la vie, dans toutes ses accep-
tions, bonnes au mauvaises, au centre de
ses préoccupations⁶. ■

Un siècle de sculpture anglaise
Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris
6 juin - 15 septembre 1996

NOTES :

1. On peut penser au roman d'Oscar Wilde *Le portrait de Dorian Gray* et à la nouvelle d'Edgar Poe *Le portrait oval* où l'oeuvre s'inspire de la vie, à proprement parler, l'"aspire".
2. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, méditation première. L'art peut difficilement s'affranchir du réel. L'artiste n'invente rien, il recompose. Son refus du monde "tel qu'il est", n'est peut-être que le fruit d'une illusion de toute-puissance.
3. Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Union Générale d'Éditions, collection 10/18, Paris 1986.
4. T.W. Adorno *Théorie Esthétique*, Klincksieck, Paris 1989.
5. Rembrandt Harmensz van Rijn, *La leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman*, 1656, se trouve actuellement au Rijksmuseum à Amsterdam.
6. Cette exposition se déroulait à la fois dans la Galerie du Jeu de Paume et dans les jardins des Tuileries où étaient présentées des oeuvres récentes, de grand format, d'artistes qui attachent une importance particulière à la relation entre la sculpture et le paysage : Henry Moore, Edouardo Paolozzi ou Barry.

The author gives a commentary on the exhibition, *Un siècle de sculpture anglaise*, held last autumn at the Galerie Nationale du Jeu de Paume, in Paris, that traces a century of eventful and often controversial artistic history. The major artists of the XXth century who are presented, if they are not all British, have all found in their adopted country a spiritual climate favourable to exploration and innovation. In a chronological manner the visit begins with the work of Jacob Epstein, *Metal Torso from the Rock Drill*. Epstein, an American artist of Polish origin, emigrated to London in 1905. Schooled as a painter, like most of the artists presented in this exhibition, he is considered to be at the head of the revival of sculpture in England. *Metal Torso*, a germinal work, sparks the questions that artists have continued to ask themselves through out the XXth century, especially that of the relationship between the artist and the machine, between life and the technical world. The works chosen show a dual tendency: on the one hand the refusal of naturalism in art and on the other, the almost scientific investigation of life, plant and animal. The problem asked, other than that of the modernity of sculpture, is what is the correct distance to be kept toward life: between the processes that destroy it and the techniques that preserve it, what should be the standpoint of the artist and what is his domain?

The exhibition ends symbolically with the work of

Damien Hirst, a young artist, thirty one years old. *Mother and Child Divided* is composed of four immense formalin filled jars, inside which the artist has placed the halves of a cow and her calf, the divisions of the animals having been made lengthwise. The calf precedes the cow and the two halves of the animals face each other so that the spectator can wander between the two glass jars and examine their entrails. This work arouses disgust and provokes an intense emotional shock orchestrated by the dramatic positioning which conveys the artist's attraction to the medical milieu and his interest in the "phenomenon" of fairs. The title itself, *Mother and Child*, traditionally carrying values of love, tenderness and an emotional sense of security, is used here in a particularly cynical way as we view the calf, placed tongue hanging out in the cold liquid, the body cut up, and at a distance from it's mother, who is also mutilated. Here questions of an ethical and an esthetic order must be asked: is art opposed to life, can it be satisfied with denotation or must it be representation? The choice of this work to close the exhibition is significant. It began with a fascination for the machine and ends with a fascination for life (death being an expression of life). While at the beginning of the century the future was emerging as a world of a technical nature eliminating affects and emotions, today we understand that the contemporaneity of art resides in its repositioning of life, with all its connotations, at the centre of its concerns.