

Musée Despiau Wlérick
«Mont de Marsan Sculptures 8» du 30 avril au 30 mai 2010

Dossier pédagogique

Sculpture d'eau



Fontaine du Palais de Chaillot

Sommaire

Introduction
Petites histoires de la sculpture contemporaine
Eau: élément plastique
Pour aller plus loin
Bibliographie

Introduction

Sculpter est sans doute l'une des plus anciennes activités de l'homme. Dès la préhistoire, l'homme taille la pierre pour en faire un outil tout en le façonnant harmonieusement. On retrouve dans les grottes des objets encore aujourd'hui conservés comme la « Vénus », tête de femme sculptée dans l'ivoire et découverte dans la grotte du pape à Brassempouy dans les Landes. Il y a à travers les âges une permanence dans l'acte de sculpter, un acte universel. Du Moyen-Age au 19ème siècle, la sculpture a progressivement évolué en Europe, jusqu'à retrouver la perfection de l'art gréco-romain, et atteindre un summum de précision anatomique et d'idéalisation. Les sculpteurs n'employaient alors que les matériaux « nobles » comme la pierre, le marbre, le bronze et le bois. Aujourd'hui, savoir ce qu'on peut légitimement considérer comme une œuvre de sculpture s'avère de plus en plus difficile. Les notions de temps et d'espace sont implicitement liées à la définition d'une œuvre sculpturale. L'idée de sculpture comme élément statique, dont le matériau enveloppe l'espace en créant des jeux de matières, de lumière, de pleins et de vides est, tout au long du 20ème siècle, largement remis en question. Les mouvements d'avant-garde traduisent le refus du passé avec lequel ils entendent marquer une rupture. Ils sont autant d'émancipations en relation avec les mutations politiques, sociales, géographiques et économiques dans lesquels ces ruptures prennent corps. Les artistes contemporains vont sans cesse modifier, transgresser volontairement les règles, inventer et se fixer de nouveaux critères pour cadrer leur art. Ce qui compte ce n'est plus l'œuvre produite mais la démarche, la méthode utilisée et les règles qu'ils se sont fixées à eux-mêmes.

On peut élaborer une liste rapide des quelques changements qui ont bouleversé la sculpture depuis le début du 20ème siècle jusqu'à aujourd'hui :

- *La disparition progressive du figuratif.*
- *L'apparition de nouveaux matériaux, plus faciles à travailler que le bois, le plâtre, le marbre ou le bronze, offrent aux artistes de nouvelles possibilités. La sculpture contemporaine utilise toujours certains de ces matériaux. Des œuvres peuvent être créées à partir de matériaux en fusion comme le verre, le plastique... Mais le sculpteur contemporain utilise surtout des matériaux modernes comme les résines synthétiques, le béton mais aussi des matériaux insolites : les éléments naturels, des matériaux dit « pauvres » du quotidien, l'électricité, l'électronique ou même le propre corps de l'artiste.*
- *Le temps : la sculpture classique figée dans le temps peut aujourd'hui être éphémère ou évolutive. L'artiste a également la volonté de montrer le processus de transformation du matériau, le processus de création.*
- *L'espace : la disparition du socle, de la verticalité, de la sculpture qui se dresse pour rendre hommage ou mettre en valeur. Le rapport du spectateur à l'espace de la sculpture évolue. L'artiste remet en question le système classique d'exposition : il expose en plein air en utilisant la nature, la ville ; il installe et balade le spectateur à l'intérieur de son œuvre...*
- *L'évolution du regard porté sur l'œuvre d'art : l'artiste ne demande plus au spectateur d'admirer simplement son œuvre, mais il invite à réagir, participer. Sans préjugés, on peut décider d'élever un objet du quotidien, un geste banal, au rang d'œuvre d'art. On invente une nouvelle manière d'appréhender les choses et le monde. Le rôle de l'artiste et du spectateur s'entremêlent. L'œuvre est sujet d'échanges et le spectateur peut avoir une action participative sur l'œuvre.*

Petites
histoires
de la
sculpture
contemporaine

Ce chapitre est élaboré comme une liste, non exhaustive, d'artistes, de mouvements ou de problématiques qui ont, durant tout le 20ème siècle, joué avec l'identité de la sculpture.

Auguste Rodin (1840-1917)

Au tournant du 20ème siècle, le destin de la sculpture académique européenne commence, sans être révolutionné, à être remis en question: une nouvelle configuration riche d'idées où tradition et révolte se combinent pour proposer des solutions nouvelles. Vers la fin du 19ème siècle, ce destin repose essentiellement sur un homme: Auguste Rodin, dont l'œuvre va inspirer certains de ses détracteurs. Il révolutionne la sculpture par une liberté de forme inconnue jusque-là, avec ses anatomies musculeuses laissées volontairement inachevées. Une grande partie de la sculpture du 20ème siècle n'aurait pu exister sans le parcours de Rodin. Il rejette le premier ouvertement toutes les conventions qui régissent la sculpture du 19ème siècle pour s'attacher à quelque chose de plus immatériel et abstrait, mais aussi de plus éternel, qui est l'essence même de la sculpture. Camille Mauclair, ami de l'artiste, écrit sur lui «*Sa constante étude du mouvement, l'a mené à donner aux silhouettes des valeurs inattendus et par conséquent, à faire en sorte qu'on puisse tourner autour de ses œuvres en rencontrant toujours un aspect nouveau et équilibré expliquant les autres aspects*» (Camille Mauclair, *Auguste Rodin, l'homme et l'œuvre*, 1918). Rodin veut qu'une statue soit libre, supportant d'être vue de partout, en cherchant quand même une relation avec la lumière, l'ambiance... Avant tout modelleur, il capte dans ses esquisses en argile réalisées d'après modèles, le mouvement de la vie. Il conçoit la sculpture comme une matière, comme une masse plastique animée de l'intérieur et rayonnant vers l'extérieur. La méthode académique d'alors est plutôt de traiter les groupes comme des bas reliefs (sculpture qui se détache légèrement d'un fond). Pour en percevoir tout l'intérêt plastique, il faut donc se placer devant, à un certain endroit, et ce qui est derrière reste accessoire. Les statuaires d'écoles sont traitées comme des tableaux. Rodin ne peut admettre que la sculpture n'offre qu'une seule vue à un spectateur statique. Il fallut presque une décennie pour battre en brèche l'opposition à ses idées révolutionnaires. Rodin est quasiment exclusivement un modelleur : il pense, sent et manie l'argile avec une grande dextérité et sensibilité mais travaille rarement la pierre ou le marbre. L'exécution de ces œuvres est laissée à des assistants dont de grands artistes comme Charles Despiau (1874-1946) qui travaille pour lui de 1907 à 1914. Sur presque 200 œuvres sorties de son atelier, aucune n'est réellement construite par lui... Il est difficile de trouver un artiste du 20ème siècle héritier de Rodin. Son culte romantique de l'énergie et du pathos, son souci naturaliste de vérité des corps, son goût symboliste pour l'allégorie, son penchant pour une forme d'impressionnisme du jeu de la lumière sur la surface, ont contribué à ce qui a souvent été considéré comme relevant de la tradition classique et à ce titre, devant être combattu... Pour autant, Rodin influence la sculpture : par l'expressivité des formes, des sentiments, de la sensualité et le soin apporté à restituer l'émotion par l'expression donnée à des parties du corps comme les mains, les pieds.... Il participe à l'invention d'un style en développant de nouvelles techniques de sculpture comme l'assemblage, la démultiplication de certains de ses personnages dans une même œuvre ou la fragmentation et l'inachevé comme œuvre définitive (nez cassé, torse sans bras...) qui sont en totale contradiction avec l'académisme d'alors.



Auguste Rodin, *Le baiser*, 1901-1904, marbre.

Le spectateur tourne inlassablement pour découvrir une œuvre à chaque point de vue...



**Auguste Rodin, *Le Monument à Balzac*
ou *Le Balzac de Rodin*,
bronze,
1891-1897**



Auguste Rodin, *La porte de l'enfer*
Commande reçu en 1880 par la direction des Beaux-Arts pour réaliser une porte décorative qui devait être ornée de bas-reliefs inspirés de *La Divine Comédie* de Dante. Cette porte était destinée à un musée des Arts décoratifs que l'on projetait alors de construire à Paris, à l'emplacement de la Cour des Comptes détruite en 1871 (là où s'élève aujourd'hui le musée d'Orsay).

En France, les successeurs immédiats de Rodin sont Aristide Maillol (1861-1944) avec ses nus féminins à corps robuste ; Antoine Bourdelle (1861-1944) et Charles Despiau (1874-1946).

Constantin Brancusi (1876-1957)

Cet artiste roumain, né dans une famille de paysans des Carpates étudie les Beaux-Arts à Bucarest. Lorsqu'il s'établit à Paris en 1904, il a à l'égard de Rodin une attitude ambivalente. Rodin tente d'attirer l'artiste dans son atelier mais le jeune homme refuse: «*Rien ne pousse à l'ombre des grands arbres*» répond-il. Mais la véritable raison est que Brancusi se consacre uniquement à la technique de la taille. Il pense que la taille directe est la vraie voie de la sculpture. Cette conviction et son obstination à ne pas s'écarter de cette voie en font un des piliers de la sculpture moderne. Il est difficile de montrer l'influence de Brancusi sur l'évolution de la sculpture contemporaine car ses œuvres sont peu nombreuses et rarement exposées. Son apport à la sculpture moderne et contemporaine se situe dans l'extrême épuration des formes, le traitement du socle, comme s'il s'agissait de la sculpture elle-même («*Le socle doit faire partie de la sculpture, sinon, je m'en passe*» dit-il), l'intégration du contexte comme élément plastique (son atelier, aujourd'hui accessible au public, en est la parfaite démonstration), la sérialité, les surfaces réfléchies de ses bronzes polis qui voisinent avec l'objet industriel alors qu'il travaille comme un artisan. L'œuvre d'art doit prendre forme sous l'effet de l'énergie déployée par l'artiste sur son matériau. Simplicité et pureté étaient ses idéaux. Brancusi débarrasse la sculpture de tout superflu et s'emploie à rendre la conscience de la forme en produisant un nombre infini de profils et de points de vue. C'est peut-être en cela que son travail peut être rapproché de celui de Rodin : ils procèdent d'une même volonté d'atteindre la forme, une forme qui irradie de l'intérieur et qui propose au spectateur une vision infinie sur tous les sens de la sculpture. Il reconnut plus tard que sans le travail de Rodin, ses découvertes auraient été impossibles. Brancusi est à la recherche de formes épurées, aux surfaces polies, jusqu'à atteindre une quasi abstraction qui amène le spectateur à une contemplation inédite. Durant sa carrière, il ne fera que reprendre inlassablement, souvent avec d'infimes variations, des thèmes majeurs de son œuvre découverts entre 1909 et 1925 (Le Baiser, L'Oiseau, La Colonne sans fin, Les Coqs...).

Brancusi est issu d'un monde archaïque et d'une tradition millénaire de la taille du bois. Pour le sculpteur, «C'est la texture même du matériau qui commande le thème et la forme qui doivent tous deux sortir de la matière et non lui être imposés de l'extérieur». Il perçoit par avance, dans la spécificité du matériau, la présence de la sculpture. Bien qu'en pleine période d'avant-garde, celles-ci ont peu d'influence sur son travail. Il est davantage intéressé par les bois sculptés de Gauguin. En réalité, il ne trouve pas vraiment de modèle dans la sculpture occidentale et, comme le font nombre d'artistes de son époque, il s'intéresse à d'autres civilisations, celles de l'Asie et de l'Afrique, présentes dans les collections du Musée Guimet, du Musée du Louvre ou du Musée d'ethnographie du Trocadéro. Les références à un art archaïque lui permettent d'extraire son œuvre des contingences des styles propres à son époque, et d'inscrire ses sculptures dans une dimension plus universelle. Malgré son recul par rapport à la modernité foisonnante de cette époque, Brancusi est l'ami intime de Marcel Duchamp, d'Erik Satie, de Fernand Léger, de Man Ray ou de Tristan Tzara. C'est d'ailleurs dans ses affinités profondes avec Marcel Duchamp qu'il faut chercher le Brancusi moderne, précurseur de l'art minimal où la sculpture est totalement dépourvue de récit, de détail et d'anecdote. Lors de sa visite du Grand Salon de la locomotion aérienne au Grand Palais, ce dernier lui lance un défi : «La peinture est morte. Qui pourra faire mieux que cette hélice? Dis-moi tu en serais capable, toi?». Cette anecdote en dit long sur la nécessité pour la sculpture, de prendre appui sur la société moderne productrice d'objets et de codes avec lesquels l'artiste moderne doit apprendre à dialoguer. En avance sur leur temps, ces deux artistes exportent la modernité à New-York par quelques expositions, interventions dans la presse ou éditions dès les années 1910.



Constantin Brancusi, *Le baiser*, calcaire, 1916

Probablement conçu comme une réplique du *Baiser* de Rodin. Rien ne vient interférer dans le bloc rectangulaire de la pierre si ce n'est quelques incisions minimales gravées pour indiquer les deux personnages.



Constantin Brancusi, *L'oiseau*, 1912

Il utilise des procédés abrasifs en tournant inlassablement autour de la forme jusqu'à obtenir un poli parfait qui suscite chez le spectateur le plaisir de savourer ce volume en faisant indéfiniment le tour sans rencontrer aucun obstacle.

Marcel Duchamp (1887-1968)

Marcel Duchamp naît et grandit en Seine-Maritime. Son grand-père, Émile Frédéric Nicolle, homme d'affaires avisé et artiste, enseigne l'art à ses petits-enfants. Marcel Duchamp est issu d'une famille de six enfants, dont le sculpteur Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) et les peintres Jacques Villon (Gaston Duchamp, 1875-1963) et Suzanne Duchamp (1889-1963), mariée au peintre Jean-Joseph Crotti. Entouré de sensibilités artistiques, c'est auprès de ses frères, de sa sœur et de quelques amis artistes qu'il entreprend son apprentissage de la peinture. Réunis sous le nom de Groupe de Puteaux, il s'agit principalement d'artistes d'inspiration cubiste comme Fernand Léger ou Robert Delaunay, ou encore Albert Gleizes et Jean Metzinger, auteurs de l'ouvrage *Du Cubisme* en 1912. Il arrive à Paris en 1904 où il travaille avec son frère Jacques Villon comme caricaturiste. Il poursuit des études à l'Académie Julian mais c'est toujours auprès de ses frères et de leurs amis qu'il fait son véritable apprentissage de la peinture. Ses fréquentations l'amènent très vite à se rapprocher du cubisme. Il a, pour certains éléments de ce mouvement, un regard très intéressé mais il reste malgré tout assez solitaire, en marge, et n'y adhère finalement jamais. Certaines de ses œuvres montrent une continuité avec ce mouvement : en 1912, *Nu descendant un escalier*, met en évidence des plans en facettes et des tonalités ocre. Dans cette œuvre s'amorcent déjà les prémices de son art. Il désacralise le nu (un nu est normalement présenté sur un sofa et non descendant un escalier) et le mécanise (il n'y a pas d'humanisme, on ne sait pas ce que cette femme ressent ; il s'agit juste ici du mécanisme d'une femme qui descend un escalier). Il dit de cette œuvre : « J'ai voulu créer une image statique du mouvement ».



Marcel Duchamp,
Nu descendant un escalier, 1912

De 1911 à 1912, une véritable période de rupture s'opère. Il rencontre l'artiste Picabia qui s'intéresse beaucoup à la mécanique et au dessin industriel qui ne traduit aucun affect et dans lesquels on retrouve des éléments d'architecture. Il utilise le dessin d'une manière froide et objective pour n'exprimer aucune sensibilité. En 1912, lors du Salon des Indépendants, Marcel Duchamp veut présenter son *Nu descendant un escalier*. Cette œuvre est refusée car on pense alors qu'elle désacralise le cubisme. Ce geste est appréhendé par l'artiste comme une première blessure par rapport au contexte artistique. Il se met alors hors jeu et revendique dès lors une attitude solitaire.

Il découvre ensuite Raymond Roussel avec une pièce de théâtre: *Impression d'Afrique*. Il découvre chez cet artiste l'expression d'une passion froide, une ironie non négative qui est l'affirmation de la révolte. Puis Marcel Duchamp voyage et se rend notamment à Munich où l'abstraction, incarnée par Vassily Kandinsky, se développe. Marcel Duchamp lit en 1912 *Du spirituel dans l'art*, manifeste de l'abstraction de Kandinsky. Bien qu'y apportant du respect, ce mouvement ne l'intéresse pas et il retourne à Paris la même année.

Toujours dans son orientation de «froideur mécanique», il réalise *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce titre, décalé par un adverbe inattendu, désigne le projet artistique le plus complexe et le plus novateur du 20ème siècle. Conçu à partir de 1911, année où sa sœur Suzanne se marie avec un bourgeois (mariage que Duchamp ressent comme une trahison), l'univers de cette oeuvre se nourrit des expériences les plus créatives de Duchamp et se condense dans deux œuvres aussi fondamentales que complémentaires: *Le Grand Verre* (1915-1923) et *La Boîte verte* (1934). Cette œuvre apparaît comme un réseau de tubulures avec des formes semblables à des viscères. Il s'intéresse ici au passage de la virginité de la femme mariée. Le thème de l'érotisme est prétexte à des spéculations déconcertantes, d'ordre mécanique, chimique, optique, mathématique... une interprétation rigoureusement métaphysique de l'attraction universelle des corps.



Marcel Duchamp, *Le grand verre ou La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1912-1923

A partir de 1914, Duchamp commence à écrire des notes qu'il regroupe en 1934 et qu'il appelle *La boîte verte*. Il abandonne alors volontairement le métier de peintre pour passer à autre chose. Pour lui, la peinture a un aspect trop rétinien qui empêche l'intellect de faire sa part. Ce qui l'intéresse désormais, c'est un questionnement: Qu'est ce que l'art? Cette conception intellectuelle entraîne un nouveau langage plastique autre que la peinture. Il demande alors au spectateur de réfléchir: «Qu'est ce que je regarde?» «Je m'interroge?» «Je me positionne?» «Pourquoi cela me plaît?». Marcel Duchamp modifie alors le destin de la sculpture par l'appropriation d'objets utilitaires et des jeux de langage. En se détournant de la peinture, il remet au premier plan la troisième dimension (avec ses Ready-Made) et la quatrième dimension (avec ses travaux sur l'illusion d'optique). Dès 1913-1914, il invente le Ready-Made. Les Ready-Made sont, comme leur nom l'indique, «déjà finis», «déjà terminés», sans que l'artiste ait longuement façonné la matière première de la création. Marcel Duchamp arrive à New-York en 1915 et s'approprie cette terminologie pour désigner les objets industriels qu'il achète dans les magasins de quincaillerie et qu'il élève au rang de sculpture. Marcel Duchamp n'a rien «fait», du moins il n'a rien façonné, il s'est contenté de choisir l'objet et de l'exposer. Arracher un produit industriel à sa fonction utilitaire classique pour l'exhiber en tant que pure forme, conduit justement le regard du spectateur à s'intéresser à cet objet pour lui-même.

Les plus célèbres sont *La roue de bicyclette*, 1913 ou *Le porte-bouteilles*, 1914 ou bien *La fontaine*, 1917. Cette dernière est présentée au Salon des Indépendants à New-York (qui ne refuse alors aucune œuvre dès lors que son auteur participe aux frais). Il choisit un objet manufacturé : un urinoir qu'il renverse et qu'il signe « R. Mutt » (qui signifie « idiot »). Duchamp est à cette époque déjà connu et l'utilisation du pseudonyme lui permet de passer inaperçu. C'est un véritable pas en avant dans l'histoire de la sculpture, Duchamp prend même en compte le contexte dans lequel est présenté l'œuvre puisque celle-ci est placée derrière un rideau et dévoilée à la surprise du spectateur. Cette pratique d'appropriation ouvre la voie à toutes les audaces depuis presque un siècle. Si Duchamp a entamé le processus en annexant des objets « tout faits », les artistes vivants étendent de plus en plus cette méthode appropriative à une multitude de domaines : l'histoire de l'art, la littérature, la musique, la mode, le design...



Marcel Duchamp,
La roue de bicyclette, 1913
Le porte-bouteilles, 1914
La fontaine, 1917

Le cubisme

Avant tout mouvement pictural, le Cubisme est né en 1907 avec *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso et a donné naissance à différentes périodes cubistes : cézannienne, analytique et synthétique avec l'exploitation de divers matériaux. Bien que ce mouvement naisse de la volonté de deux peintres, Pablo Picasso et Georges Braque, d'en finir avec un point de vue unique de la représentation et de l'illusionnisme pictural, déjà mis à mal par Cézanne, il touche largement la sculpture. «Cube», c'est le mot qui est venu spontanément sous la plume des journalistes et des critiques d'art pour décrire l'impression produite par les toiles de Braque et de Picasso vers 1910. Le mot évoque plutôt un objet tridimensionnel... Le cubisme s'est largement exprimé par la 3 dimensions. La sculpture cubiste dérive des recherches géométriques de Pablo Picasso et de Georges Braque. Bien que le cubisme tienne à conserver des références à l'objet, il ne cherche plus à reporter fidèlement l'image optique de celui-ci mais à concevoir une succession de plans en s'affranchissant de la perspective, une confusion des points de vue (juxtaposés ou enchevêtrés dans une même œuvre) et un éclatement de la forme et des volumes. La sculpture cubiste voit également apparaître un art d'assemblage (nommé sculpture construite) dont l'œuvre emblématique est le bricolage de Picasso, à base de carton et de fil de fer : *La guitare*, 1912. Dès 1912, des sculpteurs tels que Alexander Archipenko, Henri Laurens, Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Gustave Miklos, Joseph Csaky, Jean Lambert-Rucki, Alexandre Noll ou Jan & Joël Martel s'inspirent des théories cubistes. L'hétérogénéité de styles des différents artistes fait la richesse de la sculpture cubiste dont la production s'étendra jusqu'en 1955.

L'influence cubiste donne lieu à la naissance de mouvements comme le néoplasticisme aux Pays-Bas, le constructivisme en Russie, le futurisme en Italie et le vorticisme en Grande-Bretagne.



Pablo Picasso, *La guitare*, 1912, assemblage de carton et de fil de fer.
Cette œuvre fondatrice marque une importante rupture par rapport à la sculpture modelée ou en taille directe.



Alexandre Archipenko, *Femme marchant*, 1912



Pablo Picasso, *Verre d'absinthe*, 1914, Bronze peint et sablé et cuillère à absinthe.

Cette sculpture construite est réalisée par assemblage d'objets fabriqués disparates et réels comme la cuillère.

Le constructivisme

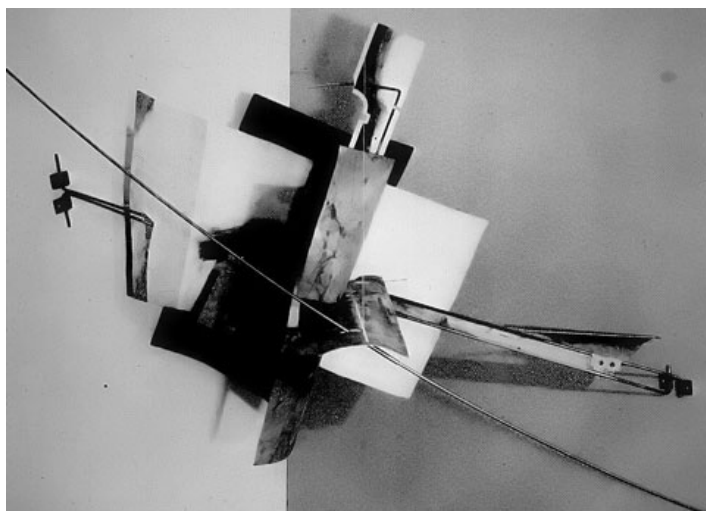
« Nous construisons nos œuvres » Tatline.

Le constructivisme est un mouvement russe qui apparaît en 1920 dans la lignée du cubisme en France. Il manifeste la volonté d'artistes de créer un art de l'avenir en prise avec les conditions sociales du moment. Loin de la figuration, sans pour autant être abstraites, les œuvres constructivistes remplissent toujours un but: servir de prototypes architecturaux, théâtraux ou industriels, ou exalter le monde moderne et les techniques de l'avenir. C'est à Vladimir Tatline (1885-1953) que l'on doit le terme constructivisme. Il est très vite rejoint par quelques collègues qui forment le «premier groupe de travail des constructivistes» en 1920. Parmi eux: Alexandra Exter, les frères Gabo et Pevsner, El Lissitzky ou encore Alexandre Rodtchenko. Ces artistes participent à l'élaboration de la nouvelle culture industrielle, transforment leur «travail de laboratoire» en «activité pratique» dont la société doit bénéficier par le biais de l'industrie. Tatline se démarque des constructivistes, leur reprochant la superficialité de leur compréhension des matériaux et leur manque de but spirituel. Il travaille avec ses étudiants à la production de prototypes pour l'industrie et l'habillement.

C'est Tatline qui importe en Russie le principe de l'œuvre cubiste construite (exemple avec *La guitare* de Picasso en 1912) dès 1914 avec ses sculptures-assemblages *Contre-reliefs* et *Reliefs d'angle*. Il s'agit d'œuvres en quasi-totalité abstraites, à base de matériaux trouvés. Tatline instaure alors ce qu'il nomme «la culture des matériaux». Il est le premier artiste à proposer une sculpture abstraite. Il s'intéresse beaucoup à l'œuvre cubiste dont il apprécie le travail sur la notion de relief dans l'espace avec des matériaux de récupération. A la différence du cubisme, l'œuvre sculpturale du constructivisme n'est investit d'aucune magie. Ces constructions sont délibérément dépersonnalisées, désincarnées. Tatline part des travaux de Picasso mais va plus loin : dans les reliefs de Picasso, la présence de la réalité persiste et l'objectif est de repousser les limites de la peinture et non de créer un nouveau type de sculpture. Tatline, lui, envisage cette possibilité et souhaite créer une nouvelle sculpture en appliquant à des matériaux bruts les techniques de la construction mécanique. L'influence de son contexte artistique (Malevitch et l'abstraction géométrique) le pousse à l'abstraction géométrique dans l'espace tridimensionnel. Il recherche la mort de l'œuvre d'art de musée: la sculpture n'est plus sculpture mais œuvre qui doit participer à la vie et à la construction du monde.



Vladimir Tatline, *Contre-reliefs d'angles*



Du mouvement chez Calder !

L'Américain Alexandre Calder (1898-1976) fait des études d'ingénieur et de peintre à New York. En 1930, il accomplit un véritable miracle qui révolutionne le monde de la sculpture : capturer le mouvement... Pendant des siècles, les artistes ont caressé le rêve de représenter la réalité du mouvement pour mieux donner vie à leurs œuvres. Mais qui n'a jamais rêvé de voir s'animer un corps en marbre de l'antiquité grecque ou une vierge en bois du Moyen-Age? Avec Calder, tout change. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, la sculpture se met à bouger! En 1932, il invente ce qui est aujourd'hui utilisé et connu de tous : le mobile. C'est Marcel Duchamp qui, en 1931, lance le mot «mobile» pour désigner ces «choses» d'un nouveau genre qui évoquent la danse des astres. Calder réalise en fait des constructions articulées, formées de tiges de fer et de plaques métalliques peintes en noir ou aux couleurs primaires inspirées par le peintre abstrait Piet Mondrian. Ces sculptures sont au début mues par des moteurs ou de petites manivelles qui permettent aux formes de tourner doucement. Mais bientôt, en 1933, l'artiste ingénieur met au point un nouveau principe de mobile, composés de longues tiges de métal très légèrement courbes et de petits palets en acier découpé et peints. Un système d'attache relie les tiges entre elles tout en les laissant libres de bouger. Au moindre souffle, ces sculptures s'animent et oscillent au vent. Elles se livrent alors à d'imprévisibles chorégraphies entre grâce et pesanteur... Les formes qui composent le mobile restent abstraites. Mais l'animation de la sculpture suggère avec poésie le mouvement d'un être vivant, d'un feuillage... et propose au spectateur de laisser vagabonder son regard.

Enfant, Calder aime bricoler de petits jouets pour sa sœur. Passionné par l'univers du cirque et des animaux du zoo, il les croque sur le vif durant ses études de dessin. Plus tard, ce drôle d'artiste plein d'humour, se lance dans la fabrication de jouets articulés. Avec un brin de ficelle, un bouchon de liège, un morceau de tissu, trois brins de laine, du fil de fer, il crée des personnages fixes ou articulés formant toute la troupe d'un drôle de cirque miniature. En 1926, il donne même une vraie représentation: artistes du Tout Paris, journalistes ou voisins se pressent dans son atelier pour un spectacle de deux heures.

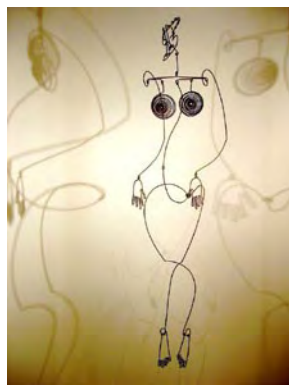
En bricolant les figurines de son petit cirque, Calder comprend tout de suite qu'il peut, grâce au maniement du fil de fer, dessiner dans l'espace. Ces «sculptures dessinées» donnent lieu à de drôles de créations (souvent des personnages aux silhouettes simplifiées, caricaturées) qui emmène le dessin dans la 3 dimensions.

Ses mobiles ont très vite un grand succès. Aussi, dès 1937, il revient à des structures métalliques fixes, les «Stables». Ceux-ci se tiennent au sol, debout, et la partie proprement mobile est liée à un socle immobile. Ce socle, formé de feuilles de métal peintes, est traité comme une œuvre à part entière. Parfois monumentales, il obtient pour ses stables des commandes publiques à l'échelle mondiale.

Calder invente une sculpture qui joue avec l'espace ; une sculpture qui bouge ou qui invite le spectateur à bouger autour pour dévoiler toutes ses formes. Son univers propose au spectateur une belle poésie du mouvement, empreinte de formes et de couleurs, toujours très proche de la nature et du mouvement d'abstraction qui se développe à cette époque.



Alexander Calder,
Cascading Flowers, 1949



Alexander Calder,
personnage en fil de fer



Alexandre Calder, *Le petit cirque*, 1926-1931



Alexandre Calder, *Stabile*, parvis de MAMAC

Déployer la sculpture dans et avec la nature.

Au tournant des années 70 aux Etats-Unis, une génération d'artistes se sert du paysage comme moyen d'expression principal de leurs œuvres. Ils décident alors d'élaborer des concepts et des projets qui mettent l'accent sur des techniques et des matériaux inédits et peu conventionnels. Le paysage en tant que sujet dans l'art prend une dimension inattendue et anti-symbolique. Il n'est plus seulement représenté par des images mais utilisé comme matériau artistique. Ces œuvres, généralement de grandes dimensions, sont réalisées «in-situ» ce qui entraîne des problématiques techniques jusqu'alors inconnues. Mais ces œuvres sont-elles du domaine de la sculpture, de l'architecture ou du paysagisme? Comment catégoriser cette nouvelle forme de sculpture? Comment exposer cet art dans les espaces des galeries et des musées? Comment montrer au spectateur ces œuvres monumentales et très souvent éphémères, car exposées aux éléments et soumises à l'érosion naturelle?. Cette nouvelle tendance artistique, baptisée land art, étend le territoire de la sculpture en annexant son contexte, non plus celui du musée ou de l'atelier mais un espace sans limites géographiques et temporelles : le désert, les canyons, la décharge industrielle, la ruine, les lacs, les frontières... Ces sculptures en situation redonnent au visiteur son autonomie, règle son regard, convoque simultanément corps, esprit et émotions. Cette inscription dans des «no man's land» ne fait pas pour autant disparaître l'exposition dans le musée, mais au contraire, permet sa modernisation en utilisant de nouveaux médiums de représentation comme la photographie, la vidéo... Spécifiquement produite pour un lieu, la sculpture est souvent détruite après l'exposition et conservée dans la mémoire du spectateur qui en a fait l'expérience. Cette pratique dialogue d'avantage avec les attitudes qu'avec la forme. Elle convoque l'aléatoire, le vivant, la performance, bousculant ainsi le vœu d'éternité de la sculpture. Les premières œuvres sont réalisées dans les paysages désertiques de l'Ouest américain à la fin des années 60. Les œuvres les plus imposantes sont réalisées avec des équipements de construction comme des bulldozers et portent le nom d'«Earthworks» (littéralement «terrassements»). Il s'agit de sculpture in-situ le plus souvent gigantesques, comme *Double Negative* de Michael Heizer (né en 1944) où 240 000 tonnes de roches sont déplacées dans le désert du Nevada. En 1970, *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1938-1973) est une longue spirale de terre de 457 m de long et de cinq mètres de large conquise à coups de bulldozers et de camions sur une étendue d'eau rouge servant de dépotoir près du Grand Lac Salé dans l'Utah. Elle fut engloutie par une brusque montée des eaux en 1972.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

En Angleterre, Richard Long (né en 1945) installe, lors de ses longues randonnées, des petits monticules de pierres qui évoquent les balises laissées par les marcheurs. Il modifie en douceur le paysage et tente d'établir une communication intime avec la nature. Andy Goldsworthy (né en 1956) travaille généralement en plein air avec des matériaux trouvés sur place (neige, glace, feuilles d'arbres, tiges, galets, fleurs...). Il n'utilise généralement d'autres outils que ses propres mains et dents, des outils improvisés et éventuellement un «Opinel». Ces nouveaux sculpteurs de la nature agissent discrètement mais parfois, ils utilisent l'immensité des espaces naturels qui s'offrent à eux.



Andy Goldsworthy

Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977

L'artiste utilise un matériau original pour son œuvre : la foudre. Le système classique d'exposition est remis en question : l'œuvre n'est plus au musée mais dans la nature et ne dure que l'instant d'un éclair...



Avec *The Umbrellas*, 1984-1991, les artistes Christo et Jeanne-Claude (nés en 1935), disposent simultanément sur la côte californienne et au Japon 2 700 parasols jaunes ou bleus ou de gigantesques nénuphars de tissu rose autour des îles de Floride (*Surrounded Islands*, 1980-83).



Christo et Jeanne Claude, *Surrounded Islands*, 1980-83

Christo et Jeanne-Claude, *The Umbrellas*, 1984-1991

Mais le Land Art pose d'autres problématiques que le regard sur une forme ou un contexte. En plus d'un art qui tente d'appivoiser ou de dominer la nature, il s'agit d'instaurer un véritable dialogue avec elle, de révéler un potentiel artistique préexistant, de provoquer des relations sensorielles et affectives entre la nature et le spectateur ou de faire l'éloge de la fragilité, du transitoire, de l'éphémère. La prise de conscience écologique du début des années 70 fait apparaître cet art tourné vers la nature, en opposition au marché de l'art et à son mode de fonctionnement d'économie de marché ou au refus du système culturel, représenté par les musées et les galeries.

Le Land Art réinvente totalement les codes de la sculpture. Cette forme d'art prend la nature comme lieu, support, sujet et matériau de création. Ces actions sont souvent à la fois monumentales, minimales et conceptuelles. Elles peuvent être également de taille modeste et pleines de poésie. Les artistes interviennent sur ou dans le paysage et le modifient de manière provisoire ou durable. Certains ajoutent à leurs œuvres des éléments étrangers, d'autres se contentent d'utiliser les matériaux existants. La photo, la vidéo, l'écriture et le dessin sont employés pour témoigner, pour garder trace des œuvres réalisées. Parfois, les photographies deviennent elles-mêmes de véritables œuvres.

Sculpture humaine !

Dans les années 60-70, se développe au niveau international un ensemble de pratiques artistiques: le body art. Et si le matériau de la sculpture devenait...le corps! Dans ce mouvement, c'est le corps de l'artiste qui intervient directement comme support d'une action, et non plus comme objet de représentation. Le body art implique en général la présence d'un public, même restreint, avec lequel l'artiste entend établir une communication immédiate, sans recours au langage mais par le biais de la seule sensibilité ou d'une «sympathie» physique. Tout comme dans le land art, la notion d'éphémère est primordiale et permet toujours d'échapper au capitalisme qui régit l'art contemporain. Une trace doit donc être conservée: le body art ne se diffuse en dehors des lieux (le plus souvent des galeries) où il s'élabore suivant des scénarii préétablis que par le film ou la photographie.

Cet art se développe dans un contexte favorable à la libération du corps dans les années 60. La société «permissive» de cette époque autorise l'exploration du corps qui devient sujet central de travail pour un grand nombre d'artistes plasticiens, vidéastes, dont le médium d'expression le plus abouti, voire le plus extrême, a été la performance, à travers l'art corporel.

Gilbert Proech (né en 1943) et George Passmore (né en 1942) sont deux artistes britanniques plus connus sous le nom de Gilbert et George. Ils proposent leur propre corps comme «sculpture vivante»: ils sont deux mais se comportent comme s'ils ne faisaient qu'un. Sans être de la même famille (Gilbert est italien et George anglais), ils s'habillent à l'identique et ne se montrent jamais l'un sans l'autre, que ce soit pour faire les courses au supermarché ou pour s'exposer dans les musées. Ils sont à la fois les artistes et le sujet des œuvres qu'ils créent. Dans *Sculpture chantante*, 1970, qu'ils présentent dans un musée, ils s'exposent sur une table tel un socle, en costume chic, visages et mains couverts de peinture dorée. Figés, ils rabâchent jusqu'au soir, et pendant plusieurs jours, des rengaines populaires. Gilbert et George sont des artistes uniques qui se questionnent sur la déshumanisation. Ils considèrent qu'il n'existe aucune frontière entre la vie et l'art, chacun de leur geste est de l'art. Ils se vivent ainsi eux-mêmes comme des «sculptures».



Gilbert et Georges,
Sculpture chantante,
1970

Cindy Sherman (née en 1954) est une artiste américaine qui utilise également son propre corps. Présenté par l'intermédiaire de la photographie, son travail propose des images stéréotypées et critique avec ironie l'image de la femme « idéale » véhiculée aux Etats-Unis. Cindy Sherman pose dans presque toutes ses photographies et se présente, à chaque fois, dans une allure différente. Pour chaque portrait, elle se déguise, change de vêtements, de maquillage et de coiffure et crée à chaque fois des personnages variés: jeune, vieille, triste, en ménagère, en clown, en chanteuse ou star de cinéma... Utiliser son être travestie par son déguisement, est le moyen de faire passer son art, son message.



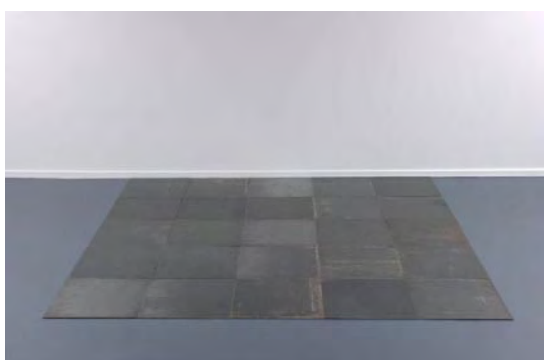
Cindy Sherman,
sans titres

Les artistes du body art cherchent une expérience limite qui marque une rupture totale avec la sculpture. Eux-mêmes propre matériau, sujet et artiste de leurs œuvres, ils proposent une nouvelle interprétation de la sculpture en conservant toujours une forme visuelle importante.

Sculpture minimale...mais pas minimum!

L'art minimal se développe aux Etats-Unis dans les années 60. Ce mouvement peut être relié à des œuvres de la première moitié du 20ème siècle de Tatlin, Rodtchenko et particulièrement Brancusi. On y retrouve chez lui, l'idée d'infini qu'il suggère par la répétition modulaire et qui transforme la sensibilité des années 60. L'adjectif «minimal» signale la réduction de la forme à une simplicité peu expressive. Il n'y a ici plus de sujet, pas de gestualité, mais la recherche d'une facture impersonnelle, semblable à l'esthétique industrielle. Robert Morris (né en 1931) crée des parallélépipèdes en contreplaqué, peints en gris, qui ne communiquent d'autre information que leur présence pure. Donald Judd (1928-1994) se concentre sur la recherche d'une objectivité absolue en élaborant des boîtes ouvertes ou fermées dans des matériaux de plus en plus froids. Carl André (né en 1935) produit des pièces fondées sur l'addition d'éléments identiques. Sol Lewitt (né en 1928) multiplie des modules de bases, carrés ou cubes. Ces artistes élaborent un art caractérisé par la mise en situation de formes géométriques strictes, sans références à une quelconque réalité qui lui serait extérieure. Mais le but n'est pas la réductionnisme ou l'austérité esthétique. Nous sommes en réalité devant des œuvres dont la représentation seule doit être minimale, réduite à des éléments essentiels. Il n'y a pas d'idée camouflée derrière l'œuvre mais l'exact matérialisation d'une méthode. L'environnement de ces œuvres joue un rôle essentiel dans l'art minimal: leur neutralité permet au spectateur de prendre conscience du lieu qui les entoure, à le mesurer et à l'habiter le temps de leur déambulation. Ces sculptures permettent une prise de conscience totale de l'espace.

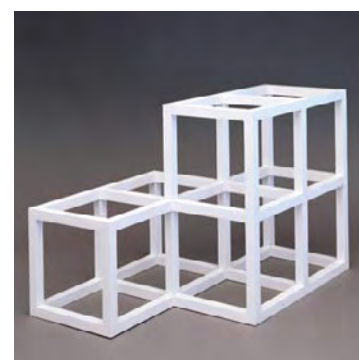
Avec *Floor pieces (pièces au sol)*, Carl André ne présente plus la sculpture comme un fier monument qui se dresse dans l'espace, sur la verticalité pour rendre hommage, mettre en valeur ou faire passer un message. Il dispose des dalles carrées de métal jointes au sol qui se présentent comme un revêtement extrêmement discret. Il rompt avec la verticalité de la sculpture et propose au spectateur un nouveau rapport avec l'œuvre qui devient un espace sur lequel on pourrait marcher : un espace dans l'espace !



Carl Andre, *Twenty-fifth Steel Cardinal*, 1974



Donald Judd, *Sans titre*, 1965

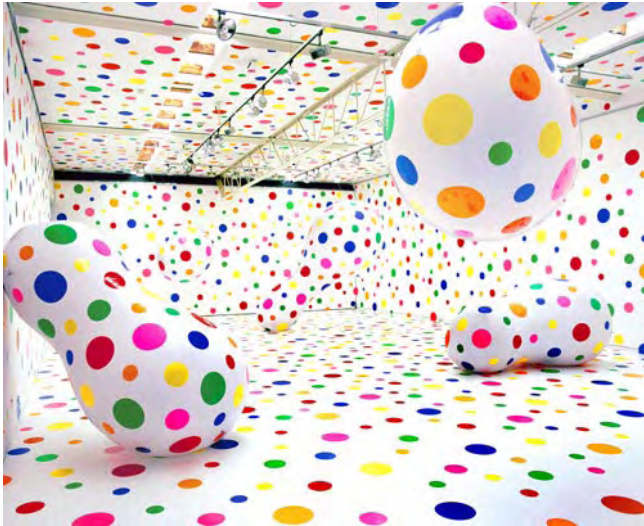


Sol LeWitt, *Open Geometric Structure 2-2,1-1*, 1991, bois peint

S'installer dans une sculpture ?

Aujourd'hui, l'artiste contemporain nous invite à travers son œuvre à partager tout un univers. L'œuvre s'étend parfois au-delà des limites de l'objet pour envahir un espace tout entier fermé ou en plein air. Le spectateur pénètre, saisit, explore ou expérimente... Par ces installations, les artistes confrontent directement le spectateur à des réalités sociales, politiques, historiques ou à des expérimentations sensorielles, spirituelles, méditatives ou plus fantaisistes.

L'artiste russe Ilya Kbakov recrée des espaces de vie qui montrent la réalité actuelle de la Russie. La Japonaise Yayoi Kusama crée un environnement plein de couleurs et de motifs à pois pour laisser libre court à la fantaisie. Le Brésilien Cildo Meireles s'engage politiquement en rappelant l'évènement historique du 16ème siècle: le massacre des Indiens et le pillage de leurs richesses. L'Américain James Turrell invite à pénétrer dans des espaces vides mais baignés de lumière intense de couleur vive qui modifie notre perception du temps et de l'espace.



Installations de Yayoi Kusama



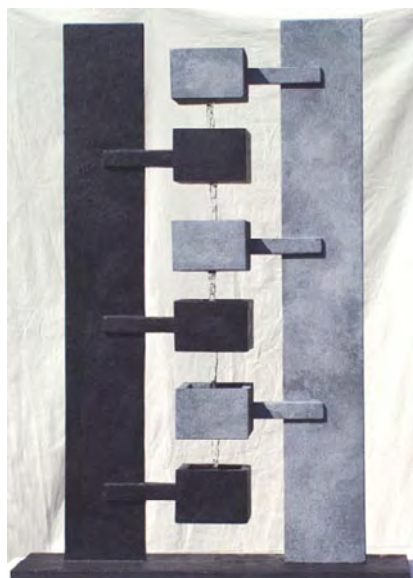
Eau: élément plastique

L'eau est un élément plastique idéal pour la sculpture. Parce qu'elle n'a ni forme, ni couleur définie, elle peut prendre toutes les formes et toutes les couleurs. Cet élément mouvant suit les courbes quand elle glisse, épouse les formes quand elle immobile. Selon le regard qu'on pose sur l'eau, on peut voir à travers elle, ou voir ce qu'elle nous renvoie, sa surface est tour à tour vitre et miroir.

L'eau est un élément esthétique que l'on retrouve dans notre quotidien. Rien que de plus accessible que d'admirer une fontaine, les vagues de l'océan, un lac... Par son calme, elle amène à la relaxation, la contemplation, voire la spiritualité. Sa vigueur et son énergie peuvent la rendre explosive, spectaculaire et provoquer en nous des sensations fortes.

«Les multiples aspects de l'eau en font un matériau insaisissable, comme vivant. Qu'est-ce qui nous attire dans l'eau ? Est-ce sa transparence, ses reflets, son contact, ce pouvoir qu'elle a de s'enrouler autour de nous, de faire corps avec nos corps? Parce qu'elle est faite d'eau, la vie recherche l'eau. Toutes les formes vivantes sur la planète en sont tributaires. C'est en son sein que commence notre histoire, la substance originelle d'où s'élabore l'aventure de la vie. Sa force symbolique peut être vient de là, du fait qu'elle soit chargée de la mémoire du monde.

Sculpter l'eau, c'est chercher à témoigner de cette magie, de ce pouvoir cristallin, qui en fait la substance vivante de la planète bleue». Pierre LUU



Pierre LUU, *Le principe dialogique*



Pierre LUU, *Les portes d'eau*
Une brumisation se déclenche par magie quand on les franchit.

Pour aller plus loin...

- De retour en classe, l'enseignant peut proposer, en groupe ou individuellement, un travail sculptural à partir d'un matériau insolite ou en s'inspirant d'une démarche ou d'un artiste qui a marqué une rupture dans l'histoire de la sculpture contemporaine.

Bibliographie

Auguste Rodin, *L'Art*, Editions Grasset, Paris, 1911

Marielle Tabart, *Brancusi. Inventeur de la sculpture moderne*. Découvertes Gallimard/Centre Pompidou, 1995

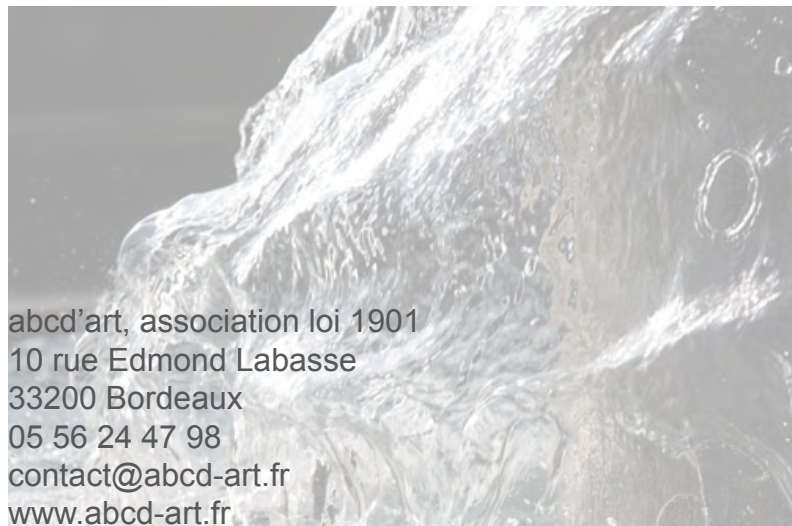
Françoise Monin et Itzhak Goldberg, *La sculpture moderne*, Editions Scala, 2000

Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui?, Beaux Arts Editions, 2008

Alain Monvoisin, *Dictionnaire international de la sculpture moderne et contemporaine*, Editions Du Regard, 2008

Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art moderne et contemporain*, Editions Larousse in extenso, 2008

Revue DADA n°150, *L'art contemporain*, Editions Arola, octobre 2009



abcd'art, association loi 1901
10 rue Edmond Labasse
33200 Bordeaux
05 56 24 47 98
contact@abcd-art.fr
www.abcd-art.fr

