



HAL
open science

S'accrocher à l'espace ; restituer l'acte de “ faire œuvre ”

Élisabeth Piot

► **To cite this version:**

Élisabeth Piot. S'accrocher à l'espace ; restituer l'acte de “ faire œuvre ”. *Tetrade*, 2018, *Temporalités de la sculpture dans les pratiques contemporaines*, 2, pp.21-28. hal-04586879

HAL Id: hal-04586879

<https://u-picardie.hal.science/hal-04586879>

Submitted on 24 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



tetrade

#2

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

Temporalités de la sculpture dans les pratiques contemporaines

sous la direction de Ghislaine Vappereau et Élisabeth Piot

S'accrocher à l'espace ; restituer l'acte de « faire œuvre »

Élisabeth Piot

Les œuvres de la série « Mois » de Barry Flanagan, celle de la série « Wall prop » ou « Corner Prop » de Richard Serra ou encore les œuvres *Right After* et *Accretion* de Eva Hesse, ont en commun le fait qu'elles doivent littéralement leur tenue à l'espace et que les différentes parties qui les composent ne soient pas fixées entre elles.

Ces œuvres prennent acte du support que leur fournit l'espace d'exposition, car sans l'appui des murs et/ou l'aide du plafond, elles ne sauraient résister à l'appel de la pesanteur. Par cette fragilité qui caractérise leur dépendance à l'espace architectural, elles signalent que leur présence est en train de durer, que leur vie intime ne s'est pas arrêtée quand il leur a fallu franchir le passage de l'atelier au lieu d'exposition. La non-fixité de ces œuvres, le fait qu'elles s'accrochent à l'espace pour exister semblent être symptomatique d'une ambition de présence qui transcende les exigences de la construction pérenne et se fait le chantre d'une continuité tenue entre la pratique de l'atelier et celle de l'exposition, d'une logique de perméabilité entre le geste créateur et la forme construite.

« Comme tu es extraordinaire dans l'imminence! »¹

En remettant en question la sacro-sainte croyance en l'autonomie de l'œuvre, ces œuvres ne minimisent pas leur identité, mais sacralisent la chaîne des processus de leur mise en œuvre. Qu'il soit question de leurs intégrités matérielles ou de la conception qui voudrait que l'œuvre soit une entité autonome, ces œuvres travaillent la notion même d'autonomie de l'intérieur me semble-t-il, pour surtout ne pas rompre avec la réalité. Dans ces œuvres, il est question de ne pas nier le support dans lequel elles s'imposent et qui les supporte littéralement.

Le fait de préserver l'œuvre de sa rupture avec le réel était déjà un souci pour Vladimir Tatline. Ses « constructions d'angles » de 1915-1916 en font écho. En s'accrochant dans l'angle des murs, elles précipitent la composition dans l'espace réel qui lui sert de Wcadre en tant qu'environnement et non plus en tant que limitation. En se maintenant dans l'angle, ces compositions évitent le socle et le cadre, et de fait, permettent de ne pas dissocier l'espace de l'œuvre ; son volume et l'espace physique ; de l'architecture dans lequel elles s'exposent. L'utilisation de l'angle offerte par l'espace réel semble presque logique quand cette dernière est placée dans une démarche de réflexion engagée avec « des matériaux réels dans l'espace réel »² comme celle de Tatline. La culture de l'icône ne semble pas être innocente quant au geste de l'artiste qui place l'œuvre dans l'angle, puisque l'on sait que le jeune Tatline a travaillé entre 1900-1910 dans des ateliers d'icônes, une expérience qui n'a pas été anodine pour lui. De plus, on sait l'importance de la

¹ Paul Valéry, *L'âme et la Danse*. Cité par Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », *Danser sa vie. Ecrits sur la danse*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2011, p.200

² Vladimir Tatline. Cité par Camilla Gray, *L'avant-garde russe dans l'art moderne. 1863-1922*, Paris, Thames & Hudson, 2003, p.180

rencontre de Tatline avec Picasso à Paris en 1913³ durant laquelle il aurait pu apercevoir les « natures mortes » tridimensionnelles du maître. William Rubin⁴ émet quant à lui, l'hypothèse que Tatline ait pu aussi rencontrer Braque lors de son voyage à Paris et qu'il ait pu apprécier la « sculpture-construction » d'angle accrochée dans son atelier de l'Hôtel Roma à Paris en 1914 (aujourd'hui disparue). Thierry Davila note ces propos dans le catalogue de l'exposition « A Angles vifs » (en citant Yve-Alain Blois) au sujet de la « sculpture-construction » de Braque :

« La continuité entre l'espace réel et l'espace de l'art - « an indexical contiguity » - qui est ici frappante et qui fait du coin d'architecture à la fois le support et une des composantes de l'image. »⁵

À la suite, il précise à quel point déjà avant cette « sculpture d'angle », Braque avait tendance à « éviter » le problème des angles picturaux soit en concentrant la forme au centre ou plus littéralement en utilisant des *tondos* comme supports. Il écrit :

« La sculpture-construction de l'Hôtel Roma apparaît alors comme une tentative de traiter dans la réalité de l'espace physique une région spatiale qui n'a pas été abordée voire qui a même été évitée sur la surface picturale, dans le cadre

3 Voir au sujet de cette datation et du « mystère » qui entoure cette rencontre, l'article de Anatoli Strigalev, « Paris-Berlin-Moscou. Le voyage de Vladimir Tatline (1914) », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, « Sculpture » n°47, Printemps 1994

4 « Il n'est pas improbable que la sculpture [d'angle] de la photographie, ou une autre très semblable, ait inspiré le reliefs d'angles commencés plus tard ces années là. » dans William Rubin, *L'invention du cubisme*, Paris, Éditions Flammarion, 1990, p.28. Cité par Thierry Davila, « Espace critique », *A Angles vifs*, catalogue de l'exposition présentée en 2004 au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Lyon, Fage éditions, 2004, p.13

5 Thierry Davila, *Ibid.*, p.11-12

de la peinture élaborée durant cette période. »⁶

Soixante-deux années plus tard l'œuvre *Hang up* (1966) de Eva Hesse constituera un prolongement radical de ce principe du cadre qui déborde dans l'espace réel où l'œuvre s'accapare cette « région spatiale », celle de la « réalité de l'espace physique » dont parle Thierry Davila. Mais pour en revenir à Tatline, il semble décisif pour comprendre son travail de ne pas en faire l'épigone de Picasso ou de Braque. D'ailleurs, on convoquera pour exemple l'article de Nikolaï Pounine, un proche de Tatline, parut en 1923 dans la revue LEF intitulé : « Tatline (contre le cubisme) » qui tend à affirmer les différences entre l'entreprise de Picasso et celle de Tatline en mettant en exergue le fait que les recherches de Tatline à la différence de celles des cubistes font de la réalité « un art »⁷. Pounine écrit :

« La perspective des toiles de Picasso est tout aussi fictive que celle des *peredvijniki* ; mais nous voulons voir des efforts plus puissants, qui démolissent nos représentations spatiales illusoire. Selon nous, seul en est capable un art qui ne cherche pas ses éléments à la surface des formes réelles, déterminées et visibles, mais qui les construit à partir de la matière et des dimensions de l'expérience vivante, comme le fait l'art de Tatline. Cet art revêt de véritables relations spatiales les nouvelles œuvres d'art. Ces œuvres sont nommées par Tatline des contre-reliefs « en coin »,

6 *Ibid.*, p.12

7 « Les impressionnistes ont fait de la peinture l'art de la lumière, les cubistes tendaient à la restitution des droits de la peinture; or ce n'est pas seulement la peinture que l'on doit recréer, mais la réalité aussi, la réalité intégrale, la vie. [...] Celles de Tatline allant dans ce sens ont surpassé toutes les recherches antérieures. La naissance de cette vision du monde fondée sur la justice et la réalité objective est devenue de nouveau possible - vision qui ne prendra l'art pour réel qu'au moment où la réalité deviendra art. », Nikolaï Pounine, « Tatline (contre le cubisme) » [Extraits], 1921, dans Larissa Jadova (sous la direction de), *Tatline*, Paris, Philippe Sers Éditeur, 1990, p.411

des contre-reliefs « centrés », « de type supérieur ». »⁸

Certes, on pourra remarquer dans cet écrit de Pounine, un certain patriotisme exalté qui taxe très rapidement les œuvres de l'impressionnisme et du cubisme de « troubles visuels », mais il semble que ce qui est vraiment intéressant dans ce texte, c'est son ambition d'affirmer l'identité singulière du constructivisme russe de celle des avant-gardes européennes par le biais d'une lutte acharnée contre l'illusionnisme pictural qui se traduit par une confrontation réelle de la composition à la réalité de l'espace et à sa profondeur. De plus, il n'est pas simplement question que les formes intègrent l'espace réel pour couper court à tout raccourci perspectiviste, en d'autres termes pour sortir de l'espace euclidien du tableau. En effet, cette confrontation est aussi une confrontation aux phénomènes de l'espace réel. Sergeï Issakov, premier critique de Tatline écrit en 1915 dans le contexte de la « Dernière exposition futuriste, 0-10 », un article intitulé : « Les contre-reliefs de Tatline ». Il y précise :

« Car il est clair que nous voyons le résultat d'un travail sérieux et approfondi, la solution d'un problème extrêmement difficile, celui de la *matière* et de la *tension*. [...] Les « tableaux-reliefs » de l'an dernier de Tatline ont attiré l'attention sur la matière elle-même, les reliefs « en coin » de cette année insistent d'abord sur la « tension », l'« état-tendu ». D'où le nom de « contre-relief ». La « contre-attaque » comme réaction surpasse en quantité d'énergie l'attaque ». »⁹

Ce rapport à la tension qu'illustre bien ce terme de « contre » me semble véritablement ce qui au-delà du principe de composition, au-delà d'une ouverture de l'espace pictural à l'espace réel, fait basculer les « contre-reliefs » de Tatline du côté des enjeux de la sculpture. Il est question de l'inscription des matériaux dans l'espace

8 *Ibid.*, p.413

9 *Ibid.*, p.356

réel. Et en ce sens, le geste qui préside à leur élaboration est une construction littérale avec des matériaux que l'on choisit pour leurs qualités plastiques.

Cependant, il faut bien avouer que dire que l'œuvre est dans l'espace réel est en soi un truisme. Notons ces mots de Mallarmé écrits vers 1897: « La danse seule me paraît nécessiter l'espace réel. »¹⁰

Prise au premier degré, une telle assertion amènerait à croire que la sculpture elle-même pourrait se passer de l'espace physique comme si la sculpture n'avait que son espace à elle ; un espace qui s'arrêterait à son contour pour ainsi dire, à son volume. L'espace physique lui servirait quant à lui d'une sorte de lieu éthéré, au mieux d'un habitat. Mais, ce qui semble contenu dans ces propos de Mallarmé, c'est que, ce qui rend l'espace réel nécessaire à la danse, c'est le mouvement des corps, le déploiement du geste. En d'autres termes, c'est l'action qui fait apparaître l'espace comme une nécessité de la danse. Les sculpteurs contemporains que nous avons cités précédemment comme Flanagan, Serra et Hesse ont, semble-t-il, ressenti le besoin d'une telle réaffirmation parce qu'ils ont accordé au geste qui crée, à cette action, une importance considérable.

Les œuvres qui se servent de l'espace d'exposition pour *tenir* sont quant à elles, une énonciation radicale de cette importance accordée au geste qui fait œuvre. Jean-Marc Poinot note en commentant les propos de Donald Judd développés dans « Specific Objects »¹¹:

10 Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des Modernes », *Divagations ; Œuvres complètes*, II, p. 182. Cité par Alain Badiou, *op.cit.* à la note 1, p.201. Citation exacte : « La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime, me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène. A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes. ».

11 L'auteur fait référence à ces propos : « Les trois dimensions sont l'espace réel. Ça élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, l'espace dans et autour des signes et des couleurs- ça élimine un des vestiges le plus frappants et les

« Dire que la sculpture est dans l'espace réel, c'est, entre autres choses, affirmer qu'il y a continuité totale entre ce que l'artiste produit, arrange, marque et le reste du monde de l'expérience avec ses caractéristiques d'homogénéité, de continuité et d'infinité pour une donnée non susceptible d'être remise en cause, et c'est le confondre avec le champ dans lequel œuvre le sculpteur. »¹².

À la suite, l'auteur remarque que cet espace réel que Judd appelle de ses vœux comme remède à l'illusionnisme était cet espace blanc et neutralisé : « espace qui à preuve du contraire était la grande pièce vide et blanche dans laquelle le peintre euclidien était censé placer tous les objets de son tableau »¹³.

Nous ne rentrerons pas dans ce débat précis, car il semble que, ce qui est important dans cette réaffirmation de l'inscription de l'œuvre dans la réalité de l'espace, c'est qu'elle permet de confondre l'espace d'exposition avec « le champ dans lequel œuvre le sculpteur ». C'est-à-dire qu'elle tente d'éliminer la rupture entre la dynamique du geste créateur et l'exposition de l'œuvre. Elle conçoit l'acte de création et de monstration comme en continuité et permet à l'œuvre elle-même de se préserver de l'édification. Brian O'Doherty écrit :

« Tandis qu'une œuvre est travaillée, les autres, achevées ou inachevées, sont en attente dans une zone intermédiaire, empilées l'une sur l'autre en une sorte de collage de temporalités compressées. Toutes sont au plus proche de leur source de légitimité, l'artiste. Tant qu'elles demeurent dans l'orbite de l'artiste, elles sont susceptibles d'altération,

plus indésirables de l'art européen. », Donald Judd, « Specific Objects », *Arts Yearbook*, n°8, 1965. Cité par Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p.80

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p.82

de révision, et donc potentiellement inachevées. Elles sont placées, et avec elles l'atelier, sous le signe du processus : c'est lui qui détermine le temps propre de l'atelier; bien différent du temps étale, blanc, toujours conjugué au présent, qui est celui de la galerie. Le temps de l'atelier est un faisceau mouvant de temporalités. »¹⁴

Il me semble que c'est ce « faisceau mouvant de temporalités » de l'atelier, celui dans lequel le destin de l'œuvre est encore ouvert aux possibles, que les œuvres qui font l'objet de notre étude tentent de restituer quand elles s'exposent.

Itérabilité de la mise en présence

Pour que cette continuité ait lieu, il faut que l'œuvre s'accroche à l'espace, qu'elle soit toujours en train d'accomplir sa cohésion comme si l'acte de « faire œuvre » était toujours à l'œuvre. La mise en avant du processus de formation qui dévoile la genèse des formes va de pair avec la non-fixité des matériaux à l'œuvre. Rosalind Krauss écrit au sujet des « Prop pieces » de Serra :

« Cette notion de fusionnement dans l'expérience et l'idée que le moi se réalise en s'extériorisant, sont évidentes dans les « Prop pieces » que Serra commença à faire en 1969. En une métaphore étonnement abstraite, ces œuvres suggéraient une permanente mise en cohésion du corps, au moyen d'une forme vue constamment *en train* d'accomplir sa cohésion. Leur grande précarité ne suggérait pas un effondrement ou une dissolution immédiate. Elle visait plutôt à évoquer la tension entre l'unité de certaines formes

14 Brian O'Doherty, « L'atelier et le cube », dans *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p.173. Cité par Pauline Chevalier, « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, Presses Universitaires Françaises, n°8, 2011, p.31

simples au plan conceptuel et les conditions réelles de leur union. »¹⁵

Cette « permanente mise en cohésion » remarquée par Krauss et me semble-t'il ce qui permet à ces œuvres d'*instantanéiser* leurs présences. Le fait qu'elles s'aident de l'espace renforcent un peu plus cette façon qu'elles ont de tenir bon, d'être dans l'acte de tenir et non dans la tenue.

Historiquement, on a remarqué une tendance emblématique de cette façon de ne pas rompre avec la temporalité du processus créateur malgré l'exposition de l'œuvre dans ses lieux consacrés. Cette tendance s'est cristallisée autour de l'atelier et de son concept. Alfred Paquement remarque dans un ouvrage consacré à Richard Serra :

« Le loft industriel deviendra l'espace de prédilection des artistes de cette génération, forçant le musée à y ressembler. »¹⁶

Quant à Pauline Chevalier, elle note :

« Ainsi, en 1968, se déroule pour la première fois une manifestation amenée à se répéter durant plus d'une décennie: « 10 Downtown : The Artist's work in his studio » [...] Cette ouverture des ateliers semble révéler un mouvement plus vaste qui conduira, à partir de 1969, à la création d' « espaces alternatifs », et qui furent montés dans une volonté de brouiller les frontières entre atelier et espace d'exposition, entre création et perception. »¹⁷

15 Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante » dans Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p.119

16 Alfred Paquement, *Richard Serra*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993, p.19

17 Pauline Chevalier, *op.cit.* à la note 14, p.32-33

De plus, elle constate un élément d'importance pour notre propos, le glissement sémantique du terme « work », qui apparaît comme le reflet d'une convergence entre le temps de l'œuvre achevée et son temps de création. Le titre de la célèbre exposition de 1969 : « Anti-illusion : Procedures/Materials » au Whitney Museum of American Art de New York, traduit à lui seul l'importance qu'accorde cette génération d'artistes à cette convergence. Marcia Tucker dans le catalogue de l'exposition écrit :

« Jusqu'à récemment, on admettait que la sculpture, de par sa nature, est tridimensionnelle, autosuffisante et façonnée à l'aide de matériaux relativement durables, tels que la pierre, le métal, le plastique ou le bois. Les méthodes traditionnellement employées ont été celles de la soudure, de la taille, du moulage ou de l'assemblage, et les œuvres qui en résultaient devaient être centrées sur l'harmonieux équilibre entre les parties et le tout. Certaines pièces de l'exposition paraissent désordonnées et inharmonieuses. Cela ne signifie pas que les éléments employés n'ont aucune relation entre eux, mais plutôt que de telles relations sont d'une autre nature. Elles ne s'élaborent pas sur la base d'un ordre préconçu que l'artiste essaie d'exprimer, mais de l'acte même par lequel on réalise une œuvre, ainsi qu'en fonction des exigences des matériaux utilisés. »¹⁸.

Le terme *work* connote un engagement physique et interroge de fait la validité du contexte dans lequel l'œuvre est traditionnellement exposée. Même si on pourra voir dans cette attention particulière accordée au *work* au sein de la période des années 1960-1970 une réaction à la primeur accordée à l'esprit et au concept d'intention tel qu'il a pu être engagé par les ready-mades ou par

18 Marcia Tucker, « Anti-illusion : Procedures/Materials », *Anti-illusion: Procedures/Materials*, New York, Whitney Museum of American Art, 1969, p.25-27. Cité par Marco Livingstone, « Entre forme et absence de forme », *Un siècle de sculpture anglaise*, cat. expo. (Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 6 juin-15 septembre 1996), Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1996, p.288

les artistes conceptuels, il me semble que ce besoin de réaffirmer la place centrale du geste et du corps dans l'acte de création émane d'une interrogation centrée de l'essence de la pratique sculpturale. Pour ces artistes, il faut que cet engagement du corps face au matériau rentre en jeu dans la façon dont l'œuvre se présente. Il faut que cet engagement ne soit plus réduit simplement à l'évocation d'une fabrication passée intrinsèque au concept d'œuvre lui-même. En effet, en réduisant les étapes qui mènent de la matière au matériau, de l'idée à la construction, l'artiste essaie que son œuvre contienne encore en elle l'énergie de sa naissance.

Mise en œuvre

Dans les cas cités, ce qui importe c'est que l'œuvre contienne sa genèse de façon explicite, que l'on remarque la transsubstantiation de la matière à l'œuvre imposée par le geste de l'artiste et/ou par la nature même du matériau, car comme le note Alfred Paquement au sujet *One Ton Prop* (House of cards)(1969) de Richard Serra :

« Hors de cette mise en place, elle perd toute signification et se réduit à une « matière morte » »¹⁹.

Le montage même en tant que mise en œuvre au sens premier fait partie intégrante de l'œuvre. Cette fragile mise en place des matériaux est ce qui sépare l'œuvre de la matière elle-même. Le titre d'une exposition de Richard Serra à la Pace Gallery de New York en 1992 : « Deadweight Series » semble emblématique de cette question de la mise en œuvre des matériaux. Ces poids « morts », ces matières inertes doivent leur caractère d'œuvres à leur mise en place par le sculpteur. Si des œuvres comme celle de la série des « Corner prop » ou des « Wall prop » nous montrent l'incidence du poids de leur matière sur leur positionnement

spatial, c'est grâce au geste de l'artiste qui transcende leur poids en énergie constructive à l'aide de l'appui que lui propose l'espace.

Ces gestes de mise en place dont il est question sont des gestes qui ne pardonnent pas. La minimalisation du geste a étioilé la frontière qui sépare l'œuvre de la matière à une « peau de chagrin ». Paradoxalement, ces œuvres qui font acte de pesanteur, que la gravité modèle, semblent découler d'un geste presque léger comme immédiat et discret, un « geste vite »²⁰ mais un geste juste.

Les gestes qui président à ces sculptures sont simples et si l'on peut se permettre peu sophistiqués, mais ils renvoient avec force à une pratique commune du corps dans l'espace, à une certaine pratique des objets qui compose notre environnement. Le sculpteur Philip King déclare :

« L'ordre qui m'intéresse [...] cette sorte de logique qui existe dans l'acte même de faire de la sculpture, le « se tenir-debout », le « s'allonger-sur », l' « être-près », l' « être-contre », autant d'aspects qui font toute cette activité et sont reliés directement à ma propre constitution. »²¹.

Une œuvre comme *June* (1969) de Barry Flanagan par exemple, peut renvoyer à un geste aussi simple que de lessiver les murs avec une serpillère et de laisser le balai tenir debout contre le mur. Avec l'œuvre *Accretion* (1968) de Eva Hesse, c'est une série de tubulures qui sont maintenues debout contre le mur comme un corps qui prendrait l'appui du mur pour se permettre un peu de repos. Et dans la forme même de ces œuvres, c'est toujours l'enjambement d'un vide, peut-être pour contourner le vertige, mais surtout pour

²⁰ J'emprunte l'expression à Isabelle Mondo-Fontaine, « Braque, la lenteur de la peinture », dans *Georges Braque : les papiers collés*, cat.expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne, 17 juin-27 septembre 1982), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1982, p.39

²¹ Philip King. Cité par Marco Livingstone, *op.cit.* à la note 18, p.289

¹⁹ Alfred Paquement, *op.cit.* à la note 16, p.10

incorporer de l'espace dans le corps même de la sculpture. Maurice Fréchuret écrit au sujet de *June* de Flanagan :

« Nul appareil lourdement métaphorique dans ces deux ou trois piquets [...] mais la mise en évidence d'une réalité, d'un événement, d'une expérience »²²

Cette notion d' « événement » semble centrale par rapport aux œuvres que font l'objet de notre étude. Cependant, un événement par définition est ce qui arrive, ce qui est en train de se produire alors que ces œuvres-là ont déjà eu lieu. Même si nous avons dit qu'elles étaient en train de tenir, reste qu'elles sont fixes ou d'une fixité relative. Mais leur fragilité, la non-fixation entre eux des éléments qui les composent connotent à mon sens un « événement » qui pourrait arriver et qui toucherait à leur identité formelle. Cette fragilité interroge notre regard et plonge en lui une inquiétude celle de nous obliger à penser l'instable, le désordre, l'accident. Si l'on retient notre son souffle lorsqu'on passe près d'elle, c'est que la précarité de leur équilibre nous donne conscience de notre possible action sur la forme, nous oblige à imaginer devenir le sujet de l'accident, l'acteur de la chute. Elles nous mettent en présence de la possibilité d'une rupture avec un état continu, d'un changement qui affecterait la forme même de l'objet, qui en proposerait une nouvelle réalité. Et en suivant la théorie de Bergson de la « durée pure » telle qu'elle est développée dans *La pensée et le mouvant*, nous pourrions penser que c'est là-dedans, dans ce possible si proche, qu'il y a du « temps à l'état pur », un temps qui n'est pas essentiellement destructeur, mais créateur. Bergson écrit :

« Disons donc que dans la durée, envisagée comme une évolution créatrice, il y a création perpétuelle de possibilité et non pas seulement de réalité. »²³

²² Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^{ème} siècle*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004, p.211

²³ Henri Bergson, « Introduction (première partie) ;

En effet, ces œuvres nous montrent que le temps ne peut demeurer et qu'elles ont vocation au changement. L'artiste crée ici une réalité perméable au mouvant, et renvoie à une conception du temps qui est celle du flux, du transitoire. Pour preuve, la mention « dimensions variables » qui leur est souvent attribuée, car les types de procédures engagées dans ces œuvres permettent à chaque fois le *jamais tout à fait pareil* puisque une part de la forme revient et à la physique, à sa disposition dans l'espace, et au choix, à l'appréciation de celui qui fait le geste de mise en forme qu'il soit l'artiste dans le meilleur des cas, ou le conservateur qui se doit de parer à la perte du premier lieu de genèse de l'œuvre. Ces œuvres dépendent de leur mise en place, leur structure même est dépendante de leur *être-œuvre* et en cela, il y a toujours un risque qu'elles soient transformées par un nouvel accrochage. Mais le risque que l'artiste prend en créant ce type d'œuvres et le gage que l'œuvre soit bien là, exactement là où elle se trouve, qu'elle nous présente sa présence, sans jamais vraiment se re-présenter car elle ne sera jamais ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre.

Les sculptures qui font l'objet de notre étude semblent vouloir à tout prix conserver ce geste fugace, il faut qu'il soit comme à chaque fois réactivé par l'œuvre elle-même et en cela le soutien littéral de l'espace offre l'efficacité de sa pression, de son action toujours renouvelée sur la forme.

Ce temps-là n'est pas entropique et destructeur, mais plutôt constructif, comme un temps du renouvellement. En choisissant un type de procédure qui laisse une part d'automorphisme à l'œuvre, l'artiste extrait au réel ce « champ illimité de solutions »²⁴ dont parle Maurice Fréchuret au sujet des œuvres suspendues qu'il rapprochera des vanités :

« C'est par le signe plastique de la suspension des objets en équilibre que les peintres de vanités entendent rappeler

Croissance de la vérité. Mouvement rétrogarde du vrai », *La pensée et le mouvant*, Paris, Quadrige/PUF, 1998, p.13

²⁴ Maurice Fréchuret, *op.cit.* à la note 22, p.167

aux hommes le sens des vraies réalités : un couteau au bord de la table, une serviette prête à tomber, etc. »²⁵.

Ces œuvres ne sont pas indifférentes à l'espace et au temps. Peut-être est-ce dans cette non-indifférence qu'elles peuvent être devant nous, littéralement en présence.

25 *Ibid.*, p.172