

Quelle histoire de la sculpture au XXe siècle ?

Thierry Dufrêne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1909>

DOI : 10.4000/critiquedart.1909

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2003

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Thierry Dufrêne, « Quelle histoire de la sculpture au XXe siècle ? », *Critique d'art* [En ligne],
21 | Printemps 2003, mis en ligne le 27 février 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1909> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1909

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Quelle histoire de la sculpture au XXe siècle ?

Thierry Dufrêne

RÉFÉRENCE

- Cabanne, Pierre. *Constantin Brancusi*, Paris : Finest SA : Pierre Terrail, 2002
- Cuahonte de Rodriguez, Maria Leonor. *Mathias Goeritz (1915-1990) : l'art comme prière plastique*, Paris : L'Harmattan, 2002, (Les Arts d'ailleurs)
- Liandrat-Guigues, Suzanne. *Cinéma et sculpture : un aspect de la modernité des années soixante*, Paris : L'Harmattan, 2002, (L'Art en bref)
- Morgan, Robert C. *Alain Kirili*, Paris : Flammarion, 2002, (La Création contemporaine)
- Brancusi : le portrait ?*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2002, (Les Carnets de l'Atelier Brancusi)
- César : du silence à l'éternité, l'œuvre de bronze*, Marseille : Images en manœuvres, 2002
- Apel les Fenosa : catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris : Flammarion, 2002
- Henry Moore : rétrospective*, Saint-Paul de Vence : Fondation Maeght, 2002
- Isamu Noguchi : Sculptural Design*, Paris : Maison de la Culture du Japon, 2002
- Peyrissac*, Angers : Expressions contemporaines, 2002
- Vladimir Skoda : distorsion-vision*, Montbéliard : Le 19, Centre régional d'art contemporain ; Modène : La Provincia di Modena ; Brême : Galerie Katrin Rabus, 2002

- 1 Les livraisons de l'année 2002 confirment l'intérêt soutenu pour les études sur la sculpture. Du point de vue de la consolidation de la connaissance, on dispose désormais d'un beau catalogue raisonné de l'œuvre sculpté de Fenosa (1899-1988), protégé de Picasso et Cocteau, auteur de la *Tempête pourchassée par le beau temps* (1957) placée boulevard Saint-Jacques à Paris en 1978-1979 et du *Monument à Pau Casals* (1976-1977) érigé à Barcelone en 1982. Ses fantasmagories, son style qui évoque les statuettes de Tanagra et le goût rocaille sont aux antipodes de l'œuvre de Brancusi sur lequel Pierre Cabanne donne un point de vue agrémenté de souvenirs de Peggy Guggenheim, de

François Stahly, de Duchamp et se terminant par une diatribe contre l'actuelle reconstitution de l'atelier de l'artiste : « le lieu magique a disparu ».

- 2 Grâce à l'initiative du musée de Cahors qui vient de lui consacrer une exposition, l'œuvre sculptée de Jean Peyrissac (1895-1974) est enfin reconnu. On confie volontiers à la sculpture le soin de modéliser le monde : c'est sa vocation cosmogonique. Peyrissac apparaît comme un "rêveur du cosmos" dans l'éclairante étude de Marianne Le Pommeré. Cet autodidacte, passé par le Bauhaus en 1927, présenta chez Maeght en 1947 ses "constructions animées" réalisées dans la décennie précédente. Lié au groupe *Espace* en 1951, il puise à diverses sources, dont témoigne son insolite œuvre peint des années 1920 qui le conduit naturellement via *L'Œil d'Arlequin* (1924) au relief puis à la troisième dimension. Marianne Le Pommeré montre l'influence des géométries métaphysiques de De Chirico, du biomorphisme d'un Mirò et des constellations de Calder. Sa sculpture poïétique est créatrice d'espaces et de gravitation, faite de mobiles et d'"équilibres statiques". On notera également l'intérêt des fuseaux en fer forgé qu'il réalise après son installation en France en 1957 et qu'on peut rapprocher des fers de Chillida. Les photographies de Maywald (1907-1985) rendent compte de son « œuvre arachnéenne qui se déploie complètement dans l'espace » et des machines qu'on pourrait dire "inutiles" en écho à celles de son contemporain l'italien Munari.
- 3 Les sphères de Skoda exposées au Centre régional d'art contemporain de Montbéliard peuvent être rapprochées des "boules historiées" de Peyrissac. Vladimir Skoda (né à Prague en 1942) avait acquis la conviction « que le courbe, le sphérique et l'elliptique sont le propre de l'univers, à la différence du "géométrique humain" ». L'œuvre de Skoda, pendant sculptural des peintures de George Koskas, grumeaux de galaxie et jeu de pétanque de l'univers, est rapproché par Philippe Cyroulnik, Pierre Wat et Miroslava Hajek à la fois de l'idée platonicienne et des modèles scientifiques contemporains. Tout au plus peut-on regretter qu'une analyse de la photographie de la sculpture par l'artiste — admirablement documentée dans le catalogue — n'ait pu être menée, d'autant que les surfaces réfléchissantes des boules d'acier poli saisissant l'environnement selon la leçon de Brancusi illustrent parfaitement la réflexion de Arp : « Le petit tient en laisse le grand » (*Le Siècle de l'air*, 1946).
- 4 Du point de vue des problèmes abordés, on en remarque essentiellement trois : le rapport au modèle, la question du *design* sculptural et la sculpture au cinéma.
- 5 Un nouveau carnet de l'atelier Brancusi est consacré à la question du portrait, récurrente en sculpture et que l'exposition *César : l'œuvre de bronze* a de nouveau abordé avec les portraits emboîtés. On sait le mépris de Brancusi pour « la carcasse que nous voyons » et son refus en 1909 de faire le portrait d'Anatole France. Mais si l'on s'accorde à considérer son œuvre comme le long développement et le croisement de processus sériels, n'est-il pas légitime de considérer que jusqu'en 1909, ses ébauches en terre ont bel et bien des modèles et que le portrait n'est donc qu'une étape dans une évolution vers le "portrait-essence" ou idée qui s'affirme par le recours à la taille directe dans les années de transition 1909-1911 ? C'est en tout cas ce que nous proposent Ann Temkin qui démontre que des portraits réalistes sont à l'origine de *La Muse endormie* et du *Nouveau-Né*, Doïmna Lemny qui conclut, en parlant de "portrait sans modèle", que le visage de la très réelle Margit Pogany est venu se glisser dans la série préexistante de Narcisse et de Danaïde, et Alexandra Parigoris qui expose une complexe construction synthétique du "portrait de mémoire" de la femme noire transformée en *Négresse blanche* et *Négresse blonde* en l'appuyant sur l'intérêt du sculpteur pour l'art africain mais aussi pour la sagesse taoïste :

un “portrait venu d’ailleurs”. Le beau texte de Sydney Geist sur le portrait de Mme Eugene Meyer Jr montre qu’il s’agit d’une double réponse : synthétique et mentale à un autre portrait, celui fait de la richissime américaine par Despiau ; sculpturale à un portrait photographique réalisé par Edward Steichen en 1910. Cette réponse, non à la réalité mais à l’art, semble conforter l’hypothèse d’“anti-mimétisme” brancusien formulée par Cristian Robert Velescu qui pose aussi la question du rapport à l’objet en notant que la partie inférieure du “portrait” de Mme LR II est devenu le “tabouret au téléphone”, c’est-à-dire un “objet”. Giacometti ne disait-il pas que Brancusi ne faisait que des objets ?

- 6 Sur cette question souvent épineuse du rapport de la sculpture à l’objet, le catalogue *Isamu Noguchi : Sculptural Design* constitue une réelle avancée. On connaît le plaidoyer de l’artiste américano-japonais en faveur de ce qu’il appelait “le côté perméable de la sculpture” et sa vision de l’art comme “concept d’ensemble”. Lui, l’ami de R. Buckminster Fuller dont un passionnant texte figure dans l’ouvrage, qui fit 21 décors de scène pour Martha Graham, proposa des jardins paysagés (*Play Mountain*) à la ville de New York, dessina la *Radio Nurse* de 1937, la *Goodyear Table* (1939), la *Chess Table* (1944-1945), des meubles pour Hermann Miller et Knoll, des environnements lumineux (*Lunars*), les lampes Akari en revitalisant les lanternes de papier de Gifu en 1951, le jardin japonais et le patio de l’UNESCO (1956-1958), n’aurait pas compris le mépris et la réticence de certains historiens de la sculpture envers le *design*, qui avaient conduit Reinhold Hohl à parler de “haute sculpture” comme on dit “haute couture”. Mais entre temps, la couture a gagné les musées et tant d’artistes utilisé le vêtement comme vecteur d’expression. Que ce soit pour Brancusi, pour Peyrissac dont la sculpture entretient plus d’une affinité avec le *design* du Bauhaus, les historiens osent parler du rapport à l’objet d’un art à forte portée sociale. Ainsi ils ont exploré les armoires des ateliers de sculpteurs en quête d’objets naturels, de trouvailles au sens large. En témoigne encore le texte de Margaret Reid sur le Bourne Maquette Studio, à la fondation Henry Moore de Perry Green, dans le catalogue de la récente rétrospective *Henry Moore* à la Fondation Maeght. Par ailleurs ils revalorisent le rôle des sculpteurs comme aménageurs d’espaces urbains, rôle trop souvent occulté par les architectes : ainsi de Mathias Goeritz (1915-1990), qualifié dès 1969 par Jack Burnham de “sous estimé-peintre-sculpteur-architecte” et concepteur des tours de Satélite (1957) construites à Mexico par Luis Barragán, du musée expérimental *El Eco* et du *Labyrinthe* de Jérusalem.
- 7 C’est d’ailleurs dans un espace littéralement scandé par la sculpture, le jardin du MoMA de New York que le cinéaste John Cassavetes a tourné une scène de *Shadows* (1959), l’une de celles qu’analyse Suzanne Liandrat-Guigues, poursuivant le regard de Rosalind Krauss sur *Octobre* d’Eisenstein : comment la sculpture intervient-elle au cinéma ? La période considérée est 1954-1965, celle où le septième art, depuis *Voyage en Italie* (1954) de Rossellini, développe le “cinéma de sculpture” ou la séquence de “visite au musée” pour subvertir le réalisme et introduire des temporalités différentes. On se souvient que Resnais avait même fait réaliser une sculpture spécialement pour une scène de *L’Année dernière à Marienbad* (1961). Même s’il est encore difficile de dégager une synthèse sur ce point, la série d’études de cas proposés fait penser. Comme d’ailleurs fait penser l’aptitude du sculpteur Alain Kirili, qui a exposé l’été dernier son admirable *Ascension* à l’abbaye de Montmajour, à faire dialoguer sa sculpture avec le jazz, le chant et la danse, mais aussi par-delà les siècles avec Carpeaux.

- 8 D'autres questions sont en filigrane : les relations artistiques internationales par exemple, abordées à travers les œuvres de Noguchi, Goeritz ou Kirili, le rapport à la peinture finement saisi dans le cas de Peyrissac ou encore le rôle de la photographie qu'on évalue parfaitement dans le carnet Brancusi et devine dans le cas de Skoda. Si le "sculpté" (Criqui) ou la "statuaire" (Kirili) semblent revalorisés, appelons de nos vœux les études qui manquent sur l'art scientifique depuis les années 1970, sur le rapport à l'architecture, sur les expositions de sculptures encore peu évaluées. Enfin, si l'histoire de la sculpture reste encore une histoire "à critères" et si l'approche monographique est souvent de règle, il est possible de penser collectivement à une histoire générale de la sculpture au XXe siècle.