

Hubert Besacier.

Les fantômes du sculpteur.

Nous entrerons dans la carrière
Quand nos aînés n'y seront plus
(air connu)

La mort de la peinture fut un des couplets tenaces des années 60/70. Curieusement, on a totalement passé sous silence ce qui se passait dans la sculpture : sa dislocation et son éclatement, en particulier sous l'effet de la performance et du process art. Peut être parce qu'un certain nombre d'artistes en vue - dans le sillage de David Smith ou des grandes figures des années cinquante- assuraient sa survie dans le néo-constructivisme ?

Pourtant le phénomène était en marche depuis le début de l'époque moderniste : Le constructivisme avait mis à mal le corps de la sculpture en y introduisant le vide et en revendiquant l'hétérogénéité des matériaux. La désagrégation passait aussi par les étapes de l'assemblage précaire initié par Brancusi, (1) puis du tas, de *l'antiform*, de l'entropie, jusqu'à l'impalpabilité des sculptures de vapeur de Robert Morris ou de Fujiko Nakaya. (Le symbole le plus patent étant la façon dont la sculpture de brouillard de Fujiko Nakaya, dans les jardins du musée national de Camberra, envahit périodiquement l'espace pour venir noyer et totalement occulter la statue - *Reclining figure*- d'Henry Moore). (2)

Lorsqu'à la fin des années soixante, Barry Le Va se mit à planter des couperets de boucher dans le plancher et les murs de son atelier et des salles d'exposition (3), la pratique de l'installation entraina dans l'histoire de l'art pour occuper à l'avenir une place prépondérante.

La généralisation de l'installation n'est pas sans effets pervers.

La statuaire racontait une histoire : celle de la fin tragique de Laocoon et de ses fils, celle des bourgeois de Calais. Et puis lorsque l'abstraction est advenue, on n'a plus parlé que de "volume". Avec l'installation, on passe de l'élaboration d'un objet à la mise en place d'une situation. (4) L'installation renoue avec la narrativité, mais elle n'évite pas toujours l'écueil du plat bavardage didactique ou du simple exposé sociologique (5) et comme elle flirte avec la scénographie, elle dérive parfois vers le simple décor théâtral.

Dans ce contexte général, très sommairement schématisé, la sculpture a néanmoins poursuivi sa route en enregistrant une succession de mutations internes - ou plutôt d'ouvertures- qui constitue l'héritage de tout sculpteur contemporain.

Ce que nous propose aujourd'hui Antoine Nési sous le titre de *workplace*, c'est une installation qui prend la forme d'une collection : une collection de fantômes. Les fantômes qui hanteraient le décor d'un atelier mythique. Un atelier du passé. Une petite usine semi artisanale, reléguée dans les oubliettes de l'ère industrielle. La disposition du mobilier (des tables de travail et des établis faisant office de présentoirs) des machines et des outils, pourrait faire penser à une présentation de type éco-musée. Les machines ont été emballées ou démontées. Ce ne sont plus que des spectres.

Par un effet de mise en abyme, l'usine moderne apparaît sur une des tables. Y sont déclinés par séries, les bancs de production, les racks de stockage, les postes de

commande digitale. Dans la logique de ce retournement, ses éléments sont découpés dans le carton de ses propres produits, de l'emballage, du packaging et maculés de ses propres imprimés publicitaires,.

Clin d'œil à la modernité, elle introduit tout à coup de la couleur dans un dispositif archaïque.

Cette installation évoque donc un contexte socio-économico-productif et induit une réflexion qui permet d'évaluer la situation présente, vécue dans un contexte post industriel et post moderne.

Mais le terme anglais de *workplace* permet de ménager un flou. Il est suffisamment général pour établir une ambivalence qui va jouer dans tous les aspects de l'œuvre, le mot atelier convenant de façon symptomatique aussi bien à l'entreprise artisanale qu'au lieu de création de l'artiste.

Nous sommes donc aussi dans l'atelier d'un sculpteur, avant qu'il ne devienne concepteur ou installateur, dans l'ambiance surannée d'une époque où l'artiste était encore, pour une part, artisan. (Le sculpteur étant sans nul doute le plus physiquement manuel des artistes d'antan) (6).

Et tous les objets que nous avons identifiés comme des outils ou des machines sont aussi des sculptures en soi.

Collection de fantômes donc, mais également collection d'artefacts solides et tangibles, élaborés dans les règles de l'art.

Bruce Nauman avait réalisé ses premières œuvres avec les objets trouvés dans l'épicerie qui lui servait d'atelier. Antoine Nessi repart de ce que l'on trouve dans un atelier industriel.

En faisant mine de revenir aux sources de la sculpture, celle de la fonte, celle de la figure, il constitue une sorte de récapitulatif qui décline toutes les avancées qui y ont été introduites au fil d'un XX^e siècle riche en péripéties.

Sans chercher à être exhaustif on peut pointer quelques-unes des allusions qui s'y affirment ou s'y décèlent : Les machines sous plastique citent les premiers emballages de Christo aux allures si justement fantomatiques et en remontant plus haut dans le temps, leurs silhouettes éclatées s'apparentent aux formes anthropomorphiques des héritiers du cubisme. Plus près de nous, si l'usage qui est fait des événements de fonte dérive de la sculpture anglaise des années quatre-vingt (Flanagan), les maquettes d'usines ainsi disposées évoquent tout un pan des expériences des années soixante dix qui assimilaient les projets d'architecture à la sculpture (*Proposals* de Dennis Oppenheim (1967-74), projet pour *The Gordon Matta Clark Museum*, de Dan Graham etc).

Enfin, bien sûr, l'ordonnance des séries d'objets sur table nous renvoie aux alignements modulaires des stéréotypes d'Allan Mc Collum.

Toutes ces séries se répondent. Elles constituent une sorte d'état des lieux, une situation dans laquelle se tient l'artiste. Car pour faire œuvre, il faut se situer. Mettre à jour tout ce qui gît dans le phénomène de la sculpture aujourd'hui. Il ne s'agit pas là seulement d'un inventaire mais d'une prise en charge. Il faut avancer avec ses fantômes.

En rassemblant dans une présentation muséale des sculptures et des séries de sculptures qui auraient pu rester autonomes, Antoine Nessi révèle l'état de ses réflexions sur le phénomène et la façon d'y entrer. Chacune de ces séries étant le

résultat de ce questionnement, on y perçoit la façon de repartir d'une base traditionnelle et d'y intégrer les apports et les écarts qu'ont apporté les générations successives.

Mais cette mise en scène nous oriente aussi vers d'autres récits plus généraux qui touchent à l'évolution de la société et à ses répercussions sur l'évolution concomitante de l'art.

L'atelier industriel et celui de l'artiste sont couplés dans la même histoire : celle de leurs mutations synchroniques. La pratique de l'art est ainsi remise à sa place contingente, et le regard qui se pose sur elle est également tributaire de ces mutations.

Pour se raconter, la sculpture doit prendre corps, dans toutes ses modalités, dans tous ses états - ou du moins, ceux qu'Antoine Nessi a jugé bon de retenir. Car les choix qu'il affirme là sont sans équivoque : Si les matériaux et les techniques de mise en œuvre sont ouverts, du plus traditionnel aux plus contemporains - le carton ou le polyester expansé par exemple, - il n'en prend pas moins parti pour la forme explicite. Sa sculpture est clairement figurative, indexée sur une réalité : celle de la fabrique, celle de la mise en œuvre. La création est abordée sous son aspect le plus pragmatique et il tient à sa lisibilité.

Dans le catalogue des modalités possibles, la photographie est aujourd'hui légitimement intégrée au rang des outils du sculpteur (7).

Le travail photographique auquel s'emploie également Antoine Nessi rend compte de la conception des pièces en partant d'une réalité de l'usine et de ses machines pour aller vers la sculpture. Elle nous parle du processus de création, de la perception d'une donnée prosaïque à l'intuition qui débouche sur la conception et l'élaboration des œuvres. Elle permet d'enregistrer la mutation progressive des objets, d'assister à leur éclatement et à leur reconstitution, de jouer sur les points de vue et sur l'irruption incidente de la couleur dans le tirage noir et blanc, qui met soudainement l'objet en exergue dans le décor en déréliction de l'usine. Mais ce faisant, elle se positionne comme une œuvre à part entière. Le soin qui est apporté à ces photographies et leur grande qualité plastique relie irrésistiblement tout ce pan l'œuvre à celle de Constantin Brancusi.

Mais la différence entre le présent et le passé vient de ce que le présent conscient est une compréhension du passé d'une manière, et à un degré, que la propre conscience que le passé a de lui-même ne peut pas offrir.

Ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée...

T.S. Eliot. La tradition et le talent. 1917

Jouant sur l'effet holistique, *Workplace* est donc à prendre comme un tout, comme une pièce qui synthétise une histoire ou plutôt deux histoires liées : celle du monde du travail et celle du champ artistique.

On peut mettre à jour toutes les questions que pose la sculpture, sans pour autant rester en deçà, dans la glose, le métalangage, mais - c'est bien la définition et la légitimité de l'œuvre, ouvrir toutes ces questions en créant des objets - en s'engageant sans ambages dans sa pratique. Repartir de bases historiques pour entrer soi-même dans cette histoire et y jouer sa partie sans faux semblants.

Alors, pris dans cette perspective, le panthéon reste actif. Tous ces fantômes sont singulièrement vivants.

L'installation, bien comprise permet de concilier l'analytique et le synthétique. Elle permet ici à Antoine Nessi de positionner ses propres ouvrages dans une situation soigneusement choisie de l'histoire de l'art. D'avancer dans la création tout en sacrifiant aux rites contemporains du storytelling.

Ici, la mise en œuvre se fait à travers l'évocation du cadre, de l'architecture, des outils, des machines et de ses opérateurs. Le temps a transformé les hommes en masques, des masques humains marqués par le travail au point de devenir robots, marqués par les guerres au point de devenir masques à gaz. Mais on peut simultanément les lire comme des pièces de machines, des éléments de tubulures ou encore des moules destinés à la fonderie. Et comme nous sommes dans un système à double détente, un jeu à double bande, cette galerie des ouvriers - ou des sculpteurs disparus - prend la forme d'une série de masques primitifs (là où se sont ressourcés les artistes au début du XX^e siècle).

Aborder la question artistique par la poïétique, c'est mettre au premier plan le travail humain. Du coup ce sont les machines qui incarnent le mieux la figure humaine. Elles se dressent là comme des corps disloqués mais dressés. On peut y voir une posture héroïque qui ferait allusion à la tentation monumentale de la statuaire.

Enfin les outils morts, fossiles augmentés de leur gangue, transmués en allures d'objets, ont pris le poids de la sculpture. Dépris, décollés de tout réalisme, en devenant des blocs monolithiques, ils sont passés de la caisse d'outillage à l'étal d'un répertoire de formes. Mais dans leur métamorphose, ils gardent la lisibilité de leur origine tout en échappant à leur nature d'instrument pour gagner une position générique.

Le chariot résume à lui seul cette vision condensée en une seule pièce allégorique. Avec cet objet, on synthétise l'équilibre visuel de la modélisation plastique et l'acuité analytique du regard posé sur une situation.

Réduit à l'essentiel de sa structure et néanmoins immédiatement identifiable, c'est à la fois un objet industriel (sa couleur orange vif, type minium, en atteste), une sculpture symbolique, une épure, un pictogramme, un signe. Un signe du temps.

Notes.

(1) cf. les serre-joints de Mario Merz, la pratique de la "mise en relation", du "relatum" chez Lee Ufan, les "inter-relation" des objets ou les "situation abandonnée à elle-même" de Suga Kishio ou les membres du *Mono Ha*)

(2) *Fog Sculpture #94925: Foggy Wake in a Desert : An Ecosphere*, Galerie Nationale d'Australie Canberra. Installation permanente 1982.

(3) Barry Le Va : *Installation with cleavers*. NewYork 1969-70.

(4) Dans le pire des cas à visée moralisatrice et édifiante.

(5) Souvenons nous que, jusqu'au milieu des années 50, les femmes n'étaient pas autorisées à s'inscrire dans les ateliers de sculpture à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Sur les photos représentant des promotions de sculpteurs (tous dotés d'une large barbe) une seule femme. Elle est nue : c'est le modèle.

(6) En 1990, Bernd et Hilla Becher obtinrent le lion d'or de la sculpture à la biennale de Venise.

(7) Barry Le va repartait de Sherlock Holmes . Pour lui, il s'agissait de mettre en place une situation dans laquelle les visiteurs font le travail de reconstitution de l'évènement. En quelque sorte, la scène de crime, le théâtre du drame.