



Forces égales vers un point central  
1980  
grasse et acier moulé  
700 cm diam.  
courtesy Israël Museum, Jérusalem.

Micha Laury,  
Bernard Lamarche-Vadel

Nous attendons toujours une histoire générale de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, mais ce manque ne signifierait-il pas qu'il faille déjà s'interroger, avant même que d'en produire l'histoire, sur le concept de sculpture? Du modèle de la statuaire dont se détacha progressivement le sens moderne de la sculpture, n'avons-nous pas déjà deux traditions, dont Michel-Ange puis Rodin protègeront encore la coexistence, définitivement rompue, apparemment en faveur de la sculpture, à l'heure des avant-gardes historiques (cubisme, futurisme, Dada, constructivisme et même surréalisme si l'on songe à l'importance incontournable de Calder et Giacometti).

Le terme moderne de sculpture qui implique la pratique de la taille ou du modelage opposée à la statuaire issue exclusivement de la technique du moulage, de Caro à Beuys en passant par Flavin ou Hamish Fulton, recouvre en fait, par l'extension impensée des moyens et des dispositifs, de multiples disjonctions dont le tableau général s'il était produit, démontrerait l'impertinence de cette seule notion pour désigner des pratiques souvent contradictoires dans leurs effets.

De par sa technique spécifique, la statuaire s'attache littéralement à la reproduction édifiante d'un modèle dont la sculpture dissoudra progressivement le pouvoir, laminera l'ordonnance représentative traditionnelle pour y substituer la seule représentation formelle des moyens infinis dont elle dispose dans l'espace, les matériaux, les directions et les significations.

De la même façon que nous éprouvons un peu plus chaque jour l'impertinence de l'opposition dans le champ de la peinture entre figuration et abstraction, nous devons aussi bien songer que la sculpture moderne depuis Picasso et Brancusi conserve la mémoire de traits archaïques issus de la statuaire, en maintenant les effets persistants et subversifs des territorialités conclusives et monosémiques de la sculpture formaliste dont le minimalisme américain est en quelque sorte le couronnement.

C'est précisément sur ce socle historique des grands sculpteurs américains des années 60 (Serra, Morris, Andre, Judd) que le travail de Micha Laury va trouver son premier appui, dans une communauté de jeunes sculpteurs tels que Alice Aycock, Joel Shapiro, Bryan Hunt, Highstein, et quelques autres dont les œuvres aujourd'hui recueillent une audience internationale.

De 1972 à 1975, Micha Laury va constituer un repérage inaugural de son matériel dans la volonté de produire sa conception personnelle de la sculpture en sa double implication sur les fronts du contour et de l'espace, ce qui l'entraînera en ce premier temps à un travail de vérification des matériaux utilisables, de leur opposition et surtout peut-être l'extension incessante de son choix. Dans les travaux effectués de 1975 à 1977 déjà, Micha Laury porte son attention sur l'implication d'une forme primaire par son découpage et sa densité propre vers des modèles nommables, descriptibles, extérieurs déjà au code formaliste, par leur pesanteur symbolique ou leur signification architecturale, telle que les séries de formes empruntées aux tombes des chefs arabes ou les arcs de grasse industrielle présentés à Paris en 1978, intitulés: «Physical territory/Mental behaviour». Face à ces pièces, nous pressentons déjà une volonté de commettre un débat interne à la procédure d'exécution qui ouvre l'espace de la sculpture sur l'histoire des

modèles extérieurs ou archaïques dont elle provient autant qu'une ouverture du modèle formel encore strict et défini à l'événement irréductible de sa position, de son déplacement, de sa liaison au contexte où elle est installée par le sculpteur.

C'est à partir de 1978 que Micha Laury va conquérir la reconnaissance de son espace original dans la série d'installations intitulées «Square-circle-mental territory». Ces pièces inaugurent une nouvelle problématique dans l'art du sculpteur sur la base d'une série de mises en opposition dont l'effet général traduira le passage du territoire topologique au territoire innumérable par la fonction de dissémination formelle que représentent 33 pièces qui n'en forment qu'une, semées dans l'espace de leur exposition.

Cette fonction de dissémination dans les pièces de 1978 est encore prescriptive, abstraite, et si le territoire de la sculpture est rendu aux spectateurs qui peuvent se déplacer en son sein, l'immobilité de la dissémination repose encore la fonction traditionnelle du dessin latéral en progression stabilisée par la ferme géométrie des éléments disséminés.

C'est alors que Laury va concevoir l'introduction d'une figure-modèle issue de la réalité et produire la suite très fascinante des territoires ponctués par des mouvements de canards. Cette figure du canard va permettre au sculpteur de condenser en une sorte de hiéroglyphe l'ensemble des principes par lesquels il veut mobiliser l'espace: densité/direction/, surface/volume, extension/rétraction, mais surtout, non sans humour, en opposant cette figure moulée aux parallélépipèdes de grasse ou de métal, Laury donne à voir la disjonction renouvelée, impensée du passage de la statuaire à la sculpture, de la reproduction programmée au territoire atopique. Par la combinaison circulaire extensive des figures et des formes et leur permutation, aussi bien il détache la sculpture de la représentation édifiante traditionnelle pour, au contraire, lui donner statut de fragment généralisé d'un enroulement concentrique sans origine ni fin, dans une direction sans définition.

Telle est la ressource véritablement fascinante du travail de ce sculpteur, que de compromettre le corps et le regard du spectateur dans un réseau d'antinomies, dans un réseau de disjonctions où doit jaillir la définition d'un lieu qui ne sera jamais que la figure du flottement de l'espace, de l'irréductible distance des termes qui pourraient bâtir une conclusion acceptable pour la perception.

Position symbolique s'il en est, c'est aussi la garantie de la vérité de ce travail et de sa compréhension intuitive par tous.

Micha Laury  
participe à la 11<sup>e</sup> Biennale de Paris.

D O S | JEUNES C R E A T E U R S