

La sculpture de Peter Briggs,

Jean-Marc Poinsot

Chutes et matériaux usagés

La première rencontre que j'eus avec Peter Briggs consista à inventorier les industriels et commerçants disposant de matériaux divers susceptibles d'être utilisés par des sculpteurs. Il cherchait à se faire donner du métal, de la pierre, de la résine qu'il se proposait d'offrir à quelques artistes acceptant de travailler avec lui pendant plusieurs semaines. Jean Clareboudt et Barry Flanagan vinrent ainsi à Rennes.

La quête de matériaux bon marché, voire même gratuits, a conduit Peter Briggs à demander des rebuts aussi divers qu'intéressants. Dans les carrières d'ardoise, les blocs détachés à la dynamite sont découpés en volumes simples avant d'être débités en feuilles. La scie sépare de la masse des chutes irrégulières et inutilisables. Dans la fonderie, le lamoirin termine son travail en aplatisant la fin de la coulée par une hérine granuleuse et quelquefois craquelée. Chez le vitrier, les vitrines brisées rentrent dans un coin de l'entrepôt après leur remplacement par une vitre neuve. Dans les ateliers les déchets s'accumulent, attendant d'être évacués ou à nouveau transformés pour produire un matériau neuf. Pendant ce temps, ils constituent un musée des rencontres de la matière et de la technologie. En effet, la pierre, le fer ou le verre exposent avec plus d'évidence leurs caractéristiques aux limites de l'efficacité technique.

Tenté de faire du Caro avec ce qu'il trouvait chez le ferrailleur Peter Briggs a vite abandonné cette voie pour exploiter les sollicitations des matériaux déclassés.

Plier, couper, briser...

En fréquentant les fabricants, Peter Briggs s'est familiarisé avec les modes élémentaires de transformation des matériaux, et s'est débarrassé des exigences de la haute technologie dont la principale caractéristique consiste souvent à effacer les qualités plastiques (registre des possibilités, manipulation primaire) des matériaux. Depuis le début du siècle de nombreux sculpteurs ont abandonné la maîtrise du tailleur de pierre ou du fondeur pour pouvoir agir directement, contrôler la forme dans sa fabrication sans se priver des possibilités spécifiques du bois, du fer ou du marbre. La soudure a remplacé la fonte, la multiplicité des matières n'est plus rendue par un illusionnisme de surface. Comme les peintres, certains sculpteurs formalistes se sont donnés pour tâche d'exposer leurs actes de mise en forme. Rückriem expose ainsi l'acte de transformation que l'outil produit sur le matériau de base disponible chez les fournisseurs. Il martèle la ferraille, brise ou scie la pierre, de même que Toni Grand ou Bernard Pagès ont inventorié les techniques de sciage, façonnage, assemblage, collage, etc. A l'inventaire ouvrier venaient se joindre un problème simple de sculpteur. Peter Briggs le sait, mais il ne tient pas à être analytique et démonstratif. Sa sculpture reste transparente aux gestes qui l'ont produite sans évacuer les autres données de la sculpture. Son atelier est rempli de matériaux transformés qui ne sont pas pour autant devenus des sculptures. Prenons par exemple une de ses pièces en verre récentes. Elle consiste en une feuille épaisse de verre brisé. Si l'œil suit la ligne de son contour, il remarque la cassure nette, trait aléatoire jouant inégalement dans l'épaisseur du verre; plus loin le diamant a produit une rupture d'une plus grande précision sur l'un des côtés;

plus loin encore la pince a travaillé de manière plus localisée la résistance du verre. Ces différentes tailles se dissocient encore de la découpe industrielle fine et poncée. Chaque atteinte à la vitre a tracé un contour distinct, une qualité de trait spécifique. Sur chaque face Briggs a ensuite appliqué à la main une ou deux couches de peinture, grattées après coup. L'œil perçoit l'application et la reprise dans le sens de la découpe, il inventorie les couches vues à l'endroit ou à l'envers et toujours bénéficiant de la transparence du verre. Pour l'essentiel, il est impossible de ne pas reconnaître l'outil et le geste. Ceci dit, je n'ai pas encore commencé à rendre compte de la sculpture décrite, ni même de l'attention particulière que Briggs porte à telle matière dans sa manipulation. En effet, Briggs découpe ou brise le verre, alors qu'il plie ou découpe la feuille d'acier, qu'il scie, brise ou taille la pierre. Ce registre des interventions détermine des mises en formes, des occupations de l'espace fort différentes que Briggs veut explicitement faire voir, mais aussi il l'organise et donc série les possibilités plastiques en fonction de chaque matériau.

Parenthèse

Un aspect de la sculpture formaliste a analysé les modes de transformation des matériaux, j'en ai parlé. Un autre aspect de cette sculpture, notamment la sculpture minimaliste, a exploité les catégories formelles de l'intervention sculpturale. Judd a décomposé le volume en dissociant la qualité de ses limites de l'effet de volume. La réduction de la sculpture à une série de plans a fait jouer plein et vide indépendamment de l'exclusivité antérieure de l'effet de masse. Serra a organisé l'essentiel de son propos autour des données de la gravité, flottant avec ses choix de matériaux les qualités expressives des tendances de l'anti-forme (Hesse, Windsor, Nauman) ou de l'art pauvre.

Sans réduire l'œuvre de certains artistes à une période de leur production, j'insisterai sur la spécialisation des investigations qu'ont poursuivies les sculpteurs depuis 1965 pour rappeler que la sculpture ne s'est pas pour autant départie de ses différentes qualités. L'art pauvre est de la sculpture, même si Greenberg n'y reconnaît pas les données fondamentales et spécifiques dont l'affirmation constitue pour lui la modernité. L'art pauvre introduit dans le champ de la sculpture un usage expressif de la matière et de l'espace. Désormais le travail du sculpteur ne peut plus se réduire à l'analyse, parce que la mise à nu des éléments de la sculpture a contribué à modifier radicalement la nature des concepts opératoires disponibles.

De même que la réduction au plan des moyens de la peinture a permis à Stella de faire des peintures en trois dimensions, de même la sculpture en analysant les notions de masse, de volume, d'occupation de l'espace a dépassé des notions grammaticales anciennes pour mettre à jour des domaines d'intervention insoupçonnés auparavant. C'est à partir de ces données que travaillent de jeunes sculpteurs comme Peter Briggs.

L'articulation

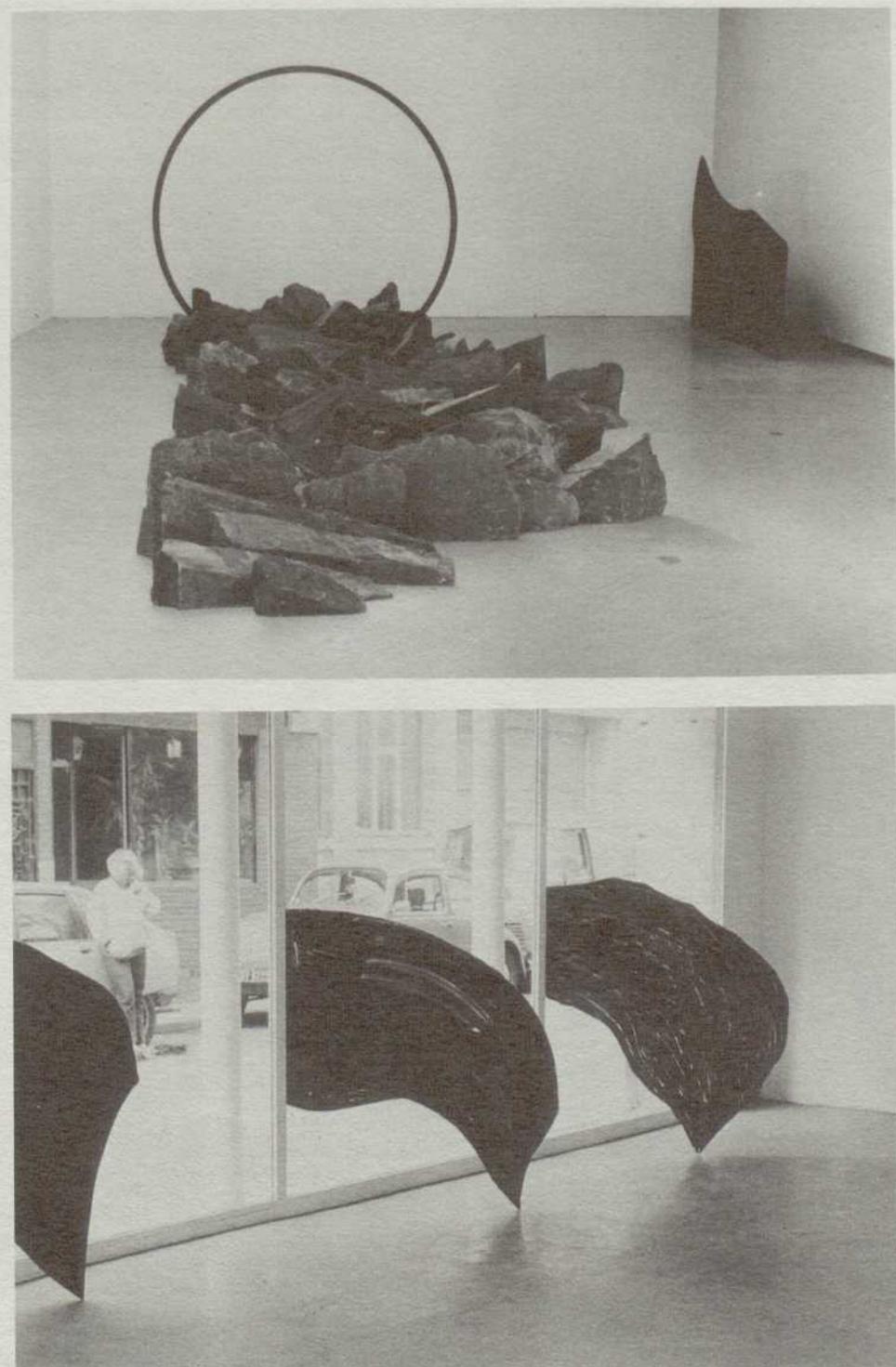
Dans des pièces de 1978, Briggs associait à l'intérieur d'un cercle en résine deux ou trois formes de matériaux différents. Chaque élément jouait sur tous les registres (matériau, forme, composition générale, occupation d'un territoire défini, etc.); il semble qu'aujourd'hui chaque registre soit mieux cerné et les fonctions plus réparties et séries.

Prenons le cas de certaines pièces en ardoise ou en granit. Le trait de scie qui oppose arbitrairement un plan assez lisse et plat à la mise en évidence de la structure cristalline par la brisure, ce trait de scie est donc mis à profit pour régler la disposition de la pierre par rapport aux contraintes de l'espace utilisé. La qualité de

l'accident est exploitée par la qualité de la mise en espace. L'exemple de la plus grande surface plane au sol va de soi sans être une règle exclusive, le cas des pièces en verre est différent. La plupart d'entre elles reposent sur trois points: le premier au sol et les autres dans l'angle de deux plans verticaux ou inverses. La vitre brisée, plan aux limites irrecevables par l'architecture se situe alors sur un plan biais, décalé du plan réel de la vitre ou fixé dans un angle de la pièce. Le registre de la technologie articulé aux particularités du matériau vient enfin énoncer la spécificité de la mise en place dans l'espace. Peter Briggs veut organiser l'ensemble de ces décisions sur les différents registres autour d'une articulation faisant ainsi la liaison. Certaines petites pièces en granit sont tout à fait explicites sur ce point. Briggs part d'une chute dont plusieurs faces proviennent du dynamitage. D'autres faces ont été sciées, leur plus grande régularité permet de déterminer la mise en place dans l'espace architectural. La pierre a ensuite été brisée et dans la brisure une feuille de plomb a été introduite. La cassure est aléatoire, elle tient aux qualités du matériau; la feuille de plomb qui s'y glisse souligne son dessin. Sa souplesse accepte la conformation de la rupture et la développe dans ses plis tombants. Le processus utilisé par Rückriem reste visible, mais la pièce a la charge expressive des superpositions de matériaux contrastés qu'a pu produire un artiste comme Beuys. Les effets formalistes et expressifs sont cependant déplacés par rapport aux pratiques antérieures. Si Briggs ne s'autorise pas des mises en forme contraires au matériau, il exploite néanmoins la totalité de ses possibilités de transformation et donc ne réduit pas les modalités plastiques d'un matériau à quelques traits sommaires, voire caricaturaux. Quand certains opposent la matière dite brute (c'est-à-dire le plus souvent sous sa forme de matière première commercialisable) aux traces de l'outil, Briggs écrit simultanément les qualités du matériau et la prise de l'outil dans la forme mise en place. Ainsi le processus expressif apparaît-il à tous les niveaux de décision laissés visibles dans une logique formaliste. Ce que d'autres avaient dissocié pour plus d'efficacité à un moment où il était nécessaire d'être sommaire, vient s'articuler de manière dialectique chez Briggs. C'est en cela qu'il substitue au processus élémentaire du contraste ou de l'opposition celui d'une articulation où toutes les décisions, qu'elles soient purement technologiques, plastiques ou spatiales, viennent trouver leur raison et leur sens.

A l'heure où j'écris ces lignes Briggs n'a montré au public que des pièces fonctionnant sur le registre d'une donnée environnementale limitée et conventionnelle. J'entends par là des œuvres de dimensions relativement faibles où l'articulation à l'espace environnant ne se fait que de manière limitée, l'œuvre portant en elle-même ses propres limites ou ne tenant compte que de données simples et générales de l'espace environnant. Une visite de dernière heure dans son atelier m'a mis en face de faits nouveaux qui seront publics à la même date que ce texte. Il deviendra alors plus évident que le travail de Briggs assume l'ensemble des dimensions de la sculpture. Je crois que ces pièces avec celles de quelques autres artistes en France devraient permettre à la sculpture de sortir des simplifications hâtives calquées sur des catégories critiques sommaires et à la débarrasser de la recherche obsessionnelle des images de marque dans des territoires d'une exiguité excessive.

Peter Briggs
participe à la 11^e Biennale de Paris.



Peter Briggs
biennale 1980

Sans titre
1980
verre, peinture
Install. gal. Ch. Crousel.

JEUNES CREATEURS