

Tony Smith

Communiqué de presse

Galerie Carrée, Villa Arson, Nice
21 janvier – 20 mars mars 1994

Vernissage le 20 janvier 1994 à 18 heures

For T. S.

You can have any color as long as it is black.

Tony Smith.

En 1969, Tony Smith fut invité à enseigner durant l'été à l'Université de Hawaii. Au cours de ce séjour, il conçut notamment un ensemble de neuf sculptures, réalisées tout d'abord en marbre ou en bronze au format des maquettes en papier grâce auxquelles il avait fixé leur composition définitive. À ces œuvres de petites dimensions Smith donna un titre en forme de dédicace, ne mentionnant que par leurs initiales les personnes à qui il comptait les offrir (pour la plupart des collègues professeurs à Hawaii, semble-t-il). L'année suivante, revenant sur ces pièces pour les agrandir fortement, il construisit des « mock-ups » de contreplaqué peints en noir qui furent exposés dans divers musées du New Jersey et servirent de modèles pour la version finale des *For...*, exécutée en bronze soudé et montrée pour la première fois en 1971 à New York, chez Knoedler.

Ces sculptures contrairement à d'autres groupes plus ou moins apparentés produits par l'artiste au cours de sa carrière (*Wandering Rocks* de 1967 ou *Ten Elements* de 1975, par exemple), ne demandent pas nécessairement à être vues ensemble. La réunion des neuf pièces permet néanmoins un accès exceptionnel au travail et à la pensée de Smith, qui s'y trouvent récapitulés pour une très large part. Des deux parallélépipèdes jumeaux de *For W. A.* jusqu'à la structure complexe imprévisible et quasiment impossible à mémoriser de *For J. C.*, c'est toute sa méthode d'élaboration formelle qui peut être retracée. Le fait que ses volumes de bronze – rendus encore plus denses, plus compacts, par la noirceur mate et absorbante qu'un traitement chimique a conféré à leurs surfaces – soient explicitement reliés à des personnes permet de surcroît de poser la question de ce qui les rapproche de certains types d'objets historiques dont on pourrait les croire a priori très éloignés (les statues, entre autres choses). Enfin la présentation de la série complète, bien qu'aucun de ses éléments ne possède les dimensions des œuvres les plus monumentales de leur auteur, amène à réfléchir à la

notion de lieu, à la façon dont un lieu peut être sculpturalement défini ou articulé – en tenant compte pour commencer de ce que Smith lui-même indiquait quant à l'installation des *For...* :

« If you are thinking of them as a group, I don't think they should be placed too far apart, so that you can feel the space between them. Someone from here said that they looked like cows lying around on a meadow. One thing I do like is to have them on the same axial grid. I don't mean that they should be lined up, but I don't like them twisted around like random objects on a floor or table. I like the work to establish itself in that way. I like them to be parallel or perpendicular to any existing architectural scheme. I don't like to see them in a haphazard arrangement. I always want to straighten them. I don't think it's just a compulsive thing. I want them to be seen as elements which are part of the continuing space rather than as self-contained objects¹ ».

La première erreur à ne pas commettre lorsque l'on considère l'œuvre de Tony Smith est de le ranger trop rapidement parmi les productions de l'art minimal, aux côtés des travaux d'artistes tels que Morris, Judd ou Andre, qui se firent connaître comme lui aux débuts des années soixante et avec lesquels il figura parfois dans des expositions collectives. Question de génération, de formation, et surtout de présupposés esthétiques. Smith est né en 1912, la même année que Pollock qui fut, de même que Rothko et Newman, l'un de ses plus proches amis. Après avoir suivi quelque temps les cours du soir de l'Art Students League, il alla en 1937-38 étudier l'architecture au New Bauhaus de Chicago. Par la suite, il rejoignit une équipe travaillant sous la direction de Frank Lloyd Wright, ce qui le conduisit à s'intéresser de plus près à des procédés de construction modulaire (l'un des fondements de ce que devait être plus tard sa sculpture). Pendant les années quarante et cinquante, il exerça de manière indépendante comme architecte et les maisons qu'il construisit alors, par exemple pour la galeriste Betty Parsons ou pour le peintre Theodoros Stamos, de même que les nombreux projets qu'il ne put réaliser (le plus fameux étant cette église pour laquelle Pollock aurait dû peindre un ensemble de tableaux), laissent également deviner l'influence de Rietveld ou de Le Corbusier (à propos de qui Smith déclarait en 1966 : « Corbusier is by far the greatest artist of our time (...). The direct and primitive experience of the High Court Building at Chandigarh is like the Pueblos of the Southwest under a fantastic overhanging cliff. It's something, everyone can understand² »). Parallèlement à cette activité d'architecte, Smith enseigna dans diverses écoles d'art ou universités, se consacrant aussi par périodes à la peinture. C'est ce contexte, cette éducation et cette culture particulières, qu'il faut garder à l'esprit au moment d'aborder son passage à la sculpture.

On peut considérer que ce passage s'est effectué en deux temps. Le premier est un temps d'incubation, si l'on peut dire, et il correspond à toutes ces années où Smith, pour lui-même aussi bien que pour ses étudiants, explora les possibilités offertes par la combinaison de modules géométriques et mit au point de nombreux exercices impliquant l'assemblage de tétraèdres, par exemple. Ces problèmes de topologie et de construction fournirent parfois plus

tard le modèle d'une sculpture, comme ce fut le cas avec *Throne* qui dérive d'une maquette élaborée en 1956 dans un but pédagogique³. Il semble toutefois qu'un second temps ait été nécessaire pour que Smith se décide à se tourner vers la sculpture ou plutôt pour qu'il comprenne qu'il était sculpteur – un moment de déclenchement, une épiphanie : la conception de *The Black Box* (1962) qui, il est important de le souligner, ne procéda en rien de la manipulation d'éléments modulaires mais s'imposa d'un coup. L'artiste a raconté comment, après avoir rendu visite un après-midi à son ami le critique d'art E. C. Goossen, il le réveilla au beau milieu de la nuit suivante afin d'obtenir les dimensions exactes d'un fichier de bois noir qu'il avait aperçu sur son bureau et dont l'image ne cessait de l'obséder⁴. Smith multiplia ses dimensions par cinq, fit construire la pièce en métal et la plaça en extérieur, sur la pelouse de son jardin.

À rebours des « objets spécifiques » proposés par la génération minimaliste, *The Black Box* tourne le dos à toute phénoménologie de la perception, aussi bien qu'à toute déclinaison d'une combinatoire. L'œuvre tente au contraire, en alliant radicalité et simplicité, de donner corps à ce qu'on pourrait appeler une altérité absolue, et d'enclencher la prolifération du sens précisément au moyen de cette force de sidération et de cette aphasie dont on peut la sentir investie. *Die*, qui date de la même année et dont le titre pleinement polysémique mêle les motifs de la mort et du jeu, du coup de dés et du coup de grâce, prolonge cette tentative paradoxale – sorte de boîte de Pandore à taille humaine dont Smith avait bien noté les implications funèbres : « Die is a complicated piece. It has too many references to be coped with coherently. (...) Six feet has a suggestion of being cooked. Six foot box. Six foot under. I didn't make a drawing, I just picked up the phone and ordered it⁵. » Il y a ainsi chez Smith, dès l'origine, une tension dialectique extrême entre des pôles opposés – exploration de processus d'agencement formel / appropriation d'une figure surgie fortuitement au sein du monde, rationalité de la géométrie / débordement incontrôlable des significations, pensée résolument abstraite / contenu iconique latent, etc. – qui place toute sa sculpture sous le signe de l'ambivalence.

Les *For...* participent bien entendu de cette ambivalence générale, et tout d'abord en ce qui concerne leur conception. On l'a vu, une sculpture débutait généralement pour Smith par la manipulation de petits modules géométriques de papier ou de carton – tétraèdres et octaèdres, le plus souvent – qu'il rapprochait, assemblait et désassemblait jusqu'à composer une forme qui retienne son intérêt. Cette procédure n'avait en fait rien de systématique et rien de projectif : Smith ne se donnait pas pour but d'épuiser un ensemble donné de permutations, pas plus qu'il n'essayait en manipulant ses modules de produire la maquette d'une sculpture dont il aurait auparavant fixé ou dessiné la forme. C'est plutôt d'association libre qu'il faudrait parler ici, et d'analogie avec le travail du rêve. « All my sculpture is on the edge of dreams », disait Smith. « They come close to the unconscious in spite of their geometry. On one level my work has clarity. On another it is chaotic and imagined⁶. »

Une semblable méthode conduit à des résultats parfois si étonnants formellement qu'on devine dans l'œuvre la recherche d'un genre de comique ou de burlesque proprement géométrique.

For J. C. fournit un bon exemple de cela. Les différentes vues qu'on peut avoir de la pièce en tournant autour d'elle semblent si peu se déduire l'une de l'autre et suggèrent un tel sentiment de dislocation que le spectateur peut finir par sourire de son impuissance à exercer un quelconque contrôle visuel ou mental sur cet objet (« When I did the piece *For J. C.*, I merely thought of it as somewhat tricky, in the sense that there is a vertical-horizontal square, and then there is another square on a diagonal, then the four triangles are also a square, so they come to the same point. There are all kinds of things that could happen in that piece, so I thought of it as very Cubist. I did it for someone whom I think of as a Cubist and I thought it had a kind of humorous quality⁷ »). D'autres, en revanche, semblent découler d'un geste et d'une pensée plus directs : *For P. N.*, qui accole en une sorte de table quatre demi-octaèdres renversés sur leurs pointes (éléments avec lesquels Smith travaillait par ailleurs au même moment à une pièce de grandes dimensions, *Hubris*), ou *For W. A.*, dont les deux volumes identiques rappellent ceux de *The Elevens are up* (1963), et proche dans sa conception, present-on, d'une œuvre comme *Die*. Mais cette simplicité d'apparence peut être trompeuse si l'on tente d'en déduire quelque chose quant à l'élaboration d'une sculpture, car la méthode de Smith – c'est là un autre de ses ressorts dialectiques – le mène souvent par des voies détournées, ainsi pour *For D. G.* : « *For D. G.* is a truncated pyramid and could hardly be simpler. But I didn't set out to make such a form, nor did I just lop the top off a pyramid. I put four half-octahedra in a square and then dropped tetrahedra into the spaces between. The half octahedron, inverted, was placed in the central void, and that became the piece⁸ ».

Et ignotas animam dimittit in artes (« il tourne son esprit vers l'étude d'un art inconnu ») – ces mots empruntés à Ovide et placés en exergue de *A Portrait of the Artist as a Young Man* devaient sans nul doute retentir singulièrement dans l'esprit du grand lecteur de Joyce qu'était Tony Smith. Pas seulement parce qu'il pouvait y voir résumé son passage à la sculpture et l'effort de redéfinition qu'il s'était imposé à cette occasion, mais aussi dans la mesure où cette phrase, qui garde l'entrée d'un roman contant notamment l'éducation jésuite et l'accès à l'art du jeune Irlandais Stephen Dedalus, concerne dans le texte des *Métamorphoses* le personnage de Dédale, avec lequel Smith pouvait se sentir quelques affinités. Figure mythique de la Grèce antique, Dédale était considéré à Athènes comme le sculpteur originaire. Socrate, lui-même fils de sculpteur, l'évoque dans plusieurs dialogues platoniciens. C'était également un inventeur – Plin, dans son *Histoire naturelle*, prétend que nous lui devons la scie et la glue – et l'architecte du labyrinthe dans lequel se trouvait enfermé le Minotaure.

Lui aussi architecte et sculpteur, Smith a entretenu dans son œuvre de multiples liens avec le motif du labyrinthe. Ses procédures de travail, en tout premier, ont quelque chose d'une déambulation à travers un labyrinthe dont chaque embranchement, chaque bifurcation, ne peut se laisser prévoir. Ce qui importe pour Smith est de s'abandonner au labyrinthe et aux rencontres qu'il provoque, et non de l'envisager comme un problème à résoudre ou un mystère à élucider : « Labyrinths and mazes are formal and symbolic analogues of a breakdown in intellect and will. (...) My own earliest images or impressions of related manifestations were without any conceptual basis : the rotogravure pictures of trench warfare in the Sunday

papers, the ben-day scenes from the Newark tong wars in the local dailies. The unifying abstraction became isolated and clarified through puzzles, and by going through an actual, if flimsy, structure in a boardwalk amusement concession in Asbury Park. Any search for the center, or for the « recipe » for getting out of the maze failed to interest me. My experience of such configurations is on an intuitive and emotional level, without a rationale, or even any analysis⁹ ».

De là le fait qu'une pièce comme *Maze* (1967) ne se propose en rien, malgré son titre, d'égarer littéralement le spectateur, mais plutôt de le rendre à lui-même. Ce que Smith retient du labyrinthe est sa capacité à être pénétré, à délimiter un lieu et à offrir diverses potentialités de déplacement. Ses œuvres les plus vastes jouent ainsi souvent d'une équivoque entre sculpture et architecture : *Smog* (1967), *Stinger* (1968), ou bien encore les deux projets pour Hawaii auxquels Smith travaillait en même temps qu'il conçut les *For...*, *Haole Crater* et *Hubris*¹⁰. Les *For...* elles-mêmes, présentées dans leur ensemble, suggèrent un genre de labyrinthe immatériel. Leur géométrie non orthogonale, le nombre inhabituel des axes indiqués par celle-ci, définit un réseau spatial à entrées et intersections multiples au sein duquel nous sommes invités à nous situer¹¹.

L'œuvre de Tony Smith est l'une des très rares parmi la sculpture de ce siècle que l'on puisse considérer aussi pour une part comme une relève ou une relance de la tradition de l'art funéraire. Qu'est-ce qui fait que ces pièces ravivent en nous le souvenir des statues (*For P. C.*), des gisants (*For D. C.*) et des urnes (*For D. G.*) dont s'accompagna pendant si longtemps la commémoration des disparus ? Leur tonalité nocturne, sans doute au premier chef – ce noir implacable qui les rend, pour reprendre le titre d'un roman de Lowry, *dark as the grave wherein my friend is laid*. L'expérience de la nuit joua un rôle fondamental dans le rapport de Smith à l'art en général et à sa propre pratique de la sculpture. Ainsi qu'il l'a rapporté à Sam Wagstaff, c'est lors d'une sortie nocturne en automobile sur une autoroute du New Jersey en cours de construction, au début des années cinquante, qu'il se libéra de la plupart des opinions qu'il avait jusque là sur l'art¹².

Mais c'est avant tout l'anthropomorphisme sensible dans nombre de ces œuvres qui nous convainc de leur composante funéraire. À propos de *Die*, qui s'inspirait du célèbre dessin de « l'homme vitruvien » par Léonard, Smith avait déclaré au cours d'une conférence : « the cube you see doesn't represent so much a space to live in as an actual person¹³ ». Il faut entendre cette phrase dans son intégralité : elle indique bien qu'un corps humain se tient en quelque sorte derrière la sculpture, mais aussi que le volume enclos par ces six faces noires, s'il n'est pas destiné à la vie, fait bon accueil à la mort (ce que suggère entre autres choses son titre). On remarquera que les *For...*, dans l'une ou l'autre de leurs dimensions, se rapprochent de la taille humaine. Elles possèdent cet anthropomorphisme latent que Smith, de manière plus convaincante qu'à travers n'importe quel type plus ou moins classique de figuration, parvint à susciter par les seuls moyens de la géométrie, et comme sans s'y attarder. Dédiées à des personnes en vie au moment de leur réalisation, ce ne sont pas des tombeaux, mais des

« dons » – selon le terme même de Smith – dans lesquels l'amitié fait aussi résonner ces mots : *memento mori*.

Jean-Pierre Criqui

Notes :

1. « The New Work : More Points on the Lattice - An Interview with Tony Smith by Lucy R. Lippard », in *Tony Smith : Recent Sculpture*, M. Knoedler & Co., Inc., New York, 1971, p. 15.
2. Samuel Wagstaff Jr., « Talking with Tony Smith », in *Artforum*, décembre 1966, repris dans l'anthologie de Gregory Battcock, *Minimal Art*, Dutton, New York, 1968, p. 384.
3. Voir Lucy R. Lippard, *Tony Smith*, Abrams, New York, 1972, p. 8.
4. Propos rapportés dans le catalogue *Tony Smith : Two Exhibitions of Sculpture*, Wadsworth Atheneum, Hartford / The Institute of Contemporary Art, The University of Pennsylvania, 1966, n. p. Voir aussi Eugene C. Goossen, « Tony Smith, 1912-1980 », in *Art in America*, avril 1981, p. 11.
5. *Tony Smith : Two Exhibitions of Sculpture*, op. cit. Concernant *Die* et sa position déterminante dans l'œuvre de Smith, voir mon propre texte, « Trictrac pour Tony Smith », in *Artstudio*, n° 6, automne 1987, pp. 38-51.
6. Propos rapportés dans « Master of the Monumentalists », in *Time*, 13 octobre 1967, p. 84.
7. Lucy R. Lippard, « Tony Smith : Talk about Sculpture », in *Art News*, avril 1971, p. 19.
8. « The New Work : More Points on the Lattice », op. cit., p. 19.
9. Lettre de Smith datée d'octobre 1975, in « Janet Kardon Interviews Some Modern Maze-Makers », *Art International*, avril-mai 1976, p. 65.
10. John Charlot, le fils du peintre français Jean Charlot (à qui *For J. C.* est dédié), a décrit ces deux projets dans un bref mémoire intitulé « Tony Smith in Hawaiï » : il est intéressant de noter que *Haole Crater*, sorte de chambre à ciel ouvert pratiquée dans le sol et à laquelle on devait accéder par une échelle, reprend un des thèmes de l'architecture de Smith qui construisit plusieurs maisons partiellement enterrées. Je remercie les Archives Tony Smith, et particulièrement Sarah Auld, de m'avoir communiqué, entre autres documents et informations, le texte de John Charlot.
11. À propos des *For...*, on peut lire ceci dans une note manuscrite de Smith datée du 10 août 1970 : « When I looked out at the pieces on the lawn in the back, I thought of Raphael's statement – « Art is Art, because it isn't Nature ». After that I thought of the melancholia and the metaphysical character of the Medicis chapel... For the first time I thought of the latterly mentioned work as a maze. » (Archives Tony Smith).
12. « Talking with Tony Smith », op. cit, p. 386. Dans un texte récent, Georges Didi-Huberman a bien montré comment l'expérience de la nuit condensait pour Smith les motifs de la perte et de la proximité, et comment ce parcours nocturne sur l'autoroute du New Jersey, au cours duquel il avait eu le sentiment de « la fin de l'art », a en fait joué un rôle crucial dans son passage à la sculpture (« La plus simple image », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 44, automne 1991, pp. 75-100).
13. Cité par Joan H. Pachner, « Tony Smith : Architecture into Sculpture », in *Tony Smith, Sculptures 1961-1969*, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 1988, p. 54.