



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

24 | 2020
L'Exception

Le refus de l'exception chez Antony Gormley : l'universalité de la figure de l'artiste

Antony Gormley's Refusal of Exception: The Universal Figure of the Artist

Coralie Griffon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8302>

DOI : [10.4000/polysemes.8302](https://doi.org/10.4000/polysemes.8302)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Coralie Griffon, « Le refus de l'exception chez Antony Gormley : l'universalité de la figure de l'artiste », *Polysèmes* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, consulté le 20 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8302> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.8302>

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2020.

Polysèmes

Le refus de l'exception chez Antony Gormley : l'universalité de la figure de l'artiste

Antony Gormley's Refusal of Exception: The Universal Figure of the Artist

Coralie Griffon

- 1 Dans un entretien avec Ernst Gombrich datant de 1995, l'artiste britannique Antony Gormley explique que ses œuvres, bien que réalisées pour la plupart à partir de son propre corps, ne le représentent pas lui-même, mais dessinent un corps universel qui aurait été normalisé, « standardized », au cours de la réalisation des œuvres (Hutchinson 10). À partir des années 1980, date à laquelle sa carrière va prendre son envol, Antony Gormley va utiliser l'intégralité de son propre corps comme outil mais aussi comme modèle¹. Au début, son corps est moulé par ses assistants ; grâce à l'évolution de ses moyens et au progrès technologique, le corps sera ensuite scanné à l'aide d'un ordinateur. Ces deux techniques lui permettent de réaliser une représentation de son corps fidèle à la réalité, autant de fois qu'il le souhaite. L'idée de mimétisme qui est impliquée par ces techniques nous conduit à analyser ses œuvres comme des autoportraits, « auto » car Gormley signe ses œuvres, et « portrait » car il s'agit de « représentations » de son auteur². Toutefois, l'idée de normalisation mentionnée dans l'entretien implique qu'Antony Gormley, plutôt que de souligner les traits permettant de le distinguer, c'est-à-dire ses traits singuliers et exceptionnels, choisit au contraire de mettre en avant les caractéristiques générales et communes à chaque individu.
- 2 De fait, Gormley prend le contre-pied de la notion d'autoportrait qui a commencé à se développer au *Quattrocento* à Florence (voir Woods-Marsden), lorsque le statut social de l'artiste a fait l'objet d'une « révolution » (Calabrese 31). Marc Jimenez parle du « pouvoir démiurgique de l'artiste capable d'engendrer des objets inédits » (37). L'artiste n'est plus perçu comme un simple artisan mais comme une sorte de « génie »³, qui signe son œuvre afin de lui donner une plus-value. La personnalité de l'artiste devient, au sens propre, exceptionnelle. Le fait que les peintres n'hésitent plus à

s'exposer, voire à s'exhiber en se prenant même parfois comme sujet de leur art, révèle le déplacement qui s'opère, à la Renaissance, de l'œuvre à la personnalité de son auteur.

- 3 L'idée de l'artiste génial et exceptionnel sera grandement mise à mal quelques siècles plus tard, à partir des années 1960 par des artistes issus du mouvement *Fluxus*. En mettant en scène leur propre corps mais aussi celui du spectateur, ils vont bouleverser l'image de l'artiste, longtemps resté en marge, invulnérable aux autres et au temps. Tracey Warr écrit à ce propos : « [...] the artists' work with the body was resistant to the mythology of the artist-as-individual-genius through the sheer ephemerality of the product » (Warr 13). La performance de Yoko Ono, *Cut Piece*, qui a eu lieu le 21 mars 1965 au Carnegie Recital Hall, New York, en est un exemple. L'œuvre d'art, en impliquant directement le corps de l'artiste, à l'image de cette performance, ne dure qu'un temps, et le corps de l'artiste, bien qu'au centre de la performance, est malmené par les spectateurs dans une certaine indifférence, comme s'il n'était finalement pas vivant.
- 4 Dans ce contexte, Antony Gormley bouleverse également cette image de l'artiste héritée du passé : bien que son travail consiste en une représentation répétée, presque narcissique, du même corps, de son corps, cette représentation n'offre qu'une vague ressemblance avec la réalité⁴ afin de pouvoir tisser une relation particulière avec le spectateur.

La disparition du corps de l'artiste

- 5 Les statues d'Antony Gormley sont faites, pour la plupart, à partir du même corps, c'est-à-dire celui de l'artiste⁵. Son corps est, pour lui, un objet trouvé, ou un *readymade* (Ozerkov 57)⁶. En effet, les œuvres de Gormley résultent du procédé du moulage, consistant à envelopper le corps de l'artiste de couches de gaze puis de plâtre. De fait, le corps n'est pas modifié et il est pris comme tel. Le moule est effectivement fabriqué suite au contact direct avec la peau et reproduit donc la forme du corps, sa volumétrie et sa taille. Toutefois, contrairement au *readymade*, ce qui est exposé est non pas l'objet lui-même, mais bien son moulage c'est-à-dire ce qui reste de cet objet trouvé, sa présence passée, sa trace. Dans l'ouvrage *The Artist's Body*, Gormley est d'ailleurs catégorisé parmi les artistes suggérant la présence passée d'un corps, tel Richard Long, artiste britannique issu du Land Art, dont les œuvres sont parfois la simple trace de son passage dans un lieu. L'absence, chez Gormley, est évoquée par le vide laissé par son corps contenu dans ses premiers moulages, surnommés d'ailleurs « body cases », substantif composé qui renvoie à un contenant en attente de remplissage et dont la forme est celle d'un corps. En outre, la mention de l'air dans la liste des matériaux de certaines œuvres, dont *Learning to See III* (1993), illustre l'idée d'un vide laissé par un corps qui a été présent. Le procédé du moulage n'a pas pour but de rendre exceptionnel le corps de l'artiste pris pour modèle, dans la mesure où chaque œuvre peut être reproduite facilement, comme en témoignent notamment les numéros figurant dans certains titres, ou certaines installations, comme *Another Place*, installée sur la plage de Crosby en Angleterre, faisant perdre au corps pris pour modèle son unicité et son identité individuelle⁷. La disparition du corps de l'artiste par le biais du moulage se manifeste également par l'effacement de tous les traits distinctifs qui le caractérisent, comme si le plomb, matériau principalement utilisé pour les moulages, lissait la surface du corps. En outre, que le moulage puisse être à l'origine de la

disparition des traits permettant d'identifier l'artiste peut paraître surprenant dans la mesure où ce procédé a été, précisément, utilisé au cours de l'histoire pour ses capacités à reproduire fidèlement la réalité comme en témoignent par exemple les masques mortuaires et portraits en cire (voir Von Schlosser). Toutefois, d'après Georges Didi-Huberman, les reproductions issues du moulage sont à la fois « réalistes et schématiques » (2008, 59). Ce dernier parle aussi de « ressemblance par contact » et explique que la « reproduction par empreinte [...] fait du résultat obtenu une "copie" qui est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son "modèle", ou plutôt de sa forme parente » (2008, 53). Les reproductions issues du moulage sont ainsi au plus près de la réalité car elles nécessitent un *contact* entre la matière et le corps original. Cependant, elles semblent aussi avoir perdu les caractéristiques qui rendaient le corps pris pour modèle unique et exceptionnel, car elles sont le résultat de plusieurs couches de matières superposées à la surface du corps réel, ne reproduisant ainsi que son contour, sa morphologie extérieure, sa forme.

- 6 L'intérêt que porte Gormley au contour, à la limite du corps⁸, se matérialise dès ses premières œuvres, comme l'illustre par exemple *Five Fishes* (1981) (**figure 1**).



FIGURE 1. Antony Gormley, *Five Fishes* (1981), épée, poisson, obus, matraque, concombre et plomb. Collection Arts Council, Angleterre.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 7 L'artiste enveloppe des objets préexistants dans une couche de plomb afin de former de petits étuis, évoquant les « body cases » mentionnés précédemment (Gormley 18)⁹. Nous voyons, par le biais de ces exemples, que c'est le résultat formel qui intéresse l'artiste : « I was very interested in using scraps and pieces fitted very closely together as a kind of jigsaw puzzle to make entities or complete forms »¹⁰. Il crée ainsi des parallèles ou correspondances entre des objets qui n'ont rien à voir entre eux : *Five Fishes* se compose d'un concombre, d'une matraque, d'un obus, d'un poisson et d'une petite épée. Si ces cinq objets semblent avoir peu de choses en commun, hormis que trois d'entre eux représentent des armes, l'enveloppe en plomb ainsi que leur positionnement parallèle mettent en avant leur ressemblance. S'agissant de sculptures

représentant des corps, le même rapprochement peut être fait concernant la primauté de la forme sur l'identité même du corps pris pour modèle. La série des *Insiders* (1997-2005) en est un exemple. D'abord composée de statues faites à partir du corps de l'artiste (**figure 2**), elle a ensuite été déclinée en d'autres statues, issues de corps d'autres personnes (**figure 3**).



FIGURE 2. Antony Gormley, *Insider I* (1997), fonte, 195 x 55 x 26 cm. Photographie de Stephen White, Londres.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



FIGURE 3. Antony Gormley, *Inside Australia* (2003), moulage d'un alliage de fer, molybdène, iridium, vanadium et titane. 51 statues faites à partir de 51 habitants de Menzies, au bord du Lac Ballard, en Australie-Occidentale, Australie. Installation commandée pour le 50^e Festival international des arts à Perth, Australie-Occidentale, Australie. Photographie de Frances Andrijich.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 8 En 2003 est réalisée l'installation *Inside Australia* (**figure 3**) (voir Brody, Magadza, Pedersen & Bond). Celle-ci se compose de 51 statues faites à partir de 51 habitants de Menzies, ville qui se trouve près du Lac Ballard en Australie, lieu même où l'œuvre est installée de manière permanente. L'autoportrait d'Antony Gormley semble alors se confondre avec les portraits de ces habitants. Si la volumétrie et la taille du corps sont censées correspondre à la réalité du corps pris comme modèle, cet attachement identitaire ne se manifeste guère à l'œil nu, et encore moins après la réduction opérée. En outre, l'identité est également altérée par l'impression que les attributs sexuels, marqueurs individuels, semblent être interchangeables. Ainsi, les poitrines et les phallus des *Insiders* ne semblent pas véritablement appartenir au corps sur lequel ils se trouvent dans la mesure où ils ont été rajoutés à la fin du processus de fabrication. En effet, ces œuvres ont, elles aussi, été réalisées à partir de moulages de corps mais le moulage n'est cette fois pas exposé comme tel : il a été réduit pour ne présenter qu'une structure, qu'un squelette. La forme humaine, chez Gormley, vue à une certaine distance, ne laisse percevoir qu'une représentation d'un être humain, qui se compose d'éléments attendus – la tête, le buste, les jambes et les bras –, alors que l'attachement au corps réel se dérobe à la vue et que des caractéristiques d'ordre plus universel sont mises en avant.

La représentation de caractéristiques universelles du corps

- 9 Antony Gormley a, comme nous l'avons vu avec la série des *Insiders*, réduit le corps pour qu'il ne devienne qu'un résidu, qu'une armature, mais il a aussi, en parallèle, fait

exploser (voir Sinan 6) le corps en morceaux avec des séries comme *Quantum Clouds* (1999-2009) par exemple, où il y a une multitude de petits bâtonnets d'acier soudés les uns aux autres pour former un ensemble qui semble être assez désordonné et s'apparenter à un agglomérat d'atomes en mouvement.



FIGURE 4. Antony Gormley, *Quantum Cloud V* (1999), bâtonnets d'acier doux de 4 x 4 mm, 274 x 155 x 119 cm.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 10 Le corps semble comme pris dans ce champ d'énergie et ne se laisse deviner, plus ou moins facilement, que grâce à la disposition des petits bâtonnets, plus resserrés à l'endroit où il se trouve. Tout d'abord, la difficulté de percevoir le corps humain nous entraîne vers la question de la perception. L'œuvre semble être dynamique dans la mesure où le corps se dessine, prend forme, sous les yeux des spectateurs. Il nous invite à voir le corps comme étant complexe et nécessitant parfois un effort des sens pour être saisi, plutôt que comme étant visible et facilement compréhensible. Ensuite, par le biais d'un titre emprunté à la physique quantique¹¹ et grâce aux limites floues entre le corps et son environnement, Antony Gormley semble nous inviter à voir le corps comme une entité physique régie par l'entropie, comme l'univers¹², plutôt que comme quelque chose de matériel, composé de muscles, d'os, etc. Cette réflexion a également été poursuivie dans *Feeling Material* (2003-2008) et *Quantum Void* (2008-2010). L'artiste britannique a d'ailleurs exprimé son intérêt pour la physique dans son ouvrage *On Sculpture* publié en 2015 (Gormley 35) et dans un entretien avec Hans Ulrich Obrist datant de 2008. La place de la physique et de la science en général dans l'œuvre d'Antony Gormley a été analysée à plusieurs reprises. Susan Stewart rappelle que les polyèdres qui composent la statue *Chord* (2015) peuvent renvoyer aux représentations de l'ADN (Stewart, n. p.). En 2015, Ackbar Abbas explique que le titre de l'installation *Event Horizon* fait lui aussi référence à la physique, et notamment aux trous noirs (Abbas, n. p.). Renata Salecl analyse les *Memes* d'Antony Gormley et souligne que

cette notion, empruntée au biologiste Richard Dawkins, est un élément culturel, reproduit et transmis par l'imitation d'un individu à un autre individu (Salecl, n. p.). En fait, l'intérêt de Gormley pour la physique lui permet de dépasser la question de la mimésis et de la représentation du corps. Nous constatons en effet que cette approche lui permet d'aborder le corps comme une entité difficilement saisissable et auréolée de mystère. L'utilisation de la sculpture, art pourtant caractérisé par sa tridimensionnalité, n'est pas si paradoxale qu'il n'y paraît. En effet, la sculpture lui permet par exemple de jouer sur l'échelle des corps qu'il représente. Selon Georges Didi-Huberman : « L'échelle se mesure à notre capacité de conscience des réalités perceptives. Quand on refuse de libérer l'échelle de la taille, on reste avec un objet ou avec un langage qui apparaît comme une certitude. Pour moi l'échelle opère avec l'incertitude » (Didi-Huberman 1992, 147). Gormley déclare quant à lui : « All I'm trying is to materialize the uncertainty [...] » (Hutchinson 132). Les corps des statues chez Gormley sont parfois traduits en sculpture à taille humaine, mais ils ont parfois été réduits, comme les *Insiders* (voir figures 2 et 3) ou agrandis, comme *Expansion Field*, l'artiste ayant suivi, dans ces deux derniers cas, une échelle précise : l'artiste explique que, pour les *Insiders*, son corps a été réduit au tiers de sa taille¹³. Malgré son apparence, l'œuvre garde ainsi un lien avec le corps réel pris pour modèle. Par conséquent, les tensions entre individualité et généralité, entre présence et absence et entre matérialité et vide nous rappellent que tout corps se compose à la fois d'éléments concrets, relativement connus, et d'une part de mystère plus difficilement visible, l'artiste déclarant lui-même qu'il cherche à rendre visible ce qui ne l'est pas (Hutchinson 118).

- 11 Résulte de cet objectif ambitieux une réception particulière de la part du spectateur. Gormley écrit au sujet de son œuvre : « I want to work to activate the space around it and engender a psycho-physical response, allowing those in its field of influence to be more aware of their bodies and surroundings » (Hutchinson 122). Dans cette citation, il révèle le rôle réflexif qu'il souhaite conférer à ses statues. De ce fait, le spectateur va pouvoir se mouvoir librement autour de celles-ci, présentées la plupart du temps sans socle, donc sur le même plan que le spectateur. En outre, dans certains cas, le spectateur va même pouvoir pénétrer et se déplacer à l'intérieur de celles-ci.



FIGURE 5. Antony Gormley, *Passage* (2016), Acier Corten 6 mm d'épaisseur, 202 x 72,2 x 1198 cm. Vue de l'installation, White Cube, Londres. Photographie de Ben Westoby.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 12 L'œuvre *Passage* (**figure 5**) peut ainsi être prise comme exemple : le spectateur marche dans un couloir dont l'extérieur a la forme d'un corps qui aurait été dilaté, étendu. L'extrémité de ce « couloir » apparaît comme une lumière dont la forme rappelle celle d'une croix. Elle pourrait symboliser, sinon la connaissance, du moins la prise de conscience d'une intériorité obscure et profonde. Pierre Huygue explique ainsi le rôle symbolique de la lumière dans son ouvrage *L'Art et L'Âme* : « [la lumière] ouvrira les portes d'un autre monde qui semblait interdit à l'art : l'invisible ». Il ajoute : « La lumière devient l'image de notre âme propre : immatérielle, impondérable et pourtant visible, elle s'offre comme un symbole perceptible de l'invisible » (Huygue 96-97). La lumière dans l'œuvre joue le rôle de guide dans la traversée de ce passage anthropomorphe obscur et donc insaisissable. D'une part, ces espaces particuliers et proprioceptifs créés par l'artiste, invitent le spectateur à prendre pleinement conscience de son corps, qui se déplace dans un lieu où l'orientation n'est pas évidente, notamment parce que, souvent, le spectateur ne peut pas utiliser ses yeux pour se repérer. Le spectateur utilise alors son propre corps comme outil d'exploration, un peu à la manière d'Antony Gormley, qui, quand il réalisait ses œuvres par le biais du moulage, exploitait lui-aussi les limites de son corps, ce qui lui permettait de le découvrir un peu plus encore. D'autre part, il présente également le corps comme contenant une intériorité, comme étant un espace, mystérieux encore, symbolisé dans l'œuvre en question par l'obscurité (voir Iversen). Gormley justifie son projet artistique de la manière suivante : « My project has more to do with enquiring into being—what does it mean to be in a human body?—than it is an attempt to make a statue » (Juncosa, n. p.). La sculpture, pour Gormley, serait une manière d'expérimenter l'intériorité du corps ; il utilise d'ailleurs la préposition « in » dans la citation ci-dessus. Outre toutes les références à l'architecture dans de nombreux titres d'œuvres, Gormley reprend certains éléments qui composent les habitations et les tours de l'espace urbain, tels que les volumes cubiques rappelant la structure de pièces plutôt que celle d'un corps

humain. La mise en avant de caractéristiques d'ordre plus universel, qu'il s'agisse de la matérialité physique du corps ou de son intériorité profonde, pousse Christine Reynier à parler d'« alloportraits » pour désigner les statues de l'artiste composant l'œuvre *Another Place* (2005), qui semblent être des portraits, mais ne représenter personne spécifiquement (256-257). Max Hollein écrit, quant à lui : « Gormley uses the material and motif he has most readily available – his own body. Overcoming obvious possibilities of individual representation, he does this not as an act of self-reference or introspection, but as an attempt to simplify and universalize » (n. p.). Mais, lorsqu'on observe les statues de *Another Place* individuellement, on constate que, malgré la volonté d'universaliser leur corps, leur posture tendue rappelle tout de même celle de l'artiste. Ainsi, l'exception de l'œuvre, sa particularité, ne tient pas tant à sa forme qu'au moment où elle a été faite, car elle porte les stigmates de ce moment. De fait, et contrairement à ce que Hollein stipule, les statues de *Another Place*, ainsi que les autres « body cases », semblent bien traduire la présence particulière de l'artiste.

L'autoportrait en question

- 13 Antony Gormley cherche, le temps de faire l'œuvre, à saisir sa propre intimité, ses émotions, son for intérieur, plutôt que son apparence. En effet, lors du moulage, l'intégralité du corps de l'artiste est recouverte d'une couche de gaze puis de plâtre, ce processus pouvant durer une heure à une heure trente. Durant tout ce temps, l'artiste est plongé dans le noir, tâchant de tenir la pose au mieux. Loin d'être un exercice de représentation, Gormley décrit l'expérience d'être enfermé dans un moule comme une expérience méditative et thérapeutique dans un entretien avec Roger Bevan datant de 1993. Cela le rapproche de Matisse qui a déclaré que l'autoportrait était un exercice spirituel qui recevait les stigmates du moment présent (Bonafoux 306-308). De plus, dans une interview avec Arabella Natalini, Gormley précise que son travail l'aide à mieux connaître ce qu'il appelle « [his] unknowing ». Le procédé du moulage pourrait s'apparenter au rôle du miroir dans l'autoportrait dans la mesure où ce dernier permet, d'après Umberto Eco, « d'épier ce qu'on ne doit pas voir » (Bonafoux 95) et de laisser transparaître une certaine intimité. Omar Calabrese reconnaît également que : « l'autoportrait n'est donc plus simplement le reflet de l'auteur sur une surface réfléchie : il est aussi le reflet de son âme » (287). Il ne s'agira pas de démontrer, comme dans l'ouvrage de Calabrese, comment les autoportraits reflètent la souffrance, ou la mélancolie, mais plutôt de voir comment certaines figures d'Antony Gormley semblent être plongées dans une véritable introspection, à l'image, par exemple, de *Peer* (figure 6) ou de *Learning to See III* (1993).



FIGURE 6. Antony Gormley, *Peer* (1984), plomb, plâtre et fibre de verre, 188 x 50 x 43 cm.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 14 De la première émane une certaine curiosité pour le sexe en érection comme en témoigne la tête baissée vers ce dernier alors que la deuxième, qui contient de l'air pouvant symboliser l'âme ou l'esprit, a les yeux fermés, comme si ces derniers étaient en train de fixer quelque chose à l'intérieur même du corps. Dans tous les cas, la tension du corps des statues modélise leur activité, montrant ainsi l'acte volontaire d'observer son propre moi. D'autres exemples plus récents témoignent également de l'introspection en jeu et révèlent une certaine intimité, comme *Subject* (2018), qui a aussi la tête baissée en signe de contemplation de ce qui semble être le moi. En fait, la représentation de l'artiste, s'il y en a une, passe par les postures des statues qui expriment l'existence d'une intériorité. Dans leurs postures, très souvent, les statues semblent ignorer le spectateur, comme absorbées dans et par leur propre être. La présence d'une intimité dans l'œuvre malgré l'indistinction des traits identitaires et l'absence d'une représentation reconnaissable de l'artiste nous inviteraient à parler de « représentance », c'est-à-dire « d'autoportraits non "portrait" » (Calabrese 377), plutôt que d'« alloportrait » comme le propose Christine Reynier. Ne reste dans l'idée de « représentance » que la présence du « je-artiste » alors que la ressemblance à l'origine présente dans la définition du portrait a disparu. En fait, la présence de l'artiste réside dans le moment où l'œuvre est faite, moment immortalisé et marqué du sceau de l'exception par la statue.
- 15 Les œuvres de Gormley, et notamment les moulages de son corps en plomb, pourraient alors être vues comme des traces de ce moment appartenant à la vie de l'artiste, auquel cas, elles auraient une fonction autobiographique, fonction reconnue d'ailleurs par Omar Calabrese dans son ouvrage sur l'autoportrait. Gormley insiste d'ailleurs sur le fait que ses œuvres traduisent un instant, un moment, une expérience. La trace, comme

la trace de pas dans le sable, est créée à partir d'une pression interne sur la matière et elle apparaît quand l'objet qui exerce la pression disparaît. Les moulages de Gormley ont également été réalisés par une pression interne du corps sur la matière et sont présentés comme vides, certains contenant même de l'air dans la liste des matériaux, comme *Learning to See III*, afin de souligner l'absence laissée par le corps¹⁴. Ce contact et cette absence¹⁵, que suppose le moulage, nous entraînent vers une vision plus sémiotique qui serait de considérer ces moulages comme des indices selon les catégories peirciennes. Comme le reconnaît John, « this is also a semiotic issue : the figure is an indexical sign, not a symbol » (Hutchinson 46). Et Antony Gormley écrit ceci : « my work is the index of a real body in time; it is not symbolic » (159). Selon Charles Sanders Peirce, l'indice est « un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part » (158). La qualité indicielle de ces moulages, qui peuvent aussi être comparés à des photographies en trois dimensions, comme le déclare l'artiste lui-même (Hutchinson 20, voir également Comay), leur confère une valeur documentaire, décrivant un « ça-a-été » (Barthes 123-124), nous rapportant donc au processus, qui est, plutôt que l'œuvre, la trace de l'autoportrait. L'autoportrait n'est plus un objet, mais un processus dynamique à l'œuvre, et peut, par conséquent, se lire comme une trace que la statue finale se propose de traduire.

- 16 L'idée d'autoportrait subsiste enfin dans un seul titre d'une série de Gormley : il s'agit de la série intitulée *Under my Skin* (2001-2011) (**figure 7**) dont le nom contient l'adjectif possessif « my ». Si l'utilisation du substantif « autoportrait » afin de nommer les œuvres qui devaient être vues comme telles était monnaie courante, cette relation a été mise à mal au cours du siècle dernier notamment. *Autoportrait sans visage* (1999) de Pierre et Gilles¹⁶ illustre cette dissolution du lien entre l'œuvre et son titre car les casques que portent les deux artistes ne permettent pas de les identifier et par conséquent d'affirmer qu'il s'agit d'un autoportrait comme stipulé par le titre. Antony Gormley, dans ce contexte, ne semble pas faire figure d'exception. En effet, l'occurrence de « my » dans un titre, la seule dans son œuvre, souligne la présence du « je-artiste ». Ce titre renvoie d'ailleurs à l'intimité de l'artiste, car il explicite ce que la statue montre, c'est-à-dire l'intériorité du corps normalement caché sous la peau. En outre, il semble également nous confirmer la valeur indicielle de l'autoportrait chez Antony Gormley.



FIGURE 7. Antony Gormley, *Under my Skin II* (2002), bâtonnets carrés en acier doux de 6 mm d'épaisseur, 201 x 79 x 46 cm. Photographie par Stephen White, Londres.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 17 D'après Rosalind Krauss, les pronoms personnels peuvent être interprétés par le prisme de l'indice. Elle écrit que :

Les pronoms personnels sont à la fois symboles et indices. Ce sont des symboles – au sens de Peirce – dans la mesure où ils sont, en tant que signes verbaux, purement arbitraires (on dit « je » en français, mais « I » en anglais, « ich » en allemand, « ego » en latin, etc.). Mais ce sont aussi des indices dans la mesure où leur référent (le sujet qui vient s'installer comme un *je* ou un *tu* donné, c'est-à-dire qui vient remplir l'espace « vide » réservé au signe) est établi par le système de contiguïtés qui repère la présence existentielle d'un locuteur donné. (102)

- 18 Ici, « my » peut aussi bien faire référence à l'artiste, qui signe son œuvre et parle en son nom qu'à tout lecteur du titre, dans la mesure où il suggère également un vide référentiel tout comme les pronoms personnels¹⁷. Ces derniers sont d'ailleurs qualifiés de *shifteurs*, du verbe anglais *shift* (« changer »), soulignant ainsi leur capacité à changer de référents en fonction du contexte. Par conséquent, les statues qui composent la série *Under My Skin* mettent en avant, d'une part, la trace de l'autoportrait qui reste, mais aussi, d'autre part, la possibilité de représenter chaque spectateur se trouvant devant elles. Elles peuvent elles aussi, à la manière de pronoms personnels, être qualifiées de *shifteurs* et représenter ainsi l'intériorité de chaque spectateur. Ernst Gombrich a démontré la capacité de l'être humain à se reconnaître dans des objets ou êtres qui ne lui ressemblaient que partiellement. Par conséquent, plutôt que d'alloportraits, c'est-à-dire de portraits de personne en particulier, et plutôt que de « représentances », c'est-à-dire de représentations sans portraits, nous parlerons finalement d'autoportraits génériques, dans la mesure où l'œuvre va prendre forme grâce aux spectateurs. Ceux-ci vont pouvoir lui donner une identité alors même qu'elle renferme la trace du « je-artiste ». Finalement, Antony Gormley souhaite donner une place primordiale aux

spectateurs afin que ces derniers puissent s'affranchir de la figure dite exceptionnelle de l'artiste-créateur et qu'ils puissent eux-mêmes développer leur créativité. L'œuvre s'élabore avec le spectateur : elle est en ce sens exceptionnelle puisqu'elle dépend des sens, de l'expérience et de la connaissance de qui la regarde.

Identité entre artiste et spectateur par le biais de l'œuvre

- 19 Il s'agira tout d'abord de conclure sur l'importance du processus, qui informe chaque œuvre d'Antony Gormley et en fait, malgré la sérialité, la trace d'un moment exceptionnel dans le temps. En outre, bien que leur apparence souligne davantage les traits universaux du corps humain, que sont sa réalité physique et l'existence d'une intériorité, en les regardant de plus près, les statues témoignent de la présence de l'artiste et d'un reste d'intimité. Cette trace d'intimité leur permet de tisser un lien plus fort avec le spectateur, qui n'est pas seulement un explorateur, mais aussi un acteur de l'œuvre, créant ainsi une sorte d'égalité entre artiste et spectateur. Ce dernier point est d'ailleurs une des caractéristiques de l'installation qui a été soulignée par Claire Bishop (2010, 10). La notion de « performance déléguée » sera ensuite forgée par l'historienne de l'art afin de souligner l'existence de cas particuliers où d'autres personnes, professionnelles ou non, vont faire l'œuvre à la place de l'artiste qui délègue finalement son travail (Bishop 2012, 237). C'est le cas, par exemple, de *Field for the British Isles* d'Antony Gormley, œuvre réalisée par un groupe de 100 personnes originaires de St Helens, Merseyside en septembre 1993. Elle se compose 40 000 figurines en terre cuite.



FIGURE 8. Antony Gormley, *Field for the British Isles* (1993), terre cuite, environ 40 000 figurines, chacune mesurant entre 8 et 26 cm de haut, vue de l'installation au Irish Museum of Modern Art, Dublin en 1994. Collection du Arts Council, Angleterre.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 20 Chaque participant est invité à s'exprimer comme un artiste le ferait, alors que l'artiste, lui, donne seulement les consignes à suivre : « everyone was encouraged to find their own way of making, following a few simple guidelines—figures had to be hand-sized; with eyes; and standing » (Brody, Gormley 52). L'acte de faire une œuvre devient un acte collectif réalisé par une communauté plutôt que par la figure individuelle de l'artiste. L'acte collectif entre en résonance avec l'effet réflecteur de l'œuvre finale. En effet, obligé de se tenir sur le seuil de l'œuvre, à l'extérieur de celle-ci, le spectateur y est pourtant inclus par les petites figurines en terre cuite qui écarquillent leurs yeux dans sa direction. Comme l'explique E.H. Gombrich (89), les deux trous en guise d'yeux sont essentiels pour guider notre interprétation : sans eux, nous n'associerions pas ces figurines à des êtres humains. Puisque celui qui regarde est lui aussi regardé, l'œuvre renvoie au spectateur et elle en fait son sujet. Réalisée avec de la terre extraite du lieu où elle est exposée et dont les volontaires sont originaires, elle est ancrée dans l'espace. Il s'agit d'une œuvre anthropologique plutôt qu'esthétique, qui « traite de l'être humain » (Belting 18) et qui met en évidence l'interaction sociale qui unit une communauté mais aussi le lien qu'elle tisse avec l'espace où elle vit. Claire Bishop écrit à ce propos : « authenticity is invoked, but then questioned and reformulated, by the indexical presence of a particular social group, who are both individuated *and* metonymic, live *and* mediated, determined *and* autonomous » (2012, 237). L'adjectif « *indexical* » utilisé par Bishop nous conduit à penser ces petites figurines comme des traces : elles sont la trace de leur créateur et mais aussi la trace de la communauté, de par leur matériau, pris sur place, sur le lieu d'habitation des volontaires. Cette œuvre peut être vue comme un autoportrait général au caractère indiciel, fonctionnant sur le

mode de la synecdoque : la matière renvoie à la communauté et donc il s'agit d'un autoportrait d'une communauté ; les empreintes sur les petites figurines renvoient à l'identité même de leur fabricant et donc il s'agit d'une multitude d'autoportraits individuels. En outre, la conception de l'œuvre nous conduit à entreprendre une réflexion sur l'art de créer. En effet, si les règles émises par l'artiste ont été respectées par tous¹⁸, chaque petite figurine contient des marques et empreintes particulières, qui font d'elles des objets uniques et exceptionnels bien qu'elles se ressemblent à première vue. Il semble, par conséquent, que les règles poussent à la création et créent une unité ; l'exception, quant à elle, est le lieu où l'âme et la singularité de l'objet se développent, et elle est présente dans tout objet, et dans tout être humain, car les spectateurs, autant que l'œuvre, sont dignes d'être regardés.

BIBLIOGRAPHIE

- Abbas, Ackbar. "Sculpture Demonstration". *Event Horizon Hong Kong*. Hong-Kong: The British Council, 2016. Site personnel de l'artiste, consulté le 23 juillet 2020.
- Barthes, Roland. *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*. Paris : Gallimard/Cahiers du Cinéma/Éditions du Seuil, 1980.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images* (2001). Paris : Gallimard, 2004.
- Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939). Paris : Gallimard, 2008.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. I. Paris : Gallimard, 1966.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London & New York: Verso, 2012.
- Bishop, Claire. *Installation Art. A Critical History* (2005). London: Tate Publishing, 2010.
- Bohm, David. *La Plénitude de l'univers* (1963). Monaco : Éditions du Rocher, 2005.
- Bonafoux, Pascal. *L'Autoportrait au XX^e siècle, moi je, par soi-même*. Paris : Diane de Selliers Éditeur, 2004.
- Bond, Anthony, Hugh Brody, Antony Gormley, Shelagh Magadza & Finn Pedersen. *Inside Australia*. London: Thames & Hudson, 2005.
- Brody, Hugh & Antony Gormley. *Antony Gormley, Field for the British Isles*. London: Hayward Publishing, 2016.
- Calabrese, Omar. *L'Art de l'autoportrait, histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2006.
- Comay, Rebecca. "Bodybuilding". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 50.2 (2017): 13-27.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008.
- Gamwell, Lynn. *Exploring the Invisible, Art, Science and the Spiritual*. Princeton & Oxford: Princeton UP, 2002.
- Gombrich, Ernst H. *L'Art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale* (1960). Paris : Phaidon, 2002.
- Gormley, Antony. *On Sculpture*. London: Thames & Hudson, 2015.
- Hollein, Max. "Sculptor of the Mind". *Earth Body*. Salzburg: Thaddeus Ropac, 2018. Site personnel de l'artiste, consulté le 26 juillet 2020.
- Hutchinson, John (dir.). *Antony Gormley*. London: Phaidon, 2000.
- Huygue, Pierre. *L'Art et l'Âme*. Paris : Flammarion, 1960.
- Iversen, Margaret. "Sculpting Darkness". *Room*. London : Corbin & King 2014. Article publié en ligne sur le site officiel de l'artiste, consulté le 22 juillet 2020.
- Jokobi, Marianne. *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*. Paris : CNRS Éditions, 2006.
- Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, 1997.
- Juncosa, Enrique. "Silence and Stillness: Antony Gormley". *Antony Gormley*. Enrique Juncosa, Lisa Jardine & Michael Tarantino (eds.). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporanea, 2002. Site personnel de l'artiste, consulté le 26 octobre 2019).
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (1990). Paris : Éditions Macula, 2013.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Écrits sur l'art*. Genève : Les Presses du Réel, 2009.
- Lecourt, Dominique. *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences* (1999). Paris : PUF, 2006.
- Ozerkov, Dimitri. "God's Body", *Antony Gormley, Still Standing, a Contemporary Intervention in the Classical Collection*. London: Fontanka Publications, 2011.
- Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le Signe*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- Reynier, Christine. "Relocating Autonomy and Commitment: Antony Gormley's 'Another Place'". *Autonomy and Commitment in 19th- to 21st-Century British Arts*. Montpellier: PULM, 2012, 251-261.
- Salecl, Renata. "Memes as Triggers of Emotions: Multitude and Identification". *Antony Gormley: Meme*. Melbourne: Anna Schwartz Gallery, 2011. Site personnel de l'artiste, consulté le 27 juillet 2020).
- Sanin, Tarquin. "Holes and Orifices; Understanding the Communicative Dimension of Antony Gormley's Moulded Bodies". *Emotion, Space and Society* 33 (2019): 1-11.
- Stewart, Susan. "Antony Gormley's Chord". *Antony Gormley: Chord*, MIT Visual Arts Center, Cambridge: MIT, 2016. Site personnel de l'artiste, consulté le 27 juillet 2020.
- Von Schlosser, Julius. *Histoire du portrait en cire*. Paris : Éditions Macula, 1997.
- Warr, Tracey (dir.). *The Artist's Body*. London & New York: Phaidon, 2000.
- Wittkower, Margot & Wittkower, Rudolf. *Les Enfants de Saturne. Psychologie et Comportement des Artistes de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris : Éditions Macula, 2016.
- Woods-Marsden, Joanna. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Haven & London: Yale UP, 1998.

NOTES

1. Voir le site personnel de l'artiste, consulté le 22 juillet 2020.
2. Pour plus de détails concernant la définition de l'autoportrait, voir Calabrese 30.
3. Voir chapitre « génie, folie et mélancolie » (Wittkower & Wittkower 180-240).
4. Rebecca Comay écrit : « Antony Gormley's works look human—sort of » (13). Elle démontre que la répétition ou la sérialité des formes anthropomorphes permet en effet d'altérer ce motif anthropomorphe sans le faire totalement disparaître pour autant.
5. Pour avoir une idée plus précise sur la conception de ses œuvres et l'évolution du moulage à l'utilisation de l'ordinateur, regarder par exemple le court film publié par la White Cube Gallery, Antony Gormley on States and Conditions, Hong Kong : 2014, consulté le 25 octobre 2019.
6. Le *readymade*, notion forgée par Marcel Duchamp, désigne un objet choisi tout fait par l'artiste. Cette définition est extraite de l'entretien de Marcel Duchamp avec Pierre Cabanne (1967). Un extrait de l'entretien peut être visionné sur le site des éditions Allia, consulté le 5 août 2020.
7. Walter Benjamin explique la perte d'aura de l'œuvre d'art due à sa reproduction.
8. Une réflexion sur l'importance de la limite a été menée par Tarquin Sinan dans le but de démontrer, notamment, sa dimension communicative avec le spectateur.
9. La première œuvre répertoriée sur son site internet qui provient d'un moulage de son corps date de 1981-1982 et s'intitule *Three Ways : Mould Hole and Passage*. Suite à cette œuvre, son corps sera presque systématiquement utilisé. À partir de la fin des années 1990, l'artiste britannique utilisera sporadiquement le corps d'autres personnes dans l'élaboration de projets particuliers, comme pour *Inside Australia* (2002-2003) et *Allotment* (1995-2008).
10. Voir le site personnel de l'artiste, consulté le 22 juillet 2020.
11. Le mot *quantum* dans le titre peut faire référence à la physique, notamment à une quantité d'énergie décrite par Max Planck à la fin du XIX^e siècle puis par Niels Bohr au début du siècle suivant. Voir pour plus d'informations sur le lien entre l'art et la science le chapitre 9 « Einstein's Space-Time Universe » dans Gamwell 203-205.
12. Voir la définition de l'entropie que propose Lecourt : « D'après Clausius dans son mémoire *Sur Diverses Formes des équations fondamentales de la théorie mécanique de la chaleur* (1865), l'entropie correspond "au contenu de transformation d'un corps", c'est-à-dire à sa capacité de subir des transformations spontanées. L'entropie provient du mot grec *transformation* et il se rapproche du mot *énergie*. Puis, dans un article fondamental "Sur le rapport entre le deuxième principe de la théorie mécanique de la chaleur et le calcul des probabilités", Ludwig Boltzmann réinterprète le concept d'entropie en soutenant qu'il n'est rien d'autre que l'expression macroscopique du fait que de grandes quantités de molécules tendent à passer d'un état moins probable à un état plus probable. [...] En plus, l'entropie devient ainsi une grandeur qui permet de mesurer le niveau de désordre d'un système donné » (418-422).
13. Voir le site officiel de l'artiste, consulté le 27 juillet 2020.
14. Antony Gormley fait référence à la tête moulée de William Blake par J.S. Deville dans l'entretien avec Ernst Gombrich et à la pression qui semble disparaître au niveau des yeux et de la peau. Il souligne concernant son travail cette fois : « the potency depends on the internal pressure being registered » (Hutchinson 18).
15. L'idée, avancée par Roland Barthes au sujet de la photographie, de quelque chose qui « a été » (Barthes 133) peut être reprise ici pour le moulage.
16. Voir l'illustration de l'œuvre (page consultée le 20 novembre 2020).
17. Le terme « vide » est emprunté ici au chapitre « La nature des pronoms » dans Benveniste.
18. « Everyone was encouraged to find their own way of making, following a few simple guidelines—figures had to be hand-sized; with eyes; and standing », cité dans H. Brody & A. Gormley 52. Les expressions « find their own way » et « had to » illustrent la coexistence et même la dépendance de la règle et de l'exception dans l'acte créatif.

RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse aux œuvres d'Antony Gormley et à la place qu'occupe la figure de l'artiste au sein de son travail. Bien que la plupart soient réalisées à partir de son propre corps, ses statues ne comportent pourtant pas de traits singuliers pouvant l'identifier. Son corps lui sert en effet d'instrument pour dépeindre un corps à la forme et aux qualités universelles. Gormley utilise son corps non pas pour se représenter mais pour dresser un *autoportrait générique* qui pourrait être celui de n'importe qui. L'exception pour Gormley revêt un caractère universel qui peut être attribué à tout être humain et à toute œuvre.

This article deals with Antony Gormley's works and the place the artist has in them. In fact, most of his statues are made after his own body. Yet, they do not bear any singular features that could help to identify Gormley. His own body is used to depict a body with universal qualities. Indeed, Gormley uses his own body not to represent himself but to make a *generic* self-portrait that could represent anybody. The exception for Gormley is endowed with a universal feature which can be attributed to every human being and every work of art.

INDEX

Keywords : contemporary sculpture, body, performance, individual, community, self-portrait, shape

Mots-clés : sculpture contemporaine, corps, performance, individu, communauté, autoportrait, forme

AUTEURS

CORALIE GRIFFON

PRAG à l'Université de Technologie de Compiègne et inscrite en thèse depuis décembre 2017 sous la direction de Lawrence Gasquet, Coralie Griffon étudie l'œuvre d'Antony Gormley, artiste britannique contemporain. Son travail de recherche s'articule autour de la question du corps et de sa représentation, étude qui croise différentes disciplines comme la sculpture et le dessin, mais aussi le spectacle vivant, la photographie, l'histoire des idées et l'esthétique. Elle a participé à un certain nombre de colloques, et certaines communications sont en cours de publication. En outre, elle est membre d'un projet junior « Effets de temps : perception et représentation de la vitesse » depuis septembre 2018 avec d'autres chercheurs de l'IETT de l'université Lyon 3, dans le cadre duquel plusieurs manifestations et journées d'étude sont proposées. Une publication est également en cours de réalisation.