

SCULPTURE

L'espace sculptural

1 - La délimitation

2 - Surface et profondeur

3 - L'indépendance

4 - La sculpture et l'art

Qu'elle soit de dimension réduite, comme les amulettes dont on joue dans la main ; ou se dresse à notre taille, comme la ronde-bosse classique ; ou nous domine, quand elle prend la forme du monument, menhir ou dolmen ; dans tous ces cas, la sculpture exige qu'on en fasse quelque peu le tour. Par opposition à l'architecture, masse englobante, et à la peinture, surface étalée et impondérable, elle est englobée, elle est un centre, un certain volume que l'on contourne et embrasse (pénètre) au moins virtuellement. Même les reliefs, hauts et bas, ne se soustraient qu'en partie à ce caractère, et c'est alors, qu'on s'en réjouisse avec Adolf Hildebrand ou qu'on le regrette avec Herbert Read, en glissant à l'effet pictural.

Et cela indique la place de la statuaire dans le système des arts. Elle n'a pas à être la matrice agrandie que demeure l'architecture, enveloppante même quand elle travaille à ciel ouvert. Elle n'a pas non plus à se livrer à toutes les fantaisies des « identifications secondaires » auxquelles se prête la volatilité de la peinture. Et cependant elle ne pratique pas la proximité du corps à lui-même qu'exerce la danse. Chose tangible, alors que la peinture est « chose mentale », chose rencontrée, alors que la danse nous possède, la statue, comme l'objet technique dont elle est la sœur, engage directement la structure de l'organisme.

1. La délimitation

On peut concevoir l'acte de sculpter comme une spécialisation à l'intérieur de l'acte de fabriquer des outils. Quand un artisan des cavernes fait une masse ou une flèche, il approprie un morceau de nature au circuit d'échanges que fait le corps avec l'environnement. Comme l'a montré André Leroi-Gourhan, cette pratique suppose des actions différées dans la confection de l'outil, dans son adaptation à ses tâches, mais aussi dans les rapports qu'il entretient avec les autres outils, pour former un monde technique, préfigurant le langage, ou le supposant. Mais

toutes ces relations ne sont pas purement opératoires. L'artisan y exerce les rythmes fondamentaux de son corps; il s'y donne aussi une image de ce corps ; bien plus, au contact de l'articulation langagière de l'outil, son corps lui-même se distribue en signes. Les deux aspects, d'opération et d'identification, sont liés. Quand l'artisan accentue le premier, il fait un objet technique; lorsqu'il retient principalement ou exclusivement le second, il sculpte.

Mais il y a également un sens à concevoir, en retour, la technique comme une extension de l'acte de sculpter, un peu dans l'esprit où Gaston Bachelard disait que la gastronomie a précédé la cuisine. En fait, insiste Jacques Lacan, le corps humain fait problème. Alors que l'animal, souvent adapté dès sa naissance, tient dans un circuit d'actions et de réactions où il est tout entier impliqué, en sorte que, s'il perçoit son corps, il n'a pas besoin d'en avoir à proprement parler une image, l'homme au contraire, demeurant de longs mois dans l'impotence et l'incoordination motrices, est contraint de mettre à profit ses dispositions cérébrales pour en quelque sorte s'anticiper dans l'imaginaire. Et la sculpture, qui n'est pas seulement le brassage ludique d'une matière, ni sa configuration utilitaire, mais justement sa configuration disponible, est une possibilité primordiale pour celui qui taille, perce, modèle, gratte, polit, repique, tourne, éventre, arrache, de se définir, de (re)venir à soi du bout de son geste, grâce à un vis-à-vis auquel il donne des contours généraux et partiels. Conjuguant, comme le dit Read, la vue du corps d'autrui et la kinesthésie du corps propre, la statue veut être d'abord, en un sens plus direct que les autres arts, une image, une ressemblance (sens premier d'imago, remarque Littré), une identité rencontrée (c'est-à-dire dans l'inversion de la droite et de la gauche), à condition de comprendre que ce n'est pas elle qui est faite à la similitude de son auteur, mais lui à la sienne.

Cependant, l'insignifiance corporelle ne serait pas assez vaincue par l'imaginaire seul. Laisée à soi, l'image, en même temps qu'elle confirme, absorbe celui qui s'y mire ; d'autre part, agissant par impact, elle comporte toujours des lacunes. Il n'y a donc de saisie véritable du corps que si ces portions imaginées sont encore assumées dans le seul système complet, celui du langage. C'est parce qu'il manque ou refuse l'arbitraire du langage, et donc son universalité, que le schizophrène garde un corps lacunaire. Aussi l'acte sculptural tend-il à déployer l'image en une systématique plus ou moins langagière : et cela assurément dans les parties désignables de l'anatomie gréco-renaissante, mais également dans les éléments agrégatifs de la sculpture primitive, toujours coextensive à un discours (témoin celui des Dogons sur leurs masques), comme dans les éléments fonctionnels que sont les « développables » de Pevsner ou les « bâtons de rouge obélisques » d'Oldenburg, dont l'articulation correspond aux langages, ou plutôt aux écritures, de la mathématique et de la représentation industrielle. Ainsi, s'occupant d'un corps qui doit être lointain (médiat) pour être proche, le sculpteur renvoie à l'artisan, comme tout à l'heure l'artisan renvoyait au sculpteur.

On voit alors en quel sens la sculpture, plus que les autres arts, est sexuelle. Elle poursuit l'affrontement d'un vis-à-vis, auquel elle tente de s'appliquer visuellement et tactilement membre à membre : d'où l'importance accordée à la grandeur, aux modules, aux proportions, et cela en Afrique et en Océanie comme en Grèce ou à la Renaissance ; d'où encore le caractère organique des sculptures, même les plus abstraites. Et cet affrontement ne réussit jamais mieux que dans la nudité, en sorte que le vêtement est le plus souvent absent, ou bien traité de manière à désigner encore les membres (sauf quand le baroque cherche l'effet pictural). En outre, le travail du sculpteur, qui est de modeler ou de tailler, est par lui-même l'exercice le plus attentif de la thématique et de la pratique sexuelles du concave et du convexe. Mais surtout, un courant

important de la psychanalyse nous a appris à voir dans la sexualité l'articulation périlleuse entre un corps biologique, un corps image et un corps signe.

2. Surface et profondeur

Pourtant, il n'y aurait pas véritablement de corps s'il n'y avait que ces délimitations et distributions. En même temps que des contours, des parties et des mouvements - une kinesthésie -, l'organisme est une cénesthésie profonde, une relation dynamique d'un dedans et d'un dehors. Tel est le volume dont parle Read : capacité d'occuper l'espace. Ainsi, pour achever de se donner un corps, l'homme sculptant tend encore à susciter un volume, qu'il rencontre et qu'il pénètre, et aussi qu'il remplit et dont il se remplit, en une confirmation réciproque à distance. Sur ce point, le sculpteur se sépare de l'artisan, qui, attentif à des séquences opératoires, n'a pas cette préoccupation.

D'où la volonté, notée par Auguste Rodin, que chaque portion de la surface sculptée manifeste le volume, dilaté en Grèce et à la Renaissance, comprimé au Mexique, fluidifié en Nouvelle-Guinée, mou et doux (*soft*) chez l'Américain Oldenburg, gras (*fett*) chez l'Allemand Beuys. Mais, positive ou négative - et les volumes négatifs brisent avec la Renaissance plus que le cubisme -, c'est toujours une intensification. Et celle-ci suppose une structure (par exemple, un certain taux de courbure) des différentes faces qui fait qu'elles s'anticipent perceptivement, deviennent « grosses » perceptivement les unes des autres. Ainsi, la présence du volume se conjugue avec la différenciation de l'image et du signe, au point de postuler, probablement dans toute sculpture, la tension d'au moins deux volumes. Une tête d'Égypte ou d'Ifé, apparemment d'une seule venue, tient dans l'engagement (astreint) d'une cavité crânienne et d'une cavité buccale ; tel guerrier d'Égine est l'articulation (forcée) d'un tronc et d'un bras, d'un tronc et d'une cuisse ; si bien qu'un torse de Brancusi évoque cette présence par la jonction (réluctante) de trois cylindres. De la poursuite des volumes positifs ou négatifs découle également le souci habituel de faire intervenir dans la structure de l'œuvre son poids, dont on augmente, diminue ou nie l'impression. La perception pondérale, par le toucher ou par l'anticipation de la vue, a pour caractéristique de saisir l'objet entier, remarque Nogué, intérieur y compris.

A l'occupation de l'espace se rattache encore l'importance de la matière. Le nylon de Gabo, désubstantialisé, convient à des volumes relationnels (masse = énergie = courbure d'espace). Au contraire, dans les civilisations fidèles à l'idée de la nature, la matière se présente d'ordinaire comme substance (sub-stare, c'est-à-dire « être dessous »), dont la taille, découvrant la transparence, les veinures, le grain, manifeste à la fois l'approche et la poussée. Assurément, dans le cas du bronze ou de la terre cuite, il n'y a pas de bloc initial magique, mais la substance continue à déborder dans les accidents de la cuisson, de la fonte ou du traitement final, que recommande Rodin. Restent les cas où le matériau est dissimulé par un revêtement. Il s'agit parfois d'une poursuite directe du volume par la structure colorée, sans passer par un effet de matière ; ainsi, Giacometti confie à Jean Clay : « La couleur, je suis pour [...]. A la fonderie, j'ajoutais des teintes chair à mes bronzes. Tous les ouvriers qui défilaient devant me disaient qu'elles devenaient plus rondes » ; et sans doute les brillants et les couleurs que les Grecs mettaient parfois sur leur marbre poursuivaient des buts semblables, assez éloignés d'un

réalisme banal. Mais, dans bon nombre de cas, les revêtements anciens cherchent eux-mêmes l'effet substantialisant : soit qu'ils attisent des matériaux déjà vivaces, comme l'émail des yeux et le cuivre rouge des lèvres sur les bronzes étincelants (désoxydés) de la Grèce ; soit qu'ils aient précisément pour but de vivifier un matériau exsangue, comme les patines sur les bois pâles de l'Afrique ou la couleur sur le calcaire des Egyptiens.

Enfin, l'importance du volume fait comprendre comment un système sculptural se définit d'abord par la relation qu'il établit entre le plein et le vide. Les taux et les rythmes du concave et du convexe intéressent, outre le geste du sculpteur, l'occupation de la statue par lui et de lui par elle. A l'époque romane, les artistes excluent quasiment le vide pour faire peser le plein. Les Grecs l'accusent pour faire déborder le plein. Chez Henry Moore, vide et plein s'enroulent pour mettre le spectateur à la fois à l'entour et au-dedans du volume. Chez Gabo, les fils de nylon tendent le vide, devenu le véritable plein. Chez Oldenburg, la dépression crée un mixage de vide et de plein, celui du chocolat glacé, dressé et fondant, comme une ville moderne. D'autres solutions définissent d'autres cultures, telle la stratification mexicaine réduisant le vide à la jointure comprimée de volumes géologiquement imbriqués.

Ainsi, essence et existence, toute sculpture est un centre qui sollicite l'environnement, pour l'envahir ou le recueillir. Tels l'« espace-milieu » et l'« espace limite » dont parle H. Focillon, qui a bien vu que c'était à ce propos qu'intervenait la lumière sculpturale, rejaillissant sur un modelé brusque dans le premier cas, reposant sur un modelé égal dans le second. Il est vrai que cette résonance entre la statue et le milieu est si fondamentale qu'elle peut devenir le thème de l'œuvre : dans le *Square* de Giacometti (1948-1949), l'essentiel a lieu entre les cinq passants ; de même qu'au jardin zen du Ryôan-ji, près de Kyoto, la signification tient dans ce que les Japonais appellent *ma*, c'est-à-dire dans l'intervalle entre les quinze blocs de pierre. *Mobiles et stables* de Calder sont des intervalles en exploration.

Les vertus du volume viennent se joindre et culminer dans les statues de fécondité. Car celles-ci ne sont pas telles seulement parce qu'elles accentuent des organes génitaux ou montrent des parturitions, mais aussi parce que, dans leur nature de centre débordant, elles sont sources tout simplement. Du reste, l'énergie sculpturale n'est pas toujours génésique : les *kouroi* de la Grèce, le *Colleone* de Verrochio, les soldats du Bénin sont des accumulateurs d'énergies guerrières. Déjà liée à la sexualité en tant qu'articulation du corps et de l'image, du corps et du signe, la sculpture l'est donc aussi du fait que son occupation de l'espace lui confère le caractère indéfini, infini, de la pulsion. Du fait aussi que sa capacité de porter une charge la réfère aux deux concepts psychanalytiques d'*investissement* et de *liaison*. Héphaïstos, dieu sculpteur, aurait été, pense André Green, le dieu grec de la « liaison ».

3. L'indépendance

On ne confondra pas cependant les identifications entre sculpture et spectateur, entre sculpture et environnement avec une intimité. Le centre intensifié, en même temps qu'il rayonne, se distancie, se clôt, se dérobe, fascine. « Ce n'est pas psychologique, la solitude, on

n'y peut rien. Elle existe dans l'espace. Votre tête, là, maintenant, quand je la regarde qui émerge dans le vide sur ce fond de ciel », dit encore Giacometti à Jean Clay.

C'est pourquoi dans toute sculpture il y a une idole qui sommeille. Plein ou vide, le centre est un dieu, disposant autour de soi la danse sacrée ou la procession. Le veau d'or était une statue, et, dans la querelle des images, c'est la sculpture qui est d'abord et nommément désignée : « Ne te fais pas de chose sculptée, ni de similitude quelconque » (Exode, XX, 4).

Et, du coup, le sculpteur, auteur de tant de prestiges, est à son tour quelque peu divin, sachant que Dieu, dans la Bible, n'a pas fait mieux que « de prendre du limon de la terre, et d'y modeler un être à son image et à sa ressemblance » ; les Amérindiens ajoutent : et de le cuire au four. La peinture est démiurgique; elle conçoit des mondes et des mises en scène, proche par là du théâtre, qui est l'art non de la parole (l'éloquence), ni du geste (la danse), mais des lieux où l'on parle, l'art des instances. La sculpture n'est pas mise en scène, sauf, et encore avec étroitesse, quand elle devient picturale et théâtrale, dans les reliefs des Panathénées, de Borobudur ou des portes du Baptistère de Florence. Plutôt que démiurgique, elle est prométhéenne - Prométhée est l'autre dieu sculpteur de la Grèce -, cherchant à apporter à un corps mort le feu du ciel. « Parle », aurait dit Michel-Ange à son Moïse.

On voudrait donc inscrire l'activité sculpturale dans la satisfaction véhémement de la pulsion de vie, en lutte contre la mort. Mais le Dogon qui sculpte ses masques, l'Egyptien qui dresse ses effigies s'y abandonnent en même temps qu'ils s'y défendent. Cette satisfaction simultanée de la pulsion de vie et de la pulsion de mort, qui apparente une dernière fois la sculpture à la sexualité - et à l'ambiguïté du phallus - , trouve sans doute son commentaire dans la huitième des *Elégies de Duino*, où Rilke distingue l'animal, qui vit dans ce qu'il appelle l'Ouvert, sans but, sans avenir, donc sans la mort, « voyant Dieu », et l'homme, qui toujours vit pour la mort, parce que « ses yeux se placent autour de la Créature comme des pièges, en cercle autour de sa libre issue ».

4. La sculpture et l'art

S'attachant à la « ressemblance » dont parle Alberti dans son *De statua*, mais tout autant Gabo inaugurant le constructivisme à partir de formes féminines, la sculpture tend à réaliser, chez l'enfant qui modèle le sable mouillé ou le berger provençal qui taillait ses santons, les caractères de la forme vivante, source de jouissance esthétique.

Seulement, dans cette correspondance organique, elle engage si nativement l'image, le signe, le volume du corps humain, qu'elle est encline à poursuivre la culmination esthétique, débouchant sur l'universel, le radical, le primitif. La peinture, plus mentale, glisse sans remords, à côté de ses avancées majeures, à des activités mineures de décoration ; du reste, elle l'a emporté sur la sculpture là où la décoration devenait envahissante, comme dans l'Europe d'après la Renaissance.

Cependant, seule vraie « voix du silence » - « le sentiment de la profondeur engendre le silence, noie les objets dans le silence », note Giacometti -, la sculpture est moins portée aux mises en question, où la peinture excelle. Comparés à la diversité et à l'audace des espaces picturaux, les espaces sculpturaux sont beaucoup moins nombreux et moins contrastés. Tantôt ils confortent des cultures de la stabilité (Afrique, Egypte, Grèce), tantôt ils fascinent le regard sur quelque chose de si profond qu'ils échappent presque à la particularité des civilisations (Vénus préhistoriques, *xoana*, *Pietà Rondanini*, femmes couchées de Moore). De même, les dires et les écrits des sculpteurs frappent par leur unanimité d'un bout à l'autre des continents et des siècles.

Aussi, à un moment où l'industrie, en substituant des processus aux objets, a déplacé tous les systèmes d'identification de l'organisme, le dispersement de la sculpture évoque un désarroi général : celui qui se traduit dans la montée de la schizophrénie, comme aussi dans la volonté, exprimée de divers côtés, de substituer à l'esthétique de la profondeur une esthétique des surfaces, à laquelle le peintre (ou le sérigraphie) est peut-être mieux préparé. Deux questions se posent alors. La sculpture, comme invitent à le croire certains de ses avatars urbanistiques, est-elle capable de se muer de centre en grille, en balise, en relais ? Et les transparences et décompressions structurelles et figuratives qu'elle favoriserait ainsi garantiraient-elles à l'homme une « image signe » suffisamment ferme pour lui assurer un corps et un monde ? Il faut verser à ce dossier le fait que des civilisations aient pu prospérer sans quasiment de sculpture, comme l'Islam. C'est donc qu'elle n'est pas le seul médium de ce que E. T. Hall appelle la « proxémique » du corps humain.

Henri Van Lier

Contributions à *Encyclopaedia Universalis*, 1968-1972

Bibliographie

J. Clay, *Visages de l'art moderne*, entretiens avec Gabo, Giacometti, Moore & al., Lausanne, 1969 / P. Gauricus, *De sculptura*, annot. et trad. A. Chastel & R. Klein, Genève-Paris, 1969 / A. Green, « La Magie d'Héphaïstos », in *Critique*, n° 293, oct. 1971 / J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre* (recueil d'articles et conférences), trad. C. B. Levenson, Paris, 1971 / P. Handke, *Kaspar*, Francfort-sur-le-Main, 1966 / G. W. F. Hegel, *Esthétique (Vorlesungen über die Aesthetik, 1832)*, t. III, 1ère part., trad. S. Jankélévitch, Paris, 1965 / M. Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, Paris, 1965 / J. Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Ecrits*, Paris, 1966 / M. Leenhardt, *Do Kamo*, Paris, 1947 / A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, 2 t., Paris, 1964-1965 / G. Pankow, *L'Homme et sa psychose*, Paris, 1969 / H. Read, *The Art of Sculpture*, Londres, 1956 / A. Rodin, *L'Art*, entretiens avec Gsell, Paris, 1911 / P. Schilder, *L'Image du corps. Etude des forces constructives de la psyché (Image and Appearance of the Human Body, 1958)*, trad. F. Gantheret & P. Truffert, Paris, 1968 / H. Van Lier, *Les Arts de l'espace*, Paris, 1959; *Le Nouvel Age*, Paris, 1962.