

« QUI DONC PEUT-CROIRE ENCORE À L'OPACITÉ DES CORPS [...] ?

(*Manifeste des peintres futuristes*, 1910).

L'idée de transparence dans la sculpture du xx^e siècle »

Elisabeth Piot

INTRODUCTION

En 1910, le Manifeste des peintres futuristes proclame :

« Qui donc peut croire encore à l'opacité des corps, du moment que notre sensibilité aiguisée et multipliée a déjà deviné les obscures manifestations de la médiumnité ? Pourquoi oublier dans nos créations la puissance redoublée de notre vue, qui peut donner des résultats analogues à ceux des rayons X ? »¹

En ce début de siècle, au comble de la fascination des futuristes pour la vitesse et l'immédiateté, ces propos témoignent par le biais d'une sorte de fantasme de la transparence, d'une importance accrue accordée à l'optique comme gage de connaissance du monde contre « les obscures manifestations de la médiumnité ». En empruntant la direction de la transparence associée à un idéalisme sculptural de nombreux artistes, parmi lesquels on pourra citer notamment Umberto Boccioni, Naum Gabo, Anton Pevsner, David Smith ou encore Henry Moore, ont fait tomber les derniers épigones de la querelle du *paragone* où la sculpture est considérée comme un art peu prompt à manifester l'idée par un trop plein de réalités et encore moins capable de transparence à l'inverse de la peinture.

Pourtant, il semblera en analysant le discours des artistes et des critiques d'art, que cette quête de transparence induit le rejet des notions de physicalité et de tactilité, et qu'elle charrie avec elle la conscience de carences de la perception du spectateur. Ce sont ces manifestations qu'il conviendra d'interroger voire de mettre en doute dans cette intervention. Pour cela, dans une première partie, nous analyserons le parti-pris de la transparence chez certains sculpteurs du XX^e siècle afin de déterminer quels types de perception induisent leurs

¹ *Manifeste des peintres futuristes*, 1910 dans Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p.164. Cité par Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997, p. 51

travaux respectifs. Puis nous nous concentrerons sur les propos de trois critiques d'art de la même génération que sont Herbert Read, Clément Greenberg et Michael Fried, qui ont une vision bien différente de ce que doit être la perception de la sculpture. Enfin, dans une dernière partie, nous ferons intervenir dans notre réflexion les pensées de philosophes comme Johann Gottfried Herber, Bergson et Merleau-Ponty pour à partir de ces réflexions sur la transparence et l'opacité, interroger le concept de présence.

I. Transparence dans la sculpture du XXe siècle

Pour en revenir aux propos extraits du *Manifeste des peintres futuristes*, on peut remarquer qu'ils nous renvoient immanquablement à un vieux débat, celui du *paragone*, bien représenté par ces propos de Léonard de Vinci dans ses écrits sur la peinture entre 1495 et 1499. Dressant une sorte d'inventaire des différences entre peinture et sculpture, il écrit :

« La perspective aérienne est étrangère à l'œuvre des sculpteurs ; ils ne peuvent pas représenter des corps transparents ou lumineux, ni la réflexion des rayons, ni les corps brillants tels que les miroirs ou d'autres objets réfléchissants, ni les brouillards ou le temps sombre et une infinité de choses que je ne cite pas pour ne pas ennuyer. »²

Les faveurs de Léonard de Vinci penchent ainsi du côté de la peinture. La sculpture elle, est une pratique trop laborieuse, trop physique et de fait bien trop peu intellectuelle. Il poursuit :

« Pratiquant la sculpture aussi bien que la peinture et m'exerçant dans l'une ou dans l'autre avec la même application, je crois que je peux décider sans encourir le reproche de partialité, laquelle des deux est la plus intellectuelle, la plus difficile, la plus parfaite. [...] Je ne trouve entre peinture et sculpture d'autre différence que celle-ci : le sculpteur fait ses œuvres avec plus de fatigue que le peintre, et le peintre fait les siennes avec plus d'effort intellectuel. »³

Même si, comme Lauriane Fallay d'Este nous le rappelle, Léonard de Vinci, en démontrant l'importance de l'intellect sur le manuel ou le « mécanique » dans les arts plastiques, contribuera à la naissance de l'idée de Beaux-arts et, concomitamment, au fait que l'artiste va pouvoir peu à peu « échapp(er) au statut social dévalorisant de l'artisan »⁴, force est de constater que la matérialité de la sculpture semble ne pas l'autoriser à accéder au monde des idées et que la fameuse *cosa mentale* semble peiner à s'incarner dans la sculpture.

² Léonard De Vinci, *Traité de la Peinture*, Codex Urbinas, 1495-1499 dans Laurianne Fallay d'Este (dir.), *Le Paragone. Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009, p.75

³ Léonard De Vinci, cité par André Chastel, *Traité de la peinture de Léonard*, Paris, 1987, p.101, *Ibid.* p. 23

⁴ Rosalind Krauss, *op. cit.* à la note 1, p. 24

Même s'ils ne concernent pas d'emblée la sculpture, les propos du *Manifeste de peintres futuristes* contiennent en substance la survivance de cette conception qui voudrait que la matière soit un obstacle à l'intellect, à l'idée. A ce titre, l'expression « les obscures manifestations de la médiumnité » en témoigne. Pourtant, la sculpture d'Umberto Boccioni, *Développement d'une bouteille dans l'espace*, qui a l'épaisseur et l'opacité du bronze, nous donnera à voir une sorte de tentative de réconciliation entre idée et sculpture.

1) UMBERTO BOCCIONI, Développement d'une bouteille dans l'espace, 1912

En 1912, Umberto Boccioni, futuriste, réalise *Développement d'une bouteille dans l'espace* qui, même si elle est faite de bronze, pense un agencement formel que l'on peut qualifier de transparent. La forme, architecturée sur le principe d'une nature morte à la bouteille, est ouverte et éclatée, nous laissant accès à son centre et à la structure même de sa composition. En effet, avec *Développement d'une bouteille dans l'espace* nous sommes face à une œuvre dont la composition se distribue autour d'un axe virtuel. On reconnaît une forme qui pourrait ressembler à une nature morte qu'on aurait fait tourner et qui, à cause de la force centrifuge, se serait comme diffractée, nous laissant accès au principe même de sa structuration, à la façon dont la forme elle-même s'organise autour d'un vide structurant. Rosalind Krauss remarque à ce sujet :

« *Développement d'une bouteille dans l'espace* est donc une œuvre où les problèmes posés par la sculpture recourent la question de savoir comment on prend connaissance des choses. Elle tente de dépasser le caractère partiel des informations que toute vue singulière sur l'objet dispense au spectateur. C'est une œuvre qui découle, semble-t-il, de la conscience d'une certaine pauvreté de la perception brute, du fait qu'à tout moment du regard une bonne part de la surface réelle d'une bouteille nous est nécessairement masquée. Dès lors que cette pauvreté est surmontée, on peut prendre pleinement connaissance de la bouteille en une saisie globale et conceptuelle de la chose - c'est-à-dire en une saisie supplantant l'incomplétude de toute perception singulière et isolée. »⁵

On comprend dès lors toute l'accointance de cette œuvre avec les propos du *Manifeste des peintres futuristes*, elle qui par sa structuration « permet de suppléer l'incomplétude de toute perception singulière et isolée ». Cependant, ici, comme l'a remarqué Rosalind Krauss, cette approche conceptuelle du motif de la nature morte attesterait au contraire de la pauvreté de notre vue, l'œuvre d'art serait à ce titre, un sorte d'agent qui viendrait suppléer cette faiblesse

⁵ *Ibid.*, p.50

en nous donnant accès aux principes structurels de l'objet en tant que forme et aussi en tant que concept. Réaliser une œuvre transparente au regard et à l'esprit permettrait ainsi de surmonter cette présumée « pauvreté de la perception brute ».

2) NAUM GABO, Tête construite, 1915

Le parti-pris « stéréométrique » de Naum Gabo que l'on rencontre dès 1915 dans l'œuvre de l'artiste d'origine russe, va dans le même sens en tentant de donner au spectateur accès à un présupposé noyau interne de l'objet ou de la figure. Il donne à penser que chaque forme est régie par un principe de construction qui va du centre et se développe aux périphéries comme une sorte d'une explosion de lumière qui dardent ses rayons de tous les côtés. On comprendra aisément qu'à ce titre Gabo se tourne, dès les années 20, vers l'utilisation de plexiglass, notamment avec *Variation translucide d'un thème sphérique*, que l'on peut comprendre comme un déploiement dans l'espace. En effet, en reliant cette œuvre à sa fameuse *Standing Wave*, qui donne à voir un volume virtuel créé par le mouvement, on pourrait interpréter *Variation translucide d'un thème sphérique* comme un déploiement de deux ailes, déploiement qui se donne à voir de façon continue dans l'espace à la manière d'une chronophotographie. On remarquera à ce sujet les fines stries qui structurent le volume. Rosalind Krauss écrira au sujet de Naum Gabo et de son frère Anton Pevsner qu'ils réalisaient à cette époque « une sculpture qui avait la transparence et la clarté des modèles mathématiques »⁶. Elle montrera également la pénétration des positions idéalistes du Bauhaus notamment grâce à El Lissitzky, Moholy-Nagy et Théo Von Doesburg et l'on remarquera particulièrement ces propos de Théo Von Doesburg sur l'architecture :

« La nouvelle architecture est anti-cubique, c'est-à-dire que les différents espaces ne sont pas comprimés dans un cube fermé. Au contraire, les différentes cellules d'espaces (les volumes de balcons, et., inclus) se développent excentriquement, du centre à la périphérie du cube, [...]. Ainsi, la maison moderne donnera l'impression d'être planée, suspendue dans l'air, de s'opposer à la gravitation naturelle. »⁷

La proximité entre ces conceptions architecturales et le parti-pris stéréométrique de Gabo est assez clair notamment sur la conception d'un espace qui se développe « excentriquement, du centre à la périphérie du cube ». On remarquera également que cette ouverture sur l'espace se

⁶ *Ibid.*, p.67

⁷ Theo Von Doesburg, « L'évolution de l'architecture moderne en Hollande », *Architecture vivante*, automne-hiver 1925, numéro spécial sur De Stijl. Cité par Rosalind Krauss, *Ibid.*, p. 71

pense de conserve avec une absence de poids et de fait une matérialité repensée pour ne pas dire absente.

Au fil de l'analyse du travail de Boccioni et de Gabo, on aura compris à quel point le parti-pris de ces artistes est celui d'un idéalisme sculptural qui rejette la matérialité au dehors, que ce soit en utilisant le vide ou des matériaux transparents comme composants essentiels de l'œuvre.

Ce qui est également saillant dans ces œuvres, c'est la position statique qu'elles requièrent de la part du spectateur. En effet, que ce soit le *Développement d'une bouteille dans l'espace*, *Variation translucide d'un thème sphérique* ou encore *Standing Wave*, la frontalité est de mise et la sculpture s'offre en totalité de face à l'œil du spectateur. En effet, nul besoin de se déplacer autour pour avoir accès à ce qui se trouverait voilé par l'opacité des matériaux ou par la position des œuvres : ici le regard s'enfonce toujours au travers et sans obstacle dans la profondeur de l'objet. Pour reprendre la réflexion de Rosalind Krauss « l'incomplétude de toute perception singulière et isolée » serait surmontée.

3) JULIO GONZÁLES, *Don Quichotte*, 1929 / DAVID SMITH, *Blackburn : Song of an Irish Blacksmith* de 1949-1950

Ce parti-pris de la transparence sera pensé en des termes nouveaux par des sculpteurs des générations suivantes tels que Julio Gonzáles, David Smith, Barbara Hepworth, Henry Moore ou Anthony Caro, avec de grandes différences par rapport aux œuvres de Boccioni et de Gabo sur ce que la transparence induit à un point de vue perceptif.

A ce sujet, la sculpture en métal soudée telle qu'elle a pu être mise en œuvre par Julio Gonzáles est un bon exemple. Gonzáles, maître artisan du métal, assista Picasso dès 1928 dans la réalisation, entre autres, des maquettes pour le *Monument à Guillaume Apollinaire* à qui Picasso voulait rendre hommage. En effet, en tant que spécialiste de la mise en forme directe du métal, l'artiste était la personne la plus qualifiée pour réaliser le songe de Picasso d'une « statue en rien, en vide »⁸ à qui Picasso voulait rendre hommage. Cette collaboration fut une sorte de prétexte à l'élaboration d'une nouvelle sculpture, d'une sculpture transparente mais faite de métal et qui fut qualifiée par Julio Gonzáles de « dessin dans l'espace ». En 1932, il écrira au sujet du travail de Picasso :

⁸ Ces propos sont tirés du roman *Le Poète Assassiné* de Guillaume Apollinaire.

« Comme dans l'inquiétude de la nuit, les étoiles nous indiquent des points d'espoir dans le ciel [...] Ce sont des points dans l'infini qui ont été les précurseurs de cet art nouveau : Dessiner dans l'espace. »⁹

En regard du propre travail de Gonzáles, qui, enthousiasmé par sa collaboration avec Picasso, va formuler seul des sculptures d'importance, on comprendra que ces termes, destinés en première intention à Picasso, sont en fait l'énonciation des propres ambitions plastiques de Gonzáles. Ce qui nous intéressera particulièrement dans le travail de l'artiste, mais aussi dans le travail d'un sculpteur américain de la génération suivante, David Smith, fort impressionné par le « dessin dans l'espace » de Gonzáles, c'est le principe de « disjonction des profils » selon les termes de Rosalind Krauss. Que ce soit chez Gonzáles avec le *Don Quichotte* de 1929 ou chez David Smith avec *Blackburn : Song of an Irish Blacksmith* de 1949-1950, la transparence interne de la figure ainsi que son inscription tridimensionnelle dans l'espace renouvellent par exemple l'image de la sculpture au fur et à mesure que nous tournons autour d'elle. En ce sens, la transparence est utilisée comme un agent de renouvellement constant de l'œuvre et requiert de fait un effort, en l'occurrence un mouvement de la part du spectateur pour « fonctionner ». Nous sommes donc en présence d'une utilisation de la transparence complètement opposée plastiquement et conceptuellement à celle analysée précédemment, car elle induit ici la variabilité et l'arbitraire de la perception.

4) HENRY MOORE & BARBARA HEPWORTH, *Stringed figures*

Entre la période de développement de la sculpture de Gonzáles en France et celle de David Smith aux Etats-Unis, deux artistes anglais vont eux aussi faire appel à la transparence pour réinterroger la sculpture : Barbara Hepworth et Henry Moore . Les *Stringed Figures* sont à ce titre assez exemplaires. Ce type de sculptures présentant un centre ouvert dont certaines parties sont tendues de fils, se retrouve dans le travail des deux artistes dès la fin des années 30 et du début des années 40. Là aussi, comme chez Gabo, la forme est pensée à partir d'un noyau central virtuel, les vides quant à eux sont structurés par des zones de fils tendus qui viennent appuyer les directions centrifuges de la forme et donnent la sensation, en renforçant les tensions, que cette forme est douée d'une énergie organique. On retrouvera cette même énergie dans certaines *Reclining Figures* et dans la série des *Internal and External* de Moore. Rosalind Krauss remarquera à quel point la conception chez Moore d'un noyau central et

⁹ Julio Gonzales, Picasso et les cathédrales, Picasso sculpteur, 1932

d'une organisation rationalisée lui vient de son attention portée au matériau en tant que sculpteur, au sens premier du terme. En effet, dans nombre d'œuvres taillées, on observe un jeu entre les formes et les anneaux du bois ou veines du marbre (p.150). Même si, à première vue, les œuvres stéréométriques de Gabo et les œuvres de Moore semblent très éloignées, on a ici en fait deux variations sur un même concept, au sein duquel la transparence joue un rôle primordial.

A ce titre, Herbert Read, dans un article consacré à Henry Moore pointe ce qui relie ces œuvres entre elles. Il écrit en commençant par citer Auguste Rodin :

« “En suivant la Nature, on obtient tout. (...) Le génie ne vient qu'à ceux qui savent se servir de leurs yeux et de leur intelligence. Une femme, une montagne ou un cheval sont formés selon les mêmes principes”. Il faut garder ces phrases en mémoire, car elles résument le mouvement moderne en sculpture, et toute exégèse se doit de montrer leurs implications ou plutôt, les implications de ce retour au véritable naturalisme, un naturalisme des réalités et non des apparences, de la physique et non de l'optique. »¹⁰

Il semblerait qu'ici Herbert Read perçoive une sorte de réconciliation par le biais de ce qu'il nomme le « naturalisme » entre le constructif, bien représenté par les orientations sculpturales de Boccioni et de Gabo, d'avec l'organique de Moore et d'Hepworth ; et c'est ici par l'entremise de la transparence que cette réconciliation est possible.

Un point d'intérêt reste toutefois à éclairer dans ces propos de Read quand il écrit qu'il s'agit là d'un « naturalisme [...] de la physique et non de l'optique ». Read renvoie ici à une certaine phénoménologie de la sculpture dans la mesure où, dans de nombreux écrits sur Moore, il n'aura de cesse de renvoyer à l'hapticit  de la sculpture de Moore. Cette « hapticit  » perceptive repérée par Read s'oppose littéralement au concept d'opticalité du critique d'art américain Clément Greenberg, contemporain de Read. Il sera intéressant de réfléchir aux enjeux de la transparence au sein d'une telle opposition.

II. Haptique /Optique : enjeux de la transparence

On a pu repérer au travers de ce cheminement dans l'histoire de la sculpture contemporaine que deux points de vue perceptifs s'opposent. D'un côté les sculptures de Boccioni et de Gabo où la frontalité de l'œuvre est gage de stabilité de l'image de la sculpture. De l'autre, une sculpture que l'on peut qualifier de « dessin dans l'espace » comme

¹⁰ Herbert Read, *La philosophie de l'art moderne*, Paris, Sylvie Messinger éditrice, 1988 (1 re publication en 1967 par Faber and Faber, Londres), p.220-221

celle de Gonzáles et de Smith, où la transparence est agent de renouvellement constant de l'image de la sculpture.

Si l'on s'en tient à l'opposition entre optique et haptique, on aurait d'un côté une sculpture « optique », frontale et stable qui se donne d'emblée au spectateur sans requérir son mouvement. De l'autre, on aurait une sculpture « haptique » qui requiert le mouvement du spectateur, ou du moins la capacité « tactile » de son regard pour offrir un renouvellement perceptif constant de son image.

C'est cette « opticalité » définie par sa stabilité et aussi par son caractère instantané (« *presentness* ») que Clément Greenberg et Michael Fried repèrent comme un des points définissant le mieux cette « nouvelle sculpture » dont ils sont les commentateurs. Parmi les sculpteurs qui retiennent leur attention, on peut mentionner Anthony Caro, formé auprès de Moore et impressionné par l'œuvre de David Smith. A ce titre, il est intéressant d'observer ces propos de Fried qui énoncent clairement son approche du temps face à la peinture mais aussi à la sculpture dite moderniste :

« Notre expérience de la peinture et de la sculpture moderniste n'a pas de durée parce qu'à chaque instant l'œuvre elle-même se manifeste totalement. Ceci est vrai d'une sculpture en dépit du fait évident qu'étant tridimensionnelle, elle peut se regarder d'une quantité infinie d'angles différents. Notre expérience d'un Caro n'est pas incomplète parce qu'on l'a regardé seulement de l'endroit où l'on se tient. De plus, sous l'emprise de l'œuvre la meilleure, notre vue de la sculpture elle-même, il est donc bien inutile d'en parler comme étant partiellement présente. C'est cette présence continue et totale, équivalant à une autocréation perpétuelle, que l'on expérimente comme une sorte d'instantanéité : comme si seulement on était infiniment plus pénétrant, un seul instant infiniment bref serait suffisant pour tout voir, pour avoir l'expérience de l'œuvre dans toute sa plénitude, pour être convaincu par elle à jamais. »¹¹.

Tout d'abord, on remarquera cette phrase : « Notre expérience de la peinture et de la sculpture moderniste n'a pas de durée parce qu'à chaque instant l'œuvre elle-même se manifeste totalement ». A ce sujet, on se rappellera de la célèbre distinction entre « les arts de l'espace » et les « arts du temps » établie par Lessing son étude du « Laocoon » en 1766¹². Pour Lessing, la sculpture comme la peinture sont des « arts de l'espace », le temps étant le seul apanage des lettres. L'argument de base qui préside à cette distinction trouve ces fondements dans le fait que la sculpture et la peinture, tributaires de leur immédiateté, ne peuvent se faire le chantre

¹¹ Michael Fried, cité par Rosalind Krauss, « La sculpture contemporaine et la théorie de l'originalité », dans *Rodin et la sculpture contemporaine*, actes du colloque du 11 au 15 octobre 1982, organisé par et au musée Rodin), Paris, Éditions du Musée Rodin, 1983, pp.159-160

¹² Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann (coll. Savoir. Sur l'art), 1990, Paris

de l'action et de la successivité nécessaire à la narration d'un événement. De la distinction entre les arts, on passe à l'affirmation d'une spécificité de chacun des arts, et on peut dire que Michael Fried souscrit à cette conception. Clément Greenberg s'inscrit également dans cette lignée conceptuelle quand il publie en 1940 : « The New Laocoon »¹³. Toutefois, il ne conserve de la pensée, de Lessing que l'affirmation d'une spécificité, d'un moyen d'expression propre qu'il étend à chaque médium. Pour Greenberg, le registre propre de la « nouvelle » sculpture est résolument spatial, elle doit être « construction » dans l'espace et doit surtout rejeter son héritage anthropomorphe.

Fried quant à lui, souscrit à la conception d'une sculpture qui doit travailler sa spécificité spatiale et apporte à cette spécificité le rejet du temps, dans le sens des orientations de Lessing. Ce rejet est déjà sous-entendu par Greenberg quand il souhaite que la sculpture abandonne tout anthropomorphisme. Ce que Fried attend de la sculpture, c'est qu'elle se présente à lui dans un « instant cognitif unique et total »¹⁴ où la saisie de la sculpture serait aussi instantanée qu'un clin d'œil. Il applique ces propos à la sculpture de Caro, et si l'on analyse son œuvre *Early One Mourning*, il semble en effet que l'on puisse entrevoir une énonciation plastique de ce « clin d'œil », de cette saisie de l'œuvre *sans durée* qui se révèle et s'offre à son spectateur.

Early One Mourning, réalisée en 1962 est faite d'aluminium et d'acier peints en rouge vif et se donne à voir comme une héritière du « dessin dans l'espace » de Gonzáles et de Smith. En effet, en se nourrissant de l'abstraction des autres faces de la sculpture, le point de vue privilégié choisi par Caro apparaît à qui tourne autour de la sculpture comme une sorte de révélation formelle où la construction apparemment abstraite de la sculpture se révèle soudainement logique et sensée.

Pourtant, à la différence des œuvres de Gonzáles et de Smith, *Early One Mourning* est autoritaire, elle impose la direction de sa compréhension en un « clin d'œil » frontal, tel un tableau. On pourra octroyer aux propos de Fried et à cet exemple que propose la sculpture de Caro un crédit certain. Cependant, quand Fried note que « notre expérience d'un Caro n'est pas incomplète parce qu'on l'a regardé seulement de l'endroit où l'on se tient », nous sommes en droit

¹³ Clément Greenberg, 'The New Sculpture', Partisan Review, 1949. Pour la traduction française voir: Clément Greenberg, « The New Sculpture », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* cat.expo. (Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne, 3 juillet-13 octobre 1986, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1986, p.378-381 et Clément Greenberg, « La nouvelle sculpture », *Art et Culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1988, pp. 154-161

¹⁴ J'emprunte ces mots à Rosalind Krauss, *op.cit* à la note 8, p.159

de nous demander si cette sculpture-là peut vraiment être comprise si on ne lui tourne pas autour, ne serait-ce que pour capter ce moment précis. Car, comme nous l'avons précisé plus haut, la face privilégiée de la sculpture où naît cette impression d'avoir « tout compris », cette impression d'une sorte d'apparition, est nourrie de l'abstraction forte de ces autres faces.

En effet, la révélation formelle que nous propose *Early One Mourning* naît de cette abstraction et la condition de cette révélation est la mise en espace de cette composition. Il semble que si « instant cognitif unique » il y a, il est précédé par l'expérience de la spatialité et de la « physicalité » de l'œuvre, et que l'œuvre doit cet instant à la profondeur. D'une certaine façon, *Early One Mourning* ou encore *Carriage* par exemple, se placent à la jonction des deux orientations sculpturales que l'on a pu remarquer précédemment. En effet, Caro nous propose une sculpture qui utilise la frontalité pour stabiliser l'image de sa sculpture mais en même temps, l'œuvre se saisit de l'espace réel et du possible déplacement du spectateur pour provoquer un vacillement de son image jusqu'à ce que le spectateur rencontre le point de vue privilégié (comme un principe de mise au point).

Si Anthony Caro n'a jamais démenti les propos de Fried ou de Greenberg, il semble pourtant que de véritables ambiguïtés demeurent entre ces œuvres et le discours porté sur elles. Mais c'est bien dans ces tensions, dans ces ambiguïtés, que se manifeste une certaine idéologie de la perception qui peut apparaître comme une version renouvelée de la dichotomie « corps et esprit ». Fried, comme Greenberg, privilégient l'optique, ce qui n'induit pas seulement de privilégier le sens de la vue mais qui forme à lui seul un concept qui rejette le corps du spectateur et la temporalité de l'expérience. Dans « La nouvelle sculpture », Greenberg écrit notamment :

« Sous l'influence de la réduction moderniste, l'essence de la sculpture s'est avérée presque aussi exclusivement visuelle que celle de la peinture elle-même. Elle s'est « libérée » du monolithe tant en raison de ses connotations excessivement tactiles - dont il apparaît maintenant qu'elles relèvent de l'illusion - que des conventions tenaces qui lui étaient attachés. (...) En sculpture comme en peinture, on ne pose plus le corps humain comme agent essentiel de l'espace ; seul le regard compte désormais, et le regard a plus de liberté de mouvement et d'invention dans un espace tridimensionnel que dans un espace bidimensionnel. Il est en outre significatif que la sensibilité moderniste, rejetant toute forme de peinture sculpturale, permette en revanche à la sculpture d'être pictural à loisir. (...) Celle-ci peut virtuellement s'en tenir à deux dimensions (comme le font certaines œuvres de David Smith) sans sonner le sentiment d'enfreindre les limites de son médium : l'œil reconnaît que ce qui s'offre à lui en deux dimensions a été en réalité (même si ce n'est pas de manière palpable) façonné en trois. »¹⁵

¹⁵ Clément Greenberg, « La nouvelle sculpture », *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, pp. 158-159

Ces propos sont significatifs de ce que l'on a pu qualifier par le terme « opticalité » ou de « planéité » : la sculpture est pour lui, d'essence « visuelle », ses connotations tactiles sont « illusoires » et au point de vue du spectateur, « seul le regard compte désormais ». Ce qui nous semble saillants dans les propos de Greenberg ou dans ceux de Fried, c'est à quel point le médium sculptural est débarrassé de tous les oripeaux par nature contingents de la tridimensionnalité : notre perception n'a plus de temporalité et l'objet se présente à nous, déjà négocié entre surface et profondeur. Sémir Badir, philosophe, dans un article intitulé « Sur la profondeur » différencie l'espace vécu, d'un espace « objectivé » où le sujet fait de l'espace un objet, où il le domestique. Il note les enjeux de cette mise à distance :

« Objectiver l'espace, comme on peut y parvenir par la vue, c'est le mettre sous son contrôle. En me représentant l'espace comme extérieur à moi, en le tenant en quelque sorte à distance, je m'en émancipe par la même occasion, et surtout je m'émancipe du temps qui le cheville au devenir de mes perceptions et de mes mouvements corporels. Il y a donc quelque avantage pour le sujet à tenir l'espace pour homogène et fixe. Qu'a-t-il à faire pour réaliser cette domestication ? Il suffit d'aplatir l'espace et d'en faire une image. Et, par la suite, il suffira, dans cette image, de réintroduire la profondeur comme « troisième dimension », de la placer sous cette catégorie pour faire d'elle une dimension parmi d'autres. Le sentiment de profondeur est dysphorique dès lors qu'il rappelle notre conscience à sa condition corporelle dans le même temps qu'il met ce corps devant l'ouvert, le sans fond ou l'abysal. C'est le cri d'effroi de Pascal. C'est aussi le sublime selon Kant : la profondeur, en somme, est toujours ressentie comme trop profonde. »¹⁶.

A la lecture de ces propos, on pourra déduire que la conception de l'espace chez Greenberg est celle d'un espace objectivé qui rejette le temps et le corps au dehors, mais surtout qui pense la perception du réel en termes d'image. Au sein d'une telle conception, la troisième dimension succède à la deuxième sans l'engendrer voire sans l'affecter. D'ailleurs, concevoir l'espace en termes de dimensions hiérarchisées, c'est encore considérer le regard comme une frontalité qui s'enfoncé et qui pour ainsi dire bute contre les dimensions tels des pans idéaux, sorte d'écrans qui organiseraient l'espace. Dans une note de travail au *Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty écrit :

« Le regard ne vainc pas la profondeur, il la tourne. »¹⁷.

L'auteur réfléchit le problème du regard et de la profondeur non en termes de face à face mais en mettant en avant la capacité de projection de notre *voir* au-delà des limites visibles de ce qui le fait buter et à la différence de Greenberg, non comme une instance qui doit faire image

¹⁶ Sémir Badir, « Sur la profondeur », Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Prépublications, 2008 – 2009 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2991>>

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, « Profondeur » dans « Notes de travail », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1964, p.268

pour comprendre. On pourra voir une certaine affinité entre la théorie visualiste de Greenberg qui entend « domestiquer » le *voir* et la théorie de l'angoisse phénoménale à l'origine de l'abstraction que Wilhelm Worringer formule dans *Abstraction et Einfühlung* :

« Récapitulons : l'impulsion artistique originaire n'a rien à voir avec l'imitation de la nature. Elle est en quête de la pure abstraction comme seule possibilité de repos à l'intérieur de la confusion et de l'obscurité de l'image du monde, et elle crée l'abstraction géométrique à partir d'elle-même, de façon purement instinctive ; elle est l'expression accomplie, et la seule expression concevable pour l'homme, de l'émancipation à l'égard de tout arbitraire et de toute temporalité de l'image du monde. »¹⁸.

La profondeur en tant que « symptôme d'espace » apparaît alors comme une dimension contingente à « dominer » pour qui veut croire le monde et ses phénomènes comme stables, intelligibles donc maîtrisables. Dans la mesure où la profondeur comme telle induit le mouvement et le temps, elle est une menace à la permanence des objets, à leur saisie, mais aussi à leur identité. Elle induit une variabilité dans notre capacité à saisir le monde et une relativité à notre connaissance.

III. Herder / Merleau-Ponty

Un écrit de Johann Gottfried Herder nous permettra de penser à une perception qui, a contrario, ne cherche pas à dominer le visible. Il écrit dans *La Plastique*, publié en 1778, ces propos sur la perception de la sculpture :

« Voyez cet amateur, tout plongé en lui-même, tournant autour de la statue. Que ne fait-il pas pour transformer sa vision en toucher, pour *regarder* comme s'il *touchait* dans le noir ? Il tourne autour d'elle, cherche un repos qu'il ne trouve pas, ne cesse de changer de point de vue, comme devant une peinture, car mille perspectives ne lui suffisent pas : dès qu'il s'arrête à l'une ou l'autre, le tableau vivant et les belles rondeurs de la *figure* se morcellent en un misérable polygone. C'est pourquoi il tourne autour d'elle, son œil se fait main, le rayon de lumière devient doigt, ou plutôt a un doigt bien plus fin que la main et le rayon de soleil, pour *appréhender* en lui l'image même de son créateur. Ca y est ! L'illusion s'est produite ; la sculpture vit et l'âme sent qu'elle vit : et maintenant l'âme parle, mais non comme si elle voyait : elle parle comme si elle tâtait, touchait. Une sculpture froidement décrite donne si peu d'idées qu'une musique peinte. Autant la laisser et passer son chemin. »¹⁹.

Herder tente ici de résumer une expérience phénoménologique face à une sculpture. Cette expérience serait caractérisée par une sorte d'équilibre entre optique et haptique, entre vue et

¹⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck (coll. L'Esprit et les formes), 2003, p.75

¹⁹ Johann Gottfried Herder, *La plastique : quelques perceptions relatives à la forme et à la figure : tirées du rêve plastique de Pygmalion*. (coll. Bibliothèque franco-allemande), 2010, p.24

toucher. L'auteur pense le toucher comme un sens qui procède lentement, alors que la vue elle, est fulgurante. Pourtant, il semble que même si cette durée se déploie, la perception de la sculpture n'est pas succession, ni instantanéité. Il semble qu'elle est autre, ce que les propos de l'auteur expriment en ces termes : « Il tourne autour d'elle, cherche un repos qu'il ne trouve pas, ne cesse de changer de point de vue, comme devant une peinture, car mille perspectives ne lui suffisent pas ». En effet, en faisant l'expérience de la sculpture, ou plus précisément en lui tournant autour, il semble que notre cerveau n'a pas à faire le montage de plusieurs séquences et à les mettre bout à bout car cette perception-là est de l'ordre de l'indivisible. Elle n'est pas non plus linéaire. Ce mouvement circulaire que j'engage autour de l'œuvre a plus à voir avec un serpent qui se mord la queue qu'avec une course où départ et arrivée sont inscrits en lettres rouges. On aurait donc à faire à un objet qui doit se saisir dans la simultanéité et l'infinitude avec un langage, qui lui apparaît comme un temps de la reprise. En effet, témoigner de son expérience de la sculpture sans passer par la successivité semble impossible. Et quand bien même le fait de tourner autour de la sculpture créerait une sorte de phrase perceptive, sa signification bute contre la simultanéité dans le sens où elle achoppe sur la forme de la syntaxe langagière qui place chaque mot l'un après l'autre. Il faudrait pour reprendre les mots de Herder que « l'on parle comme si on touchait ».

À cela, on pourra objecter que ce problème n'est pas qu'un problème de sculpture car quand je regarde un tableau ou encore un bas-relief, là aussi mon regard doit négocier avec cette simultanéité. Mais face à une sculpture « qui montre trop de faces à la fois »²⁰ pour reprendre l'expression bien connue de Baudelaire, le mouvement du corps rentre en jeu telle une nécessité et vient suppléer le mouvement du regard. Comment négocier alors avec ce regard dont la motricité est redoublée par celle du corps, qui a sa durée propre et qui tente de saisir la sculpture dans le mouvement ?

Dans *La Pensée et le mouvant*, Bergson pose cette question : « Comment [...] faire coïncider ensemble l'attention qui se fixe et le temps qui fuit ? »²¹. Il remarquera que notre difficulté voire impossibilité à se saisir de la durée pure vient du fait que nous pensons le temps avec la « langue de l'espace ». Il écrit :

²⁰ « La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. », Charles Baudelaire, « XVI. Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Salon de 1846*, texte établi et présenté par David Kelley, Oxford, Clarendon Press, 1975

²¹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 1998, p.4

« Tout le long de l'histoire de la philosophie, temps et espace sont mis au même rang et traités comme choses du même genre. [...] La théorie de l'espace et celle du temps se font ainsi pendant. Pour passer de l'une à l'autre, il a suffi de changer un mot : on a remplacé « juxtaposition » par « succession ». De la durée réelle on s'est détourné systématiquement. [...] En examinant les doctrines, il nous semble que le langage avait ici joué un grand rôle. La durée s'exprime toujours en étendue. Les termes qui désignent le temps sont empruntés à la langue de l'espace. »²².

Les propos d'Auguste Rodin bien plus simples n'en disent pas moins :

« C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas. »²³.

Ces conceptions permettent de remettre en cause la validité de l'idée de synthèse perceptive car si l'on considère qu'un objet comme la sculpture se donne dans un mouvement continu, la synthèse en tant qu'elle suppose une réunion de parties, est inappropriée. Merleau-Ponty écrit dans *Phénoménologie de la perception* :

« Mais quand je comprends une chose par exemple un tableau, je n'en opère pas actuellement la synthèse, je viens au-devant d'elle avec mes champs sensoriels, mon champ perceptif, et finalement avec une typique de tout l'être possible, un montage universel à l'égard du monde. Au creux du sujet lui-même, nous découvrons donc la présence du monde, de sorte que le sujet ne devrait plus être compris comme activité synthétique, mais comme ek-stase [...] »²⁴

Et plus tard, dans *Le visible et l'invisible*, il caractérise le sujet en ces termes :

« Ce qu'il faut c'est expliciter cette totalité d'horizon qui n'est pas synthèse. »²⁵.

Chez Merleau-Ponty, il est question d'une plasticité perceptive qui n'est pas que celle du corps-voyant et du corps-sentant comme entités distinctes réunies dans la synthèse mais admises de conserve dans un contact qui se veut indivisible et totalisant avec le monde. Ainsi on quitte les taxinomies entre les sens pour une conciliation. Cette conciliation est rendue possible par ce contact permanent et inaliénable d'avec le monde. Un contact qui comme « le temps qui ne s'arrête pas » est toujours mouvement comme un « entrelacs » de trajectoires permanentes entre le percevant et le perçu. Merleau-Ponty écrit :

²² *Ibid.*

²³ Auguste Rodin, *L'Art*, Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Bernard Grasset (coll. Les Cahiers Rouges), 2008, p.52

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (coll.Tel), 1945, p.492

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (coll.Tel), 1964, p.261

« Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. »²⁶.

Mais comme le soutient Bergson dans *La pensée et le mouvant*, ce regard-là n'est pas celui que nous portons habituellement sur les choses :

« Ainsi la perception, la pensée, le langage, toutes les activités individuelles ou sociales de l'esprit conspirent à nous mettre en présence d'objets que nous pouvons tenir pour invariables et immobiles pendant que nous les considérons, comme aussi en présence de personnes, y compris la nôtre, qui deviendront à nos yeux des objets et, par là même, des substances invariables. [...] Comment amener l'esprit humain à renverser le sens de son opération habituel, à partir du changement et du mouvement, envisagés comme la réalité même, et à ne plus voir dans les arrêts ou les états que des instantanés pris sur du mouvant? »²⁷.

Il faudrait pour réaliser cette opération, une vision en adéquation avec la nature du temps, une vision qui elle-même est mouvement, flux. Une « vision en acte »²⁸ telle que la propose Merleau-Ponty, une vision qui se conçoit dans le mouvement et permet de saisir la transitivity.

On aura compris que cette vision-là demande un certain effort ou en tout cas, un retournement de nos habitudes visuelles et demande d'accepter ce qui ne se voit pas, voire ce qui ne se pense pas. Emmanuel Alloa dans son ouvrage sur Merleau-Ponty et la transparence relève le concept du diaphane chez Merleau-Ponty qui permettrait d'envisager :

« une réflexion qui dépasserait les apories des philosophes de la transparence vers une pensée rendant compte d'une inflexible résistances des choses. »²⁹

En suivant Merleau-Ponty, peut-être est-ce là, en acceptant une certaine opacité, une certaine résistance des choses, en ne cherchant pas à les dominer du regard que l'on peut accéder à la présence et pour le dire avec les mots de Brian O'Doherty, ne pas devenir un œil et un spectateur, techniciens de l'esthétique, où le corps est ce « meuble bizarre [...] est toléré [...] pour complément d'enquête »³⁰.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (coll.Folio), 1964, p.16

²⁷ Henri Bergson, *op.cit.* à la note 16, p.75

²⁸ « Ainsi la vision se dédouble : il y a une vision sur laquelle je réfléchis [...] Et il y a la vision qui a lieu [...] L'énigme de la vision n'est pas éliminée : elle est renvoyé de la « pensée du voir » à la « vision en acte. », Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.* à la note 4, p.54

²⁹ Emmanuel Alloa, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, Paris, Editions Kimé, 2008, p. 17

³⁰ « Cet espace sans ombre, blanc, propre et artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'arts y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. (...) Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes :

pour se trouver là, il faut être déjà mort. De fait, la présence de ce meuble bizarre, votre corps, apparaît superflue, c'est une intrusion. Si, dans cet espace, les yeux et l'esprit sont les bienvenus, on se prend à penser que les corps ne le sont pas - ou sont tolérés en tant qu'en tant que mannequins kinesthésiques, pour complément d'enquête. », Brian O'Doherty, « Notes sur l'espace de la galerie », *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, ouvrage dirigé par Patricia Falguières, Zurich, JPR/Ringier, 2008