

## Le désir, l'espace et le temps

Pierre Bertrand

---

Volume 5, Number 3, Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9461ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Bertrand, P. (1989). Le désir, l'espace et le temps. *Espace Sculpture*, 5(3), 6–7.

siècle a aussi fait de ce génie un monument du passé. Contemporains de Rodin, Gauguin, Degas, mais surtout Picasso vont offrir une sculpture entièrement nouvelle et facilement considérée comme moderne. Que Rodin soit leur précurseur n'est pas évident. Toutefois, si Rilke considère Rodin comme le précurseur de la nouvelle plastique c'est qu'il a senti en lui le modèle de l'artiste moderne et de son étrange destin: celui où il n'y a plus qu'à se retirer dans son oeuvre, "dans l'existence basse et dure de son instrument" car là est désormais la vérité.

#### IV

**B**ien sûr, lire le *Rodin* de Rilke, c'est lire Rilke lisant Rodin. D'abord intéressé au domaine de la littérature, le jeune poète connaissait peu de chose aux arts plastiques en général et à la sculpture en particulier. Cependant, grâce à sa rencontre avec Rodin son attitude vis-à-vis l'oeuvre à juger se modifiera. Il reniera en quelque sorte ses années d'apprentissage à Prague où pendant deux ans il sera critique dans

deux revues littéraires. Les quelques lettres qu'il échangera avec un jeune poète du nom de Kappus durant cette période parisienne sont là pour le confirmer. Or à deux reprises Rilke répète à son jeune destinataire que la critique est insuffisante à présenter l'essentiel d'une oeuvre. Autrement dit, la critique est superficielle et forcément suspecte.<sup>18</sup> Cette nouvelle position ne l'empêchera pas, comme on le voit, d'écrire sur l'art, mais il considérera désormais son geste comme une "vue trop provisoire", trop "personnelle". En ce sens, il ne pourra écrire que ce qui l'aura touché véritablement comme avec Rodin ou plus tard avec Cézanne. Rilke se garde bien donc de juger et d'intégrer Rodin à l'intérieur d'un discours qui serait étranger à son oeuvre. Il ne cherchera qu'à éclairer l'oeuvre de l'intérieur, épouser son mouvement de développement interne. Aussi, le leitmotiv de la critique chez Rilke c'est "l'amour". Le chemin qui doit nous conduire à l'oeuvre d'un auteur est ce qu'il appelle faute de mieux l'amour. "Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles". C'est ici que le poète n'est pas en reste. C'est ici que les mots peuvent révéler la solitude silencieuse de l'oeuvre, nommer cette image sans parole, cette image qui possède le langage de l'invisible et que le "critique" doit amener à la visibilité.

1 Frederic V. Grunfeld. *Rodin. A biography*. Henry Holt and Cie, 1987. Traduction française publiée chez Fayard, 1988.

2 Pierre Daix. *Rodin*. Calmann-Lévy, 1988.

3 *Rodin, dessins érotiques*. Précédés de deux textes signés Philippe Sollers et Alain Kirili. Gallimard, 1987.

4 Sortie en France en décembre 1988 et au Québec en février 1989, le film *Camille Claudel* est réalisé par Bruno Nuytten et met en vedette Isabelle Adjani et Gérard Depardieu.

5 À la fin de mars 1903 paraît à Berlin la monographie sur Rodin dans la collection Die Kunst dirigée par Muther. Rilke dédiera l'ouvrage "À une jeune sculptrice", c'est-à-dire Clara, sa femme, sans qui il n'aurait jamais fait la connaissance de

Rodin. À la troisième édition, l'ouvrage sera augmenté d'une conférence tenue par Rilke à Dresde et à Prague en 1905. Ces deux textes se trouvent en traduction française dans le tome 1 de *Oeuvres*, éditions du Seuil, page 391 et suivantes.

6 Cf. lettre à Clara, in *Oeuvres*, Éditions du Seuil, tome 3, page 28.

7 Cf. lettre à Lou Andréas-Salomé, idem, page 32.

8 Nous avons emprunté ces deux catégories du moi à un texte de Paul de Man intitulé "Lugwig Biswanger et le problème du moi poétique", in *Les chemins actuels de la critique*, 10/18, 1968.

9 Cf. *Oeuvres*, tome 1, page 396.

10 Idem, page 397.

11 Idem, pages 397-398.

12 Idem, page 403.

13 Idem, pages 402-403.

14 Idem, page 406.

15 Idem, page 454.

16 Idem, page 430.

17 Idem, page 455.

18 Dans une lettre datée de Paris, le 17 février 1903, on y lit: "Pour saisir une oeuvre d'art, rien n'est pire que les mots de la critique". Dans une autre, écrite à Varregio le 23 avril de la même année: "Les oeuvres d'art sont d'une infinie solitude, rien n'est pire que la critique pour les aborder".

PIERRE BERTRAND

## Le désir, l'espace et le temps

**O**n peut dire qu'il y a, a priori, quelque chose de très prétentieux chez le sculpteur. Fort du matériau qu'il utilise, il voudrait défier le temps. Évidemment, la pierre dure longtemps. L'art, grâce à la sculpture, enfin immortaliserait! Mais on ne peut vaincre le temps. On peut le défier, certes, le contrer, ralentir son cours, ou son oeuvre, mais au bout du compte, le temps finit toujours par triompher. La preuve en est qu'il est le seul à réellement compléter, achever les sculptures d'abord entreprises contre lui. Ainsi, cette *Victoire de Samothrace*, sans tête grâce au temps, et d'autant plus parfaite, d'autant plus achevée, que le temps y a mis, et continue d'y mettre la main.

L'artiste en l'être humain est impersonnel. C'est l'inconscient qui est moteur, ce qu'on appelle aussi, l'inspiration. Il est donc normal que l'impersonnel par excellence, *le neutre*, comme le nomme Blanchot, continue l'oeuvre, s'attelle à la tâche, et défasse ou complète, au choix, ce qui fut d'abord commencé grâce à la force de l'impersonnel. Il y a certains sculpteurs qui prévoient les coups, et qui déjà, accomplissent l'oeuvre du temps, qui étêtent, castrent (ce qui aurait été fait par un zèle religieux ayant cours à tel siècle): par exemple, Jean-Louis Émond.

Le temps aura raison de tout. Il aura raison des vivants, des pensées et des problèmes. Force neutre, inhumaine et surhumaine, il déjoue tous les plans, à commencer par le premier, implicite dans tout ce que l'être humain entreprend, à savoir le plan de l'immortalité. Il amène toute chose, petit à petit, ou brusquement, à la mort, à la fin, sans raison, sans justification, du seul fait qu'il est le temps, et que dans le temps, les choses se passent ainsi.

Donc, en ce qui concerne la sculpture, le temps ronge petit à petit la pierre, le marbre, le matériau le plus résistant. Le temps fait son

oeuvre, et, en faisant son oeuvre, il accomplit les oeuvres des artistes, confiées au temps du seul fait d'être. Il les ronge, les débarrasse de tout ce qui est superflu, les coins qui dépassent, par exemple le sexe et la tête. Car le temps, de toute façon, aura raison, à la longue, de ces parties qu'on pourrait presque dire surajoutées, par un Malin génie selon la recette de Descartes, sexe et tête par exemple, —ils ne peuvent être que des nuisances, dans notre monde moderne, et peut-être post-moderne, d'aujourd'hui. La tête et le sexe passeront le plus vite parce qu'ils sont les

plus investis par les structures actuelles du pouvoir, telles qu'elles se déploient à chaque époque. Contentons-nous de donner deux noms à cet investissement: Érotomanie et Violence. Ce qui est fait pour durer passera, ne durera que le passage du temps.

Il serait faux de percevoir le geste du temps comme négatif. Le temps n'abîme que du point de vue de ce qui le défie, mais en lui-même, le temps crée, parfait, complète, accomplit, sans qu'il y ait un terme final à cet accomplissement. Un accomplissement qui dure tout le temps que le temps dure.

Laissé à lui-même, le temps produit les chefs-d'oeuvre, à commencer par la création elle-même, le monde, l'univers, le cosmos, autant au niveau macroscopique que microscopique. Et également au niveau humain. Le sculpteur est lui-même une oeuvre du temps, et ce n'est qu'à partir de là qu'il peut produire des oeuvres, elles aussi marquées par la griffe du temps. Et pas même besoin d'être sculpteur. Qui niera par exemple que le corps de la femme soit un monument vivant élevé à la gloire de la beauté. Le corps de la femme est une sculpture naturelle, d'une simplicité et d'une sobriété éclatantes. L'embryon, le fœtus, l'enfant, la jeune fille, la femme... Et cette sculpture est directement liée au désir. Produit du désir, comme énergie vitale, lui-même désir vivant, le corps de la femme est perçu, transfiguré par le désir. Le désir se trouve également chez le créateur, dans l'oeuvre et chez le spectateur.

Il en est de même de l'espace comme tel. L'espace en lui-même, comme vide, que ce soit à l'intérieur d'une cathédrale, dans le bleu infini du ciel, ou comme aura dans laquelle baigne toute sculpture particulière, est déjà sculpture, sculpture en quelque sorte préalable et fondamentale. Le matériau, comme pierre brute par exemple, est déjà sculpture, et est déjà sculpture ce dans quoi baigne tout matériau, à savoir l'espace qui, ultimement, ne comporte pas de dimensions.

L'espace, en lui-même, est vide virtuellement infini, et comme tel, est invisible. L'art ne reproduit pas le visible, mais rend visible l'invisible. Les deux grandes dimensions cosmiques sont l'espace et le temps. À quoi il faut peut-être ajouter l'esprit, sauf que la

plus grande part de l'esprit consiste à rendre visibles l'espace et le temps. Et au premier chef, l'esprit sculpteur, l'esprit comme sculpture. La sculpture donne corps à l'espace, et ce faisant, le rend visible. La sculpture permet de toucher le vide, même quand on ne peut pas le toucher comme tel, compte tenu des interdictions conventionnelles à s'approcher trop près physiquement des oeuvres d'art, pour ne pas les abîmer, cette dernière fonction étant réservée à l'autre grande force, le temps. Mais même à l'intérieur du monde humain conventionnel, où il n'est permis que de regarder la sculpture, celle-ci confère à l'oeil une fonction haptique, selon l'expression de Riegl, c'est-à-dire induit un toucher propre au regard. L'oeil touche l'espace en voyant la sculpture. Le vide devient tactile. La sculpture est une condensation d'espace, révèle celui-ci par introjection, comme l'architecture est une expansion d'espace, et révèle celui-ci par projection. Ces caractéristiques, d'ailleurs, peuvent se renverser, car on peut dire la sculpture extravertie, et l'architecture introvertie, dans la mesure où la première renvoie à un espace virtuellement infini dans lequel elle baigne, tandis que la seconde fait voir, en une vision elle-même haptique, un espace limité, circonscrit, qu'elle enferme.

Quoi qu'il en soit, et pour en revenir à la sculpture exclusivement, et notamment à la sculpture moderne, qui se présente comme morcellement, dispersion, fragmentation, on peut dire qu'elle accomplit la fonction de l'art, telle qu'indiquée par Klee dans un livre-clé de l'art contemporain, *Théorie de l'art moderne*. Loin de s'opposer au temps, comme le faisait la sculpture classique, elle le rend visible en anticipant son oeuvre, en faisant tomber ce qui dépasse, notamment tête et sexe. Et elle poursuit son alliance traditionnelle avec l'espace, en le rendant visible dans un corps déterminé, lui qui, comme le temps, n'a de réalité qu'invisible, pour un regard aveugle.

C'est l'esprit qui rend visible. L'esprit peut rendre visibles l'espace et le temps, car, comme eux, il est invisible. Il peut donc se rapporter directement à ces réalités. Mais la sculpture, dira-t-on, n'a rien de spirituel, est au contraire terre-à-terre, est peut-être en fait l'activité humaine la plus connectée à la matière. Mais justement, la sculpture réalise cette synthèse en elle-même géniale des deux grands contenus, la matière et l'esprit, et des deux grandes formes, l'espace et le temps, de l'univers (tel, du moins, que nous le percevons). Elle exhausse la matière à l'esprit, fait de ce qu'il y a de plus brut, quotidien, ce qu'il y a de plus haut, une oeuvre d'art. Et dans cet exhaussement, elle rend visibles les deux grandes formes, l'espace et le temps. Et cela, elle l'accomplit pour la plus grande gloire du corps, esprit incarné, esprit qui se manifeste, notamment, dans l'acte de création de l'oeuvre, et dans la capacité qu'a le corps, ensuite, comme esprit, de toucher (le sens le plus terre-à-terre) à travers l'oeil. Toucher, qui est l'acte même du désir. Non plus seulement un désir voyeur, mais qui établit le contact. Qui, pour ce faire, doit détruire les couches d'indifférence, d'insensibilité, aménagées, pétrifiées, afin que le flux coule à nouveau, de la matière à l'esprit, et vice versa. Désir qui n'est pas spécifiquement sexuel, mais qui s'adresse à la Beauté en personne, beauté impersonnelle, déjà là dans la matière, mais qui ne peut être révélée que par l'esprit, et qui consiste en la visibilité de l'espace et du temps.

La sculpture est un objet gratuit, absurde (au sens positif), sans raison, qui existe dans le temps et l'espace, et qui montre directement, en elle-même, l'espace et le temps synthétisés. Non seulement elle est sans raison, mais elle s'oppose à toutes les raisons qui prévalent en ce monde, et qui sont, à notre époque, de nature fondamentalement économique. Mais la sculpture se trouve ici en bonne compagnie. Elle est aussi inutile que l'amour, que l'ensemble des passions en général, que l'être humain lui-même (à quoi peut bien servir, en effet, l'être humain?), que la vie (quoi de plus inutile, de plus luxueux, gratuit, que la vie!). L'être humain est sur terre sans raison, uniquement pour y pas-

ser, pour y projeter son ombre. Venant de la mort qui précède la naissance, et allant à la mort qui suit la vie, l'être humain n'a qu'une existence fantomatique, spectrale. Et pourtant, dans cet entre-deux, peuvent se déployer les plus belles créations, comme une écriture inscrite en lettres d'airain (Nietzsche), ou comme des objets éparpillés sur son parcours (sculptures). L'être humain n'a que l'existence éphémère, évanescence, de ses propres créations (qui sont en même temps la seule justification de l'absurdité positive dans laquelle il évolue). Les sculptures sont des traces particulièrement durables, mais qui seront elles-mêmes érodées par le temps. Ce qui ne passera pas en revanche, parce qu'il constitue un événement purement spirituel, comme tel en dehors du temps, c'est l'acte de création, ou ce qui est à la base invisible, *irréelle*, de l'acte de création, à savoir la passion gratuite et sans raison, sans explication, le Désir, comme réalité insubstantielle, incorporelle. Passion, désir que nous trouvons, sans le trouver, sans même le chercher, à la base de l'oeuvre d'art, et qui se trouve, également, au fond de tout geste, tout acte, toute parole. Qui existe avant tout acte, celui de sortir, de se lever le matin, de dormir, de rêver, et même de mourir, qui ne peut pas être perçu, qui est invisible comme cela ne se fait plus, et qui est pourtant montré dans l'oeuvre d'art, comme un secret de polichinelle tout de même bien gardé, car il se cache en lui-même, en son caractère invisible, spirituel. La sculpture, par son aspect éminemment matériel, nous fait, pour une fois, toucher cette substance incorporelle (à l'aide d'un doigt qui émane du cerveau, qui traverse l'oeil, et qui *touche* —mystère insondable du contact). Synthèse du temps, de l'espace et du désir.