Document généré le 24 avr. 2024 11:51

Espace Sculpture

Le Moi-peau et la sculpture

Michel Paradis

Numéro 27, printemps 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/10042ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Paradis, M. (1994). Le Moi-peau et la sculpture. *Espace Sculpture*, (27), 41–43.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

le MOI PEAU et la sculpture

Michel Paradis

Dans *Beyond Modern Sculpture*, Jack Burnam rapporte que Rodin, en évoquant la pratique de la polychromie dans la statuaire grecque ancienne, se serait exclamé : «Et pourtant, je sais bien qu'ils ne les ont pas coloriées!»[1]. Quels qu'aient pu être le contexte et la pertinence de cette prise de position (qui n'est pas loin d'un procès d'intentions), elle n'en souligne pas moins un problème fondamental en arts plastiques, celui des rapports entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité.

Ces rapports ambigus s'il en est, et auxquels la dialectique traditionnelle peinture-sculpture, étendue en cette fin de siècle à de nouveaux media empruntant de nouvelles avenues[2] ne fait qu'ajouter, me paraissent pourtant susceptibles de nourrir une réflexion significative sur certaines caractéristiques de la sculpture, généralement peu abordées. Le point de départ de la présente réflexion provient d'un texte de Didier Anzieu portant, sous le thème du *Dehors et du dedans*, sur le "Moi-peau"[3].

Le *Moi-peau*, dont Anzieu postule l'existence et qu'il désigne comme «une figuration dont le moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme moi à partir de son expérience de la surface du corps»[4] trouverait son étayage sur trois fonctions principales : 1. Le sac, qui retient le bon et le plein ; 2. La surface qui délimite le dehors ; 3. Le lieu d'échange avec l'extérieur.

Plus encore, le *moi-peau* serait un embrayeur majeur dans le développement de la pensée : « Il resterait à étudier ... les conséquences de tout cela sur la plan de la pensée (élaboration d'un espace mental, statut des objets extérieurs, constitution des invariants, articulation des représentations des mots avec les représentations de choses) comme nous les avons esquissées sur le plan du plaisir ... car, pour nulle autre réalité psychique que le moi-peau, le plaisir ne fonde si manifestement la possibilité de la pensée.»[5]

Il me semble que ce concept, dès lors qu'on en admet la pertinence, peut nous mener à considérer la sculpture sous le rapport particulier de sa *peau*. N'existe-t-il pas, même métaphoriquement, un *soi-peau* de la matière sculptée par lequel nous sommes appelés à entrer en contact avec les oeuvres ? À entrer, ou plutôt, paradoxalement, *à ne pas entrer en contact*, empêchés que nous sommes constamment par les mille barrières que dressent, parfois bien à tort, les institutions qui en ont la garde et qui poursuivent assidûment l'entreprise de censure dont la «tactilité» est trop souvent victime en Occident[6].

Cette réduction du tactile au visuel qui caractérise le comportement occidental depuis l'Antiquité[7], a de toute évidence freiné les efforts qui auraient pu être entrepris afin de considérer la sculpture comme une *matière intrinsèquement liée à son enveloppe*, et ce, qu'on traite de sculpture ancienne ou récente. Ainsi en témoigne cette déclaration de Sir Herbert Read, faite en 1964 : « Un gouffre sépare l'oeuvre de Rodin de celui d'Arp ou d'Henry Moore; mais ces trois artistes partagent les mêmes préoccupations pour les vertus propres à la sculpture — la sensibilité au volume et aux masses, le dialogue entre les creux et les protubérances, l'articulation rythmique des plans et des contours, le tout formant l'unité de la conception.»[8]

Certes, on a souligné l'affirmation de la surface sculptée à partir de Rodin. Mais si on l'a fait, c'est en tant que critère de spécificité de la matière, dégageant progressivement la sculpture des contraintes de la *mimesis* et témoignant de sa dynamique interne. Par exemple, William Tucker[9], comparant une esquisse en argile de Canova à une de Rodin, souligne combien dans la première, la surface n'est qu'une enveloppe sans contenu, n'est qu'une *peau*, alors qu'elle est dans la seconde l'expression même de la substance « à travers chaque centimètre cube de volume»[9].

Certes l'évolution de la sculpture au 20e siècle nous a conduits à accepter la réintroduction de la polychromie en tant que composante de l'objet sculpté «pour la première fois depuis le Moyen Age», comme l'a suggéré Margit Rowell[10]. Mais, il faut bien l'admettre, si cette reconnaissance de la couleur s'est établie, ce n'est guère à titre d'élément signifiant de la sculpture, faisant intimement corps avec elle. Le traitement de surface demeure la plupart du temps considéré comme un supplément, un *habillage*, une *superficialité* nécessaire, acceptée comme un fait de la vie courante :

«En général, la sculpture est revenue à la polychromie non par une confrontation brutale avec les tabous concernant l'application de couleurs sur la pierre ou le métal, mais par l'adoption graduelle de techniques déjà admises pour les objets de consommation courante ... La poly-

chromie s'est répandue lorsque les sculpteurs se sont mis à utiliser des matériaux pour lesquels la peinture de surface constitue un traitement standard.»[11]

Bref, la sculpture étant objet matériel, elle n'a pas à avoir de *surface significative* dès lors qu'elle s'affirme dans un *volume significatif*. L'on admettra mal d'octroyer à ce qui s'exprime dans l'espace, des caractéristiques de ce qui s'affirme dans le plan, ce que faisait remarquer Rosalind Krauss, lors de la controverse ayant entouré l'altération *post-mortem* des sculptures de David Smith[12]. Dès lors, se repose la question : qu'est donc la sculpture sans sa peau?

Pour discuter des enjeux de cette question, prenons comme point de départ le problème du décapage des oeuvres. Ce *dépiautage* qui, il n'y a pas bien longtemps était pratique courante, du moins au Québec, a fait disparaître bien des dorures et des polychromies, dans le but de découvrir le "coup de main de l'auteur". Il faut pourtant se rappeler que, loin d'être improvisé, le revêtement des sculptures anciennes constituait une opération fort complexe, investie la plupart du temps d'une triple fonction, esthétique, sémantique et préventive[13]. Le travail d'habillage des oeuvres pouvait d'ailleurs «entraîner des coûts équivalents, voire supérieurs à ceux encourus pour la sculpture proprement dite»[14].

Dans ce sens, on peut se demander si les responsables des revêtements, qui n'étaient pas toujours les sculpteurs eux-mêmes, les communautés religieuses y ayant très largement contribué, n'auraient pas pu être considérés comme les auteurs des oeuvres autant, sinon davantage que les sculpteurs?[15] En définitive, elle est bien étrange, cette évolution qui fit de la finition dorée ou colorée, un écran, et de son réalisateur, un subalterne, à telle enseigne qu'on en vint à déprécier cela même qui naguère *révélait*, au point de le supprimer, ou au besoin de le recouvrir d'un badigeon uniforme, véritable masque, cloison opaque et fermée.

Sur ce dernier point, le cas de la dorure est particulièrement intéressant. Cette technique qui, à la peau de matière proprement dite, en superpose une autre, *ensache* littéralement l'âme de la sculpture par une série de recouvrements[16] qui, en se stratifiant, s'efforcent de conserver la topologie du volume initial, de respecter cette "frontière" entre l'oeuvre et son espace extérieur telle qu'elle fut établie au départ, pour cependant lui donner un nouveau mode d'échange avec le monde. Tâche paradoxale que celle-là qui consiste essentiellement à conserver tout en dissimulant, à révéler tout en opacifiant, à *créer un signe* de l'oeuvre initiale qui n'existe plus, dès lors, que parce qu'elle disparaît sous cette nouvelle peau. Somme toute, la dorure se superpose à deux autres peaux : la première, celle de la matière brute, non informée, dont le grain et les caractéristiques physiques conduisent la main de l'auteur à en instaurer une seconde, qu'on nommera "traitement de surface", incisée, grattée, ciselée, poncée, elle-même recouverte d'une troisième, la feuille d'or (ou d'argent), qui *parle* pour toutes, n'étant finalement *rien* par elle-même et *tout* par ce qu'elle recouvre.

Ici, tout est dans la peau, comme dans le cas des sculptures sur bois recouvertes de feuilles de cuivre, de plomb ou de zinc, dont l'âme n'est qu'une ébauche, l'oeuvre terminée s'inscrivant sur (dirais-je *dans* ?) sa peau. Destinées, la plupart du temps, à l'extérieur, ces sculptures évoluent généralement de telle sorte qu'après quelques décennies, l'âme pourrie par la vermine et les intempéries ne laisse plus de saine que sa peau, *la peau de l'âme*, qui sans restauration, s'affaissera comme un sac privé de son contenu[17].

Tout est dans la peau encore, lorsqu'on parle de très petites sculptures, tels les ivoires, dont les dimensions sont limitées par celles du matériau dans sa forme originaire. Ici, le traitement de surface semble occuper d'autant plus d'espace, se manifester plus intensément, appeler davantage l'attouchement, que l'oeuvre sera plus petite, la peau de l'oeuvre demandant à être stimulée d'autant plus qu'il y en a moins à travailler, à révéler, à rendre présente. En quoi elle manifeste peut-être un effet de ce que Gaston Bachelard considère comme la "grandeur du petit"[18] et que j'évoquais dans un récent article, comme la monumentalité des petites oeuvres[19].

Que conclure de tout cela? Comment d'abord, ne pas songer, en repensant au lien précédemment évoqué entre le plaisir du tactile et la formation de la pensée, aux significations particulières de toutes les techniques de grattage, ciselure, guillochage, aux scarifications imposées (*infligées?*) à la matière, et dans la foulée, aux significations du ponçage et du polissage ? Comment encore, ne pas envisager sous cet angle la dorure, les polychromies, la marbrure, toutes ces choses qui, dans l'appréhension du texturé, la découverte du révélé *dans* et *sous* la surface, permettent peut-être la possibilité de *penser* l'oeuvre? Peut-être sera-t-il tentant aussi de voir là une relation entre la surface de la matière, le *soi-peau* de la sculpture et le moi-peau de l'auteur, la première étant en quelque sorte une projection de la seconde et, du même allant, du moi-peau du récepteur, chacun découvrant dans le plaisir du texturé, du coloré et du lumineux, sa propre façon d'accéder à l'oeuvre.

Dans une perspective autre, on pourra également faire remarquer que la peau, comme limite et lieu d'échange a ceci de caractéristique qu'elle appartient à la fois à l'univers bidimensionnel dont elle constitue le champ de reconnaissance principal (l'aire est surface, concrétisation de la bidimensionnalité dans le réel) et à l'univers tridimensionnel dont elle détermine le développement spatial, la morphologie, l'étendue. En tout état de cause, il serait intéressant de réfléchir d'avantage au développement du 2D vers le 3D (ou à l'enveloppement du 3D par le 2D) et au rejet "acadé-

Bertrand Lavier, *Gabriel Gaveau*, 1981. Peinture acrylique sur piano. 110 x 154 x 200 cm. Coll. N. et H. Daled, Bruxelles. Extrait de *Artstudio*, hiver 1990. Un bon exemple où le recouvrement (acrylique) confère à l'objet un sens particulier.

misant" de cette simultanéité de dimensions, au bénéfice prétendu de la spécificité du médium. Il pourrait en résulter une meilleure interprétation d'attitudes comme celles qui tendent parfois à assimiler la sculpture polychrome à de l'art populaire ou à de l'artisanat pour ne retenir dans la sculpture dite "artistique" que les oeuvres qui se donnent dans leur propre matérialité, avec à la rigueur, la présence d'une patine qu'on tolérera parce qu'elle résulte d'un processus naturel (bien qu'il puisse être autant le fait du passage du temps que de la volonté humaine).

J'ai parlé plus haut "d'habillage". Le terme, originant du langage même de la sculpture ancienne, évoque le vêtement. J'aime à croire qu'on peut, assimilant la peau à ce dernier, y lire toute l'importance symbolique qui unit le dedans au dehors et qui finalement «ne serait pas un attribut extérieur, étranger à la nature de l'être qui le porte mais en exprimerait au contraire la réalité essentielle et fondamentale.»[20] La sculpture, après tout, ne se révèle-t-elle pas à nous par sa matérialité? Et qu'est la matière sans la surface par laquelle elle entre en contact avec le monde ? ◆

NOTES :

1. Burnam, Jack, Beyond Modern Sculpture, New York, Braziller, 1968, p. 162.
2. Je pense en particulier aux questions soulevées par les multiples hybridations entre le visuel et le spatial, notamment dans les domaines du vidéo ou de l'installation.
3. Anzieu, Didier, "Le moi peau", Nouvelle revue de psychanalyse, no. 9, printemps 1974, p. 195-208.
4. Ibid., p. 207.
5. Ibid., p. 208.
6. En tout état de causes, le projet est souvent couronné de succès. Dans leur éducation, on empêche bien d'avantage les enfants de toucher que de regarder et par suite, lorsque le droit à la tactilité existe, qui songe à s'en prévaloir? Combien sont ceux qui, dans un Jardin de sculptures comme celui du Musée d'art contemporain de Montréal, osent vraiment toucher aux sculptures? Et combien de fois entendrons-nous dans un musée: «On touche avec les yeux»? La réciproque «On regarde avec les doigts», si d'aventure elle existe, ne serait bien sûr réservée qu'aux seuls aveugles...
7. Saint Augustin, un des fondateurs de la pensée chrétienne qui a longtemps dominé notre mode de connaissance du monde, a largement fait état au 5e S., de cette prépondérance de la vue sur les autres sens : «Nous ne disons pas : «Écoute comme ça brille», ni : «Sens comme ça luit», ni : «Goûte comme ça resplendit», ni : «Touche comme ça éclaire». On dit voir pour exprimer toutes ces choses. Et même nous ne nous bornons pas à dire : «Vois quelle lumière!» (les yeux seuls peuvent nous donner cette sensation), mais nous disons encore : «Vois quel son! vois quelle odeur! vois quelle saveur! vois quelle dureté!»... cette fonction de la vision qui est essentiellement celle des yeux, les autres sens l'assument métaphoriquement, quand ils cherchent à connaître quelque chose.» Les confessions, 10, XXV. Il faut toutefois noter que cela est fortement remis en question, au moment où les recherches en sciences cognitives semblent nous indiquer que les formes seraient conceptualisées grâce à des grilles de références provenant d'autres dispositifs que la perception rétinienne, par exemple les coordonnées gravitationnelles : Humphreys, Glyn W., "References Frames and Shape perception", Cognitive Psychology, 15, 1983, p. 151-196.
8. Read, Herbert, A concise history of sculpture, New York, Oxford University Press, 1964, p. 18. (C'est moi qui traduis). De même, dans le chapitre consacré à la plastique monumentale gothique de son célèbre ouvrage Art d'Occident, Henri Focillon néglige-t-il totalement la question de la polychromie des sculptures, fait pourtant connu mais étrangement écarté de l'interprétation des oeuvres, comme s'il dérangeait. Le Moyen Age gothique, Art d'Occident, T. 2, Paris, Livre de poche, 1971, chap. III, "La plastique monumentale et l'humanisme gothique", p. 163-234. Dans les meilleurs cas, les auteurs déploreront ce manque d'intérêt et les lacunes qui en résultent. À titre d'exemple, donnons pour la sculpture médiévale : du Colombier, Pierre, Les chantiers des cathédrales, Paris, A. et J. Picard, 1953, p. 91, et pour la sculpture américaine contemporaine, Krauss, Rosalind, "Changing the work of David Smith", Art in America, vol. 62, sept-oct. 1974, p. 30-34.
9. Tucker, William, Early Modern Sculpture, New York, Oxford University Press, 1974, p. 20. (C'est moi qui traduis).
10. Francblin, Catherine, "Qu'est-ce que la sculpture moderne? Margit Rowell, interview par C. Francblin", Art Press, 104, 1986, p. 20.
11. Burnam, op. cit., p. 163. (C'est moi qui traduis).
12. Krauss, loc. cit., p. 31.
13. Par exemple, dissimuler les défauts de base de la matière, donner un aspect de richesse propre à susciter la fierté de la collectivité locale, créer l'illusion de la chair animée, attirer l'attention par la mise en évidence des plats et des reliefs, favoriser la prière, assurer la protection des oeuvres, etc. Porter, John R., et Bélisle, Jean, La sculpture ancienne au Québec, trois siècles d'art religieux et profane, Montréal, Éd. de l'homme, 1986, "Les revêtements de la sculpture", chap. VI, pp. 247-266.
14. Ibid., p. 247.
15. La réflexion de Michel Foucault sur la "fonction-auteur" trouve ici une emprise particulièrement significative. Posant que cette fonction est «caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société», il conclut «qu'elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper.» Foucault, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur", Bulletin de la Société française de philosophie, vol. 64, 1969, p. 73-104.
16. Selon les techniques utilisées, ces recouvrements peuvent varier de trois à six et nécessiter de cinq à dix-sept opérations. Porter, John R., L'art de la dorure au Québec du XVIIe S. à nos jours, Québec, Garneau, 1975, p. 37-41.
17. Un exemple caractéristique de ce type de travail est le "Saint Henri de Bamberg" d'Olindo Gratton, sculpture monumentale en bois recouverte de cuivre, restaurée lors de l'exposition consacrée à cet artiste. Mulaire, Bernard, Olindo Gratton, 1855-1941. Religion et sculpture, Montréal, Galerie de l'UQAM, 12 oct. 1989 - 19 nov. 1989, Fides, 1989, p. 71.
18. «...il faut comprendre que dans la miniature, les valeurs se condensent et s'enrichissent. Il ne suffit pas d'une dialectique platonicienne du grand et du petit pour connaître les vertus dynamiques de la miniature. Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit». Bachelard, Gaston, La poétique de l'espace, Paris, P.U.F., 1964, "La miniature", chap. VII, pp. 140-167.
19. Paradis, Michel, "Les sculptures de Violette Dionne ou la monumentalité réinvestie", Espace, no. 23, 1993, p. 37-39.
20. Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont, 1989, article "Vêtement", p. 1009.

The starting point of the present reflection is a text by *Didier Anzieu bearing on the psychological locus of* the inside/outside, which he calls the self-skin (le Moi-peau).

This self-skin, which designates the perception that comes from the experience of our own body surface, rests on three principal functions: 1) The envelope which retains the good and the full; 2) The surface, which delimits the outside; 3) The site of exchange with the external world.

The utility of this concept is that it allows us to consider sculpture from the particular aspect of its skin, or surface. Does there not exist, even from the metaphorical point of view, a self-skin of the sculpted matter which invites us to enter in contact with art-works?

The reduction from the tactile to the visual which characterizes Western behavior since Antiquity has seemingly hampered the efforts to consider sculptural works as being intrinsically linked to their envelopes.

It is true that, since the advention of Rodin, the sculpted surface has received its fair share of critical affirmation; it must be admitted, however, that surface embellishment is treated most of the time as a supplement, a dressing, a necessary superficiality. In short, it has been felt that since sculpture is expressed in a meaningful volume, there is no need for it to have a meaningful surface.

***To obtain a better grasp of this question, let us* consider the subject of restoration. In the past, it was a common practice to strip away gilding and paintwork from an art object to get a closer feel of the "master's touch". Yet, far from being improvised, sculptural embellishment was a complex operation that had a threefold function: aesthetic, semantic and *preventive. Thus, the manner in which painted* ornamentation came to be seen as extraneous to sculpture is a strange one indeed. Whereas it had been meant to better reveal its subject, paintwork came to be seen as a screen that had to be stripped away or daubed over with paint of a uniform color.**

The importance of the external surface in sculpture is especially noteworthy in those works where copper, lead or zinc plating is made use of. Here, the very soul of the work rests not in the full rough-hewn model but in the outside surface. And so it is for smaller works such as ivories, whose delicate surfaces practically beg to be touched. This reflection can be interestingly pursued in other materials such as marble, where the meaning of a work can be said to reside in and under the surface.

Earlier, we used the word "dressing" to designate the physical ornementation of a sculpture. What if, instead of it being considered an external attribute, this dressing were to express the essential and fundamental reality of a sculpture. After all, is it not through the material quality of its surface that a sculpture is revealed to us?