Document generated on 07/19/2025 2:16 p.m.

Espace
Art actuel

Le corps sculpté dans le champ élargi de la sculpture

Ariane De Blois

Number 110, Spring–Summer 2015

URI: https://id.erudit.org/iderudit/77975ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

De Blois, A. (2015). Le corps sculpté dans le champ élargi de la sculpture. *Espace*, (110), 76–79.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Fred Laforge, *Buste trisomique*, 2009. Cire, 160 x 151 x 20 cm. Photo : Jonathan Wenk.

Le corps sculpté dans le champ élargi de la sculpture

Ariane De Blois

Ce texte fait suite à une table ronde qui s'est tenue le 15 décembre 2014 au centre d'art Circa art actuel (Montréal). Pour l'occasion, Ariane De Blois, historienne de l'art, les artistes Fred Laforge, Philippe Caron Lefebvre et Chantal Durand ont discuté de la place du corps sculpté dans le champ actuel de la sculpture. A. De Blois, qui agissait à titre de médiatrice, est l'auteure de ce texte.

Invitée à animer une table ronde portant sur la figuration humaine en sculpture, qui devait avoir lieu pendant les expositions *Altérations perceptives* de Fred Laforge et *Thanatopsis* de Philippe Caron Lefebvre[1], il a semblé pertinent de décentrer la proposition initiale pour traiter plus spécifiquement du corps sculpté dans le champ actuel de la sculpture. En plus d'élargir la réflexion sur la figuration au-delà de la représentation du corps humain (en incluant celles du corps animal, organique, étranger ou autre), la thématique du corps sculpté permettait aussi de se pencher sur l'objet sculptural en tant que tel, traditionnellement compris comme un corps qui se déploie dans l'espace[2] (à savoir un corps sculpté en ronde-bosse dont on peut faire le tour à l'image par exemple du *Discobole*). Chantal Durand, dont le travail sculptural s'intéresse principalement au corps, a accepté de se joindre à nous en tant que panéliste pour la discussion.

Il est vrai que le mot sculpture est traditionnellement associé à un médium et « peut [dès lors] paraître restrictif au sein d'un univers artistique souvent multidisciplinaire[3] » où les pratiques ont, la plupart du temps, peu à voir avec la tradition sculpturale. Mais il est tout aussi vrai qu'après

Philippe Caron Lefebvre, *Thanatopsis*, 2014. Vue partielle de l'exposition. Photo : Caroline Cloutier.

avoir pratiquement disparu du champ de ce médium (un peu comme la figuration avait été balayée du champ pictural), un regain d'intérêt pour le corps sculpté refait surface depuis une vingtaine d'années (on peut, entre autres, penser au travail de Kiki Smith, de Louise Bourgeois, de Berlinde de Bruyckere). C'est sur cette « nouvelle présence » du corps – plus près de la compréhension traditionnelle de la sculpture, sans pour autant être nostalgique des canons classiques – que les intervenants de la table ronde se sont penchés, cherchant à saisir, pour paraphraser Thomas Mitchell, ce que la sculpture – et le corps sculpté – veut aujourd'hui[4].

Sans contester l'existence du « champ élargi » de la sculpture, tel que défini par Rosalind Krauss[5], ni rejeter l'importance des différentes pratiques artistiques qui, au-delà de l'objet sculptural, investissent l'espace, l'objectif de la discussion était plutôt d'évaluer la « place » du corps sculpté dans les pratiques actuelles. Il s'agissait de voir si, au travers des pratiques des trois artistes panélistes, il était possible ou non de penser le corps sculpté aujourd'hui de façon autonome, dans une « positivité ontologique » (plutôt que sous la forme d'une absence[6]), et ce faisant, d'évaluer dans quelles mesures les œuvres sculptées arrivent à s'imposer par leur présence sans forcément dépendre du contexte ou de leur mise en espace – et donc sans emprunter une logique installative. En d'autres mots, quelle place les artistes accordent-ils au corps sculpté dans leur pratique ? Que cherchent-ils à matérialiser ou à générer à travers leurs sculptures ?

Pour Fred Laforge, qui concentre l'ensemble de sa production artistique à la représentation réaliste de physionomies humaines dites « atypiques[7] » (ex. : corps trisomiques, obèses, poilus), l'expérience esthétique s'offre comme un espace capable de nuancer, voire de modifier, notre perception des corps conçus comme culturellement hors-normes, dans la mesure où elle encourage l'ambivalence du regard. Ses œuvres, regroupées en différentes séries – comme *45, xy der (21) t(21;21)* et *()14*, présentées durant la table ronde et portant respectivement sur les corps trisomiques et obèses féminins –, se déclinent presque toujours à travers trois médiums de prédilection, soit le dessin, la sculpture et le dessin animé. Cela étant dit, l'artiste insiste pour dire que s'il existe un jeu de correspondance entre ses œuvres dessinées

Chantal Durand, *sans titre (gras)*, 2010. Photo: Marcio Lana-Lopez.

et ses œuvres sculptées appartenant à un même corpus, il les considère néanmoins de façon autonome. Grâce à sa tridimensionnalité, la sculpture en ronde-bosse permet, selon l'artiste, de traiter la corporéité de façon encore plus frontale qu'avec les autres médiums, car elle donne l'opportunité aux spectateurs d'apprécier sous différents angles les qualités formelles des morphologies dites « hors-norme » (la sculpture permet, par exemple, d'observer comment tombent les bourrelets adipeux d'une personne obèse). L'effet de présence que le corps sculpté suscite et la rencontre physique qu'il engendre rendent ainsi plus ambigu le rapport entre le réel (que l'artiste considère comme étant propre à l'expérience quotidienne) et l'expérience esthétique (propre à la sphère artistique). L'artiste porte un soin particulier au choix des matériaux et au format de ses œuvres, sachant que ceux-ci modulent de façon concrète et tangible la perception des corps sculptés. À titre d'exemple, la cire utilisée pour la série *45,xy der (21)t(21;21)* (par exemple, *Buste trisomique*, 2008) souligne la fragilité de la chair, et le format à échelle réduite de sa série de femmes obèses accentue leur vulnérabilité. Questionné sur son usage de la monochromie, Laforge affirme que son emploi du blanc « classique » pour certaines de ses sculptures ne s'inscrit nullement dans un désir de sublimer toute référence charnelle, mais plutôt dans une volonté d'« anoblir » des corps généralement considérés comme laids, en les traitant avec la même déférence que les corps idéalisés.

La question du corps sculpté se pose tout autrement dans le travail de Philippe Caron Lefebvre qui, s'inspirant des mécanismes de l'évolution du vivant, fait fi de la figuration humaine. Renvoyant simultanément à l'univers des sciences naturelles et de la science-fiction, ses œuvres donnent corps à des créatures d'apparence exotique qui ont pratiquement l'air abstrait. Délibérément dépourvus de composantes physiologiques (yeux, nez, bouche, oreilles) permettant une reconnaissance spontanée et favorisant une identification anthropomorphique, ces corps sculptés réfèrent aux divers mécanismes de survie, les « forces défensives », pour reprendre les mots de l'artiste, que développent certains organismes pour préserver leur intégrité physique. Par exemple, une de ses sculptures représente un lézard qui, pour se protéger de ses prédateurs, se mord la queue afin de déjouer son identification visuelle. Jonglant avec cette idée de dissimulation des corps, l'artiste a recouvert sa sculpture d'un lustre d'or blanc qui, par ses propriétés réflexives, lui apparaît comme un camouflage ultime alors que le sujet s'efface derrière la réflexion de

son environnement. Cela étant dit, l'artiste réfute l'idée de la disparition de l'objet (souvent mise de l'avant par les théories postmodernes), souhaitant, au contraire, revisiter l'héritage de la sculpture traditionnelle et moderne. C'est d'ailleurs dans une forme de clin d'œil à ces dernières que son travail sculptural traite du corps tout en explorant, par des stratégies de décalage, les seuils de la représentation. Par exemple, son œuvre *Le guetteur rhyzomatique* (2014) présente un organisme microscopique agrandi à l'échelle humaine, une manière pour l'artiste de donner corps à l'invisible. En conclusion de sa présentation, Caron Lefebvre a souligné son intérêt à recourir à des matériaux et à des techniques artisanales ou associées aux beaux-arts (comme la céramique, la fibre, la joaillerie, le verre ou encore l'ébénisterie), car ceux-ci lui permettent non seulement d'entretenir un rapport privilégié, voire charnel, avec la matière durant le processus de création, mais aussi, croit-il, ils sont à même d'éveiller un sentiment tactile chez le spectateur en lui rappelant sa propre corporéité.

Comme en a fait état Chantal Durand, c'est autour d'un intérêt pour la nature instable du corps humain que s'organise l'ensemble de sa pratique. S'inspirant des dessins anatomiques de la période préscientifique, ses sculptures se déclinent sous diverses formes organiques qui font écho aux substances corporelles. Toutefois, pour celle qui entrevoit le corps comme un étranger avec lequel l'individu vit sans arriver pleinement à l'apprivoiser, ses œuvres s'éloignent de la figuration de la silhouette humaine. En effet, tout comme les sculptures de Caron Lefebvre, celles de Durand sont dépourvues d'éléments anatomiques facilement reconnaissables. Mais cela n'empêche pas que ses corps sculptés, bien que non illustratifs, soient hautement autoréférentiels, et ce, grâce à deux éléments formels qui concourent à évoquer viscéralement la corporéité. D'une part, ses sculptures, pratiquement informes mais d'apparence organique, permettent au spectateur d'y projeter ses propres références carnées, un phénomène que l'artiste a pu elle-même observer; une masse allongée serait ainsi lue comme une forme phallique et une œuvre arrondie comme un sein ou une fesse. D'autre part, le recours à des matériaux évoquant la matérialité du corps – tels que le silicone (qui rappelle la chair humaine), le gras animal, ou encore les poils – apporte une dimension sensuelle à ses sculptures qui fascinent, attirent et parfois révulsent. Durand a cité, à titre d'exemple, son œuvre *Sans titre (gras)* (2010) – une masse imposante de silicone remplie de gras de cochon et dont la surface reproduit de façon hyperréaliste l'épiderme humain – qui évoquait un désir de succion chez les enfants, ou une envie de la rosser chez certains adultes. Il est également intéressant de noter que si l'artiste ressentait, au début de sa pratique, le besoin d'inscrire ses objets sculptés au sein de vastes installations, elle croit maintenant davantage au pouvoir d'évocation de ses sculptures, qu'elle n'hésite plus à présenter de façon autonome.

Bien que les œuvres de Fred Laforge, de Philippe Caron Lefevbre et de Chantal Durand soient très différentes, leur pratique respective aborde globalement le corps sculpté de façon similaire. Plutôt que de chercher à travers leurs sculptures à élever un corps désincarné en modèle, leurs œuvres appréhendent les corps dans leur diversité et leur gravité, et les présentent comme les sièges de l'expérience sensible et subjective. Grâce à l'effet de présence de la sculpture, leurs corps sculptés permettent d'engager physiquement les spectateurs : de cette rencontre intime, peut-on croire, peut émerger une réflexion sentie sur la corporéité. Dans un monde en grande partie tourné vers le phantasme de la dématérialisation et de l'idée de l'obsolescence de la chair, la « place » du corps sculpté dans le champ de la sculpture, aujourd'hui, est peut-être tout simplement de suggérer la vulnérabilité de notre existence incarnée, une réalité que l'on tente souvent d'occulter.

1.
Les deux expositions ont été présentées au centre d'exposition Circa, à Montréal, du 30 août au 4 octobre 2014.
2.
Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1981, p. 3.
3.
André-Louis Paré, « Nouvel espace, nouveaux enjeux », *ESPACE art actuel*, n° 107, Printemps-Été 2014, p. 3.
4.
Thomas W. Mitchell, « What sculpture wants : Placing Antony Gormley », dans *What Do Pictures Want?*, Chicago, Chicago University Press, 2005, p. 245-271.
5.
Intéressée par le changement de paradigme que traversait le champ sculptural au tournant des années 60-70, alors que tant de choses surprenantes, selon ses mots, étaient venues à s'appeler sculpture, Rosalind Krauss définira ce qu'elle appelle le « champ élargi de la sculpture », dans lequel la *sculpture*, dans son sens plus traditionnel, se situe en périphérie. Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, n° 8, printemps, 1979, p. 30-44.
6.
Krauss définissait la sculpture moderne et postmoderne en terme d'« absence ontologique », de pure négativité. La sculpture étant, selon elle, ni le paysage, ni l'architecture.
7.
Un qualificatif employé par l'artiste.

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill (2014), **Ariane De Blois** enseigne au Collège de Rosemont depuis 2005. Elle a agi à titre de commissaire pour les expositions *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* de Stéphane Gilot, présentée à l'espace pfoac221 (2014), et *Et si les robots mangeaient des pommes ?*, présentée à la Maison des arts de Laval (2013-2014). Elle fait partie du comité de rédaction de la revue *esse* et du conseil d'administration du Musée d'art de Joliette.