

## Les Pénétrables de Jesús Rafael Soto

Hélène Lassalle

Volume 28, Number 113, December 1983, January–February 1984

L'art au Venezuela

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54302ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lassalle, H. (1983). Les Pénétrables de Jesús Rafael Soto. *Vie des arts*, 28(113), 40–41.

Né à Ciudad Bolívar, en 1923, Jesús Rafael Soto occupe une place importante dans l'évolution des arts visuels de son époque. Il est connu sur le plan international. Il a créé de délicats rideaux de fils géométriquement structurés qui se meuvent librement et engendrent des surfaces dont la vibration est d'une transparente beauté. Il est aussi apprécié pour le graphisme de la plupart de ses compositions.

# Les Pénétrables de Jesús Rafael Soto

Hélène LASSALLE

Ici, au Venezuela ou dans les Caraïbes, le toucher est une expérience quotidienne, simple, évidente. Il est le mode normal de la relation à l'autre. Il n'en est pas de même en Europe. Notre culture, notre politesse, sont, au contraire, fondées sur la distance, sur l'éloignement de l'autre. Mon point de vue sera donc un point de vue européen, de même que mes incursions vers la psychanalyse sont tirées de théories inséparables d'une certaine culture occidentale, de ses contraintes, de ses répressions, de ses inhibitions, de ses désirs.

Schlemmer disait qu'une sculpture est essentiellement un objet autour duquel on tourne. Soto a renversé la proposition: désormais on ne tournerait plus autour de l'objet, on tournerait à l'intérieur de l'objet: il faudrait y pénétrer. La perception du temps par la durée d'un parcours allait se faire à travers un vide rendu non seulement visible mais tactilement sensible

par le fluide opaque qui le remplit. Soto allait «habiter l'espace de matières visibles, le rendre nerveux de façon à le faire utiliser par l'être humain comme une substance aussi vivante que celle du monde physique lui-même». (Dans cette phrase d'Alfredo Boulton, je souligne le «faire utiliser par» qui met en évidence la manipulation opérée par l'artiste sur le spectateur pour lui faire éprouver quelque chose de spécifique.)

Le principe de pénétrable est simple. A une armature métallique fixée plus haut que hauteur d'homme sont suspendus, régulièrement espacés mais extrêmement rapprochés, des fils de nylon non colorés, ou, pour le pénétrable sonore, des tiges de duralumin. A la rigidité de la structure s'oppose la souplesse de la masse de fibres. A l'encontre de la continuité de la progression, voici la discontinuité du morcellement par l'accumulation d'éléments infimes, ténus, juxtaposés mais disjoints. Opacité de matières et, cependant, irradiation de la lumière diffusée par le nylon translucide ou qui se joue des intervalles entre les fibres.

Ni plein: l'obstacle n'offre aucune résistance solide; ni vide: le regard ne rencontre qu'une masse homogène, apparemment sans limites, dès que l'on a franchi la lisière de la forêt de lianes plastiques. Le monde extérieur a reflué dans un lointain indéterminé. Il est brusquement devenu invisible ou fantomatique. L'être humain se meut à l'aveugle. Une lumière



1. Jesús Rafael SOTO  
Cube de l'espace ambigu, 1969.

est répandue partout, mais elle n'a pas de source précise. La couleur elle-même est indéfinissable, changeante selon la luminosité, tantôt grise, tantôt glauque, ou opalescente. Les seules sensations nettes, déchiffrables, sont des sensations tactiles. Des sensations sonores s'imposent également, mais elles sont plus diffuses. Ce sont des bruits venus du dehors (Quel dehors? Loin? Proche? Amical? Menaçant?). Ils arrivent à l'oreille amortis et déformés par la masse étouffante du pénétrable, ou bien ce sont des bruissements, des frôlements, venus des fibres elles-mêmes (ou des sons plus éclatants lorsqu'il s'agit des barres de duralumin qui tintent lorsqu'elles s'entrechoquent au moindre geste), des bruits tout proches, mais inlocalisables. On a parlé de sensations anciennes et naturelles endormies dans nos mémoires citadines (j'ai employé moi-même, du reste, des métaphores analogues): évocation

de pluie, de feuillage, dimension oubliée de la forêt vierge ou de la mer. Notre société urbanisée, aseptisée, mécanisée, a engourdi des sens toujours en alerte chez l'homme primitif: le toucher, l'ouïe, l'odorat. Et voici que l'art vient nous rappeler ce mode de connaissance perdu. Ce n'est pas pure coïncidence, ni même un paradoxe si justement, un homme né ici au Venezuela, près de fleuves et de forêts tropicales, dans un pays par ailleurs engagé dans les technologies les plus avancées, a cherché à restituer les effets de ces sens atrophiés par le biais des matières les plus inorganiques qui soient, les plus atones, et les plus contemporaines: les plastiques, les alliages modernes. Et l'on ne peut s'empêcher de songer à la nostalgie chez un Rainer Maria Rilke d'une familiarité de l'homme avec ce qui l'entoure, son contact direct et immédiat avec chaque bruit, chaque lieu, chaque objet, chaque activité, le sol et l'air dans la course, la voix et les sons, dans le discours ou le dialogue, son contact intime avec lui-même, familiarité que Rilke projetait dans une antiquité mythique, celle du stade ou de l'agora.

C'est bien la même nostalgie que nous fait poursuivre Soto. Mais n'est-ce pas la nostalgie d'un archaïsme encore plus fondamental?

Je reprends les propres termes de Soto. Il a répété à maintes reprises qu'il voulait réaliser «la symbiose entre l'homme et l'œuvre d'art». L'homme devient partie de l'œuvre.

Celle-ci ne se révèle à lui que dans la mesure où il la pénètre, c'est-à-dire dans la mesure où il en prend possession mais aussi où il disparaît en elle, où il est possédé par elle. Et cela prend du temps. Il faut un certain processus par lequel s'effectue la symbiose entre le dehors et le dedans, entre le non-moi et le moi, symbiose qui pourrait être l'écho, la répétition, de la symbiose originaire entre le moi et l'objet, entre l'enfant et la mère.

Avec les pénétrables, Soto nous fait réexpérimenter notre première découverte du monde: nous sommes environnés de partout par un corps dans lequel notre propre corps se perd, dont les limites sont incertaines. Nous progressons à travers ce brouillard fétide tandis que se précisent peu à peu, alors que nous nous approchons de la périphérie, les formes du monde, fragmentaires, floues, spectrales puis, de plus en plus, nettes. Couleurs, contours, accusent lentement leurs contrastes. Le visuel reprend ses droits. Mais il a fallu cet oubli, cette plongée dans l'indistinct, à la manière du nouveau-né flottant dans le brouillard de son a-perception, inconscient de la distinction entre le corps maternel et son corps propre, ni de la distance entre le non-moi et le moi, avant qu'il n'émerge peu à peu, affinant de plus en plus sa connaissance du monde.

Pourquoi une telle résurgence du passé à jamais enfouie dans l'inconscient? A quoi bon cette réactualisation par la mise en scène substitutive qu'est l'œuvre d'art?

Toute notre activité, si l'on en croit Freud, et plus particulièrement à sa suite, Mélanie Klein, est une stratégie réactionnelle de défense contre la déstabilisation (ou, pour employer les termes kleinien, contre l'«angoisse persécutive») inhérente à la rupture originante, la séparation d'avec l'objet, l'irréparable rupture d'avec la mère totalement investie affectivement. Il faut donc se constituer des objets internes pour suppléer au manque. Le voyage auquel le spectateur est convié en entrant dans un pénétrable est donc double. Il est d'abord un oubli des perceptions habituelles pour retrouver les traces brouillées, recouvertes, d'états anciens avant de réinventer, en quelque sorte, le voyage inverse, semblable à celui que, selon Winnicott, «accomplit le petit enfant et qui le mène de la subjectivité pure à l'objectivité», des objets internes aux objets externes, de la créativité primaire à la perception.

Par le réapprentissage du toucher à l'intérieur du pénétrable, ce n'est pas seulement le moi physique qui est concerné, ni même seulement le moi affectif. Freud a mis directement en relation le tabou du toucher, caractéristique de la névrose obsessionnelle et l'impossibilité d'effectuer le travail de liaison indispensable à toute activité de pensée.

Si je retourne cette constatation, on pourrait dire qu'inversement une rééducation, ou une réactivation du toucher à une fonction syntagmatique transformant le tactile de déplaisir en plaisir élu va de pair avec une restructuration du mental, une stimulation de l'activité intellectuelle, en un mot une réorganisation globalisante du moi.

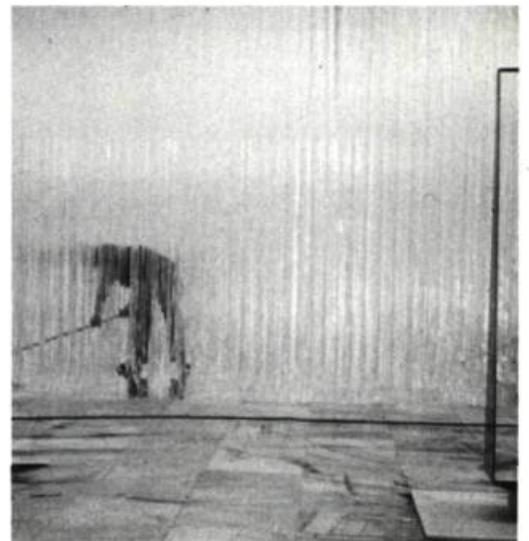
Dans le catalogue de l'exposition du Stedelijk Museum d'Amsterdam (1969), Soto insiste sur la notion de relations: «L'élément est un facteur secondaire que j'utilise pour rendre communicable ma notion de relation.» En prenant conscience des relations qu'il entretient avec ce qui l'entoure, l'homme prend conscience de lui-même et peut s'accepter tel qu'il est. C'est de cette acceptation que naît le plaisir procuré par l'œuvre d'art. Celle-ci, pour emprunter cette fois un terme à Lacan, se révèle une «orthopédie de la réalité». Elle fonctionne à la manière du miroir chez Lacan dans son analyse du *stade du miroir*. Elle est une sorte de miroir endo-psychique. Comme lui, elle «établit une relation de l'organisme à sa réalité – de l'Innenwelt à l'Unwelt».



3. Pénétrable de Pampatas, 1971.



2. Pénétrable, Palais de Velasquez, 1982.



4. Pénétrable, Palais de Velasquez, 1982.