

Il n'y a plus de sculpture, mais je continue...

Luc Joly

Volume 5, numéro 1, automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/146ac>

[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

Joly, L. (1988). Il n'y a plus de sculpture, mais je continue.... *Espace Sculpture*, 5(1), 20–21.

C'est à plusieurs titres que Luc Joly intervient dans le monde de l'art: écrivain, critique, artiste, professeur à l'École Supérieure d'Art Visuel de Genève. Il nous présente ici une réflexion sur la sculpture d'aujourd'hui en la situant, entre autres, en regard de son histoire.

Il n'y a plus de sculpture, mais je continue...

LUC JOLY

On ne sait pas s'il faut faire l'histoire de la sculpture en citant les déités statufiées de tout temps et en tout lieu, ou s'il faut faire l'épistémologie des matérialisations. Autrement dit: faut-il s'intéresser à la *motivation* ou à la *réalisation*? Simple question de procédure, mais qui n'est pas sans intérêt pour la compréhension du phénomène "sculpture".

Les historiens font commencer l'Histoire avec les Temps qui ont laissé des écrits (lapidaires pour la plupart). Avant cela, la Préhistoire serait une époque aux limites indéterminées, caractérisées par l'absence d'écriture. Si ce classement permet de conduire de savantes réflexions sur les civilisations sans s'abîmer dans des suppositions invérifiables, il comporte au moins l'inconvénient de faire accroire que, d'une part, l'écriture commence avec des notations codifiées, voire des alphabets, et d'autre part, quelle n'est reliée à aucun propos d'imitation de ce qui se trouve naturellement dans l'environnement humain. Or c'est là, précisément dans ce *mimésis*, que se trouve le moteur de toutes les expressions, et, en occurrence, de celui de la sculpture, initialement "imitation de forme". Le parallèle avec le développement mental de l'enfant est fiable. Pourquoi les peuples n'auraient-ils pas suivi le processus décrit par Piaget? Toucher les choses, puis se déplacer et prendre conscience de l'espace, et, beaucoup plus tard, réfléchir sur l'itinéraire, devenir capable d'en parler directement, puis par allusion. Ainsi, le "programme historique" de la sculpture débute-t-il par des oeuvres à vocation imitative, anthropomorphes ou zoomorphes. Ce sont des pièces isolées, intimes, solitaires. Elles sont des morceaux de vie volée. On ne les exhibe pas volontiers. Elles sont l'objet de culte, par dévotion, pour le pardon ou l'adoration. On les dispose en des lieux difficiles d'accès, sacralisés, interdits. Veaux d'or ou crucifix, elles viennent du divin et en parlent. Mettez un Giacometti, un seul, au fond d'une grande salle!

Plus tard, c'est la confrérie magique des dieux qui s'impose. Les totems s'alignent, Karnak passe en revue ses mânes. Mais l'on imite toujours. Non seulement la vie, prise individuellement, mais maintenant celle du groupement: l'impressionnante force des armées est celle de la démultiplication des soldats! Puis l'on découvre encore d'autres ressemblances: les huttes, les maisons, les hlm dotées de vie, chargées de protéger nos vies. Leurs dispositions ordonnées dans le terrain n'en font-elles pas une troupe organisée?

Alors on se penche sur l'ordre. Pour lui-même. Quel est ce pouvoir imprévu recelé par le fait d'avoir disposé des choses construites? On comprend bientôt qu'il s'agit du simple *prolongement de*

nos symétries et que l'on se complaît et se retrouve dans ce qui est orthogonal, dans ce qui rappelle tête, tronc, jambes et bras. Puis, plus subtilement, dans ce qui évoque nos cinq doigts. Cinq sens, cinq membres..., le pentagramme a occupé les esprits bien avant Léonard de Vinci. *La vie imitée a passé dans le groupe organisé, puis dans l'ordre lui-même.* En résumé, la sculpture a suivi le chemin de tous les savoirs; le naturalisme, puis les schémas de perception et d'expression et, enfin, l'intellectualisation, voire la spiritualisation du prétexte premier, par allusion ou évocation.

Il faut bien se rendre compte que le processus conduisant à l'abstraction est le fait de l'intelligence et qu'il est constamment entravé, combattu ou annulé par la nostalgie de la vérité figurée par le naturalisme. Ce retour s'effectue - l'Histoire le montre - lorsqu'une technique est à ce point dominée qu'elle peut se passer de schémas, de réductions, de simplifications, toutes choses trahissant plus ou moins le propos originel.

Reprenons l'Histoire. Lorsque Pygmalion se prend d'amour pour Galatée qu'il vient de sculpter, il en perd ses ciseaux. Il est subjugué, dépassé! D'une pierre informe est sortie une resplendissante beauté. Comme Apelle, au IV^{ème} s. av. J.-C., dont les abeilles butinaient les raisins peints, il découvre qu'il ne fut qu'un instrument privilégié, capable de *faire apparaître la vie*. Sa raison ne s'y reconnaît pas! Il découvre son oeuvre, à peu près comme une mère fait connaissance de son nouveau-né. Quelques ressemblances, mais tellement d'imprévu! Alors, il souffre de ce que la pierre

garde sa lourdeur. Cette amère expérience du poids de la matière se répète sans cesse. C'est à cause d'elle que s'élaborèrent les dentelles baroques, les porcelaines romantiques et les sensibleries saint-sulpiciennes. Pourtant, il suffisait d'admettre! Il suffit de se rendre compte que les matériaux ne sont pas de chair et qu'ils ont leur propre vie. Ainsi, *le sens de la pierre* déterminera toujours des formes chargées, posées, plus ou moins lourdes à la fois d'aspect et de poids. Donc, pas ou très peu de personnages taillés dans la pierre qui semblent prêts à bouger. Le *David* de Michel-Ange en est un cas extrême, où *la matérialité est juste un peu dépassée par l'élan vital*. Le génie a soufflé; cette sculpture est marginale; un peu plus d'affinement, et elle devenait maniérée; un peu moins, et elle ne se distinguait pas de la multitude. Parmi ce grand nombre, il y a, par exemple, la statuaire romane. La vie y est grande, la forme terrienne: *l'esprit émerge de la matière*. C'est cela qui nous touche et continuera à émouvoir les siècles à venir.

Le bois, lui, permet un beaucoup plus grand élanement des formes que la pierre. Les attitudes vivantes sont plus fréquentes. Les anges s'envolent, car il s'agit de *braver l'interdit technique*, comme toujours. Avec, à la clef, la consécration de la solution magistrale ou la condamnation du péché d'orgueil de la référence servile à une réalité inaccessible par le seul matériau. La *fonte de fer* imitant les entrelacs dans le Modern Style en est un triste et récent exemple. S'il faut, aujourd'hui, résumer la technologie sculpturale, il convient de dire que *la pierre porte la montagne et que le bois est le vecteur de l'arborescence*. La première traduit le poids, l'appui sur le sol, la pente vertigineuse, le sommet difficile, tandis que l'autre parle d'élan, d'équilibre, de tension.

Mais vint le bronze! Exactement: un moyen de conserver l'aspect de la glaise meuble fraîchement et surtout librement et rapidement modelée. L'exemple-type? *Rodin*, bien sûr. Ce qui signifie que depuis la découverte du bronze par les Égyptiens ou d'autres populations, il a fallu plus de

quatre millénaires pour lui trouver sa spécificité: sa grande fidélité dans la conservation de *l'empreinte de vie*. Les moules élastomères et les exécutions en *polyestères* nous offrent une réponse inédite depuis les débuts de l'Humanité à l'envie de créer la vie. Du moins son aspect. Le pop'art de naguère s'y est peut-être trompé. Mais, ce faisant, il a démontré que *l'illusion de la réalité n'est qu'une allusion à la vie*. La troublante exactitude des moulages sur vivant avec formes, couleurs, textures, souplesse de la peau n'ajoute rien au propos, sinon que la vie est encore ailleurs. Admettons même que ces nouveautés technologiques se perfectionnent encore, et que des statues parlent et bougent. Rien n'y fera. Le malaise n'en sera que plus évident: *la vie n'est vraiment pas dans l'aspect matériel, mais dans la manière dont la matière est traitée*.

Aujourd'hui -car la documentation abonde- on peut enfin se poser la question: qu'est-ce que cette chose imitatrice ou allusive à la vie que nous appelons encore "sculpture", faute d'un mot plus précis? Excluons toute incidence d'ordre pécuniaire.

La réponse est relativement simple et claire. L'oeuvre d'art tridimensionnelle -appellation un peu lourde à moins qu'on accepte le 3D-Art- procède de nos aspirations intimes les plus secrètes et, peut-être, les plus inconscientes: voir, toucher, se laisser entourer par ce merveilleux pouvoir transmis à la matière et existant, quels que soient les prétextes, pour peu qu'ils soient nécessaires. La statue de l'ancêtre, du héros, de la Madone ou celles de Archipenko, Pevsner et Max Bill sont d'abord cela, avant d'être portraits physiques ou mentaux, ou encore réalités mathématiques. Le sujet, le pourquoi ou le comment ne sont que des à-côtés, des notions corollaires souvent passionnantes, mais non essentielles.

Depuis le Bauhaus, ce qui est "beau" est d'abord "juste" et intelligemment conçu, disposé et réalisé. Peu ou plus de sentimentalisme! "J'aime" ou "je n'aime pas" n'ont pas plus de sens que de dire que le javanais ou le bantou -que j'ignore- me plaisent ou m'écœurent les oreilles. L'affection ne peut plus se fonder seulement sur la naïve incompetence du sentiment. Le critère universel de ressemblance, toujours valable, est reléguée à une plus modeste place, après ceux -combien plus utiles et donc importants- *d'adéquation au temps et au lieu*. L'objectivité du jugement se mesure à l'ampleur de sa culture. *Notre esprit a besoin d'art*. Il se consomme. Il s'en nourrit. À quoi servirait-il d'opposer à cette faim de vie exprimée, la tromperie du long travail ou de la prouesse mentale ou technique? La valeur de l'oeuvre ne se mérite pas au mérite de l'artiste.

Ce qui nous stimule maintenant c'est, évidemment, de donner une suite valable à l'immense série d'oeuvres d'art essentielles qui ont porté l'Humanité vers son avenir. Mais est-il vraiment nécessaire de prendre cette gloire comme continuant notre Quête du Graal, dans nos travaux et nos réflexions personnelles, puis par nos échanges et nos voyages? C'est dans ce sens que j'aspire à exposer, comme aussi à rencontrer l'homologue qui me confierait momentanément son poste contre le mien, à l'École Supérieure d'Art Visuel de Genève, où j'enseigne géométrie, perspective et théories de la forme. Mais attention: je brasse les cartes et mélange les genres! Comme le dit Michel Butor, je fais venir la vie de nos déchets. Entre texte, dessin, formes et matériaux...

Mes "oeuvres" sont des fragments de signes que j'utilise quotidiennement. C'est un peu ce qui se passerait si pour être consommé, il fallait peler les mots et leurs lettres, et jeter leurs épluchures. J'y vois autant l'empreinte de ma propre faim que le relief d'une activité concertée des gens. C'est un restant d'ordre. Quelque chose d'encore

habité par les grammaires, mais déjà devenu matière première et, même, reconverti en un noble matériau de notre époque.

Chaque fragment marque l'absence d'une particularité individuelle. Joint à d'autres, ensemble ils remémorent l'absence de sujet voulu. Ils fonctionnent alors comme des objets involontaires, mais vivants. Je vois en eux la condition d'échange que m'amène à faire la société dans laquelle je vis. Par exemple, j'ai fait des sacs de grands magasins avec mes fragments de signes. Le plus étrange est qu'on repère très vite l'un de ces sacs dans la foule, et que ceux qui connaissent mon travail me reconnaissent aussitôt! Je dis que c'est étrange, parce qu'on peut penser que le fragment ne révèle pas forcément l'ensemble dont il provient. Pour moi, la sculpture ne peut, actuellement, demeurer dans le classicisme des formes dites "pures" ou "géométriques": elle doit se distancier des normes et devenir le tremplin d'un incessant dialogue entre les genres artistiques.