

Une sculpture (d'Arman)

Qu'en est-il de « l'espace de la sculpture » ? Nous traiterons de cette question en regard de l'œuvre d'Arman : *Divionis Mechanica Fossilia Arman* – 1976. Nous évoquerons dans le même temps les notions de lieu, de contexte, d'*in situ*.

Dire « **l'espace de la sculpture** » suppose à la fois une relation entre la sculpture et son propre espace, entre la sculpture et l'espace qui l'accueille, mais aussi entre l'homme et (son) l'espace.

C'est ce que soutient, en 1964, Martin Heidegger,¹ qui prononce alors une allocution à l'occasion de l'inauguration d'une exposition de sculptures (de Bernhard Heiliger) à la galerie Erker à St. Gall. En substance, que dit Heidegger ? D'abord, que la sculpture doit « trouver un lieu qui soit à sa mesure », que celle-ci, intégrée dans une nouvelle forme de paysage (industriel), a su s'adapter à l'architecture et à l'urbanisme ; « La sculpture – ajoute le philosophe – *codétermine* la planification de l'espace ». On entend ici comme un écho aux propos des artistes unistes (*uniste* s'oppose à « dualiste ») Strzeminski et Kobro : « elle [la sculpture] se comprend comme une confrontation avec lui [l'espace] » (« *La Composition de l'espace* », 1929).

Mais qu'est-ce que *l'espace* ? Heidegger se réfère alors à Aristote et au *Livre IV* de *La Physique*. Pour le philosophe grec, il y a « l'espace qu'un corps occupe immédiatement ; cet espace occupé par un corps ayant d'abord été configuré par le corps lui-même (espace informé). Cet espace a les mêmes limites que le corps. L'espace occupé par un corps est son *lieu*. Et il y a l'espace pour autant qu'il peut accueillir un tel lieu et « l'entourer, le contenir ».

Nous pourrions dire en extrapolant : une sculpture en ronde-bosse est son propre *lieu* en quelque sorte (mais aussi une chaise).

Plus tard, poursuit Heidegger, avec la physique moderne – entendons Galilée, Descartes puis Newton – l'espace perd la distinction et l'assignation des *lieux* (principe médiéval / théorie des lieux, *ars memoriae*). Sans parler de Kant et de l'espace comme espace de sensibilité. Pour aller vite disons qu'avec les « temps modernes », « de l'espace s'est ajouté à l'espace » pour paraphraser Giordano Bruno.

Pour Heidegger, l'espace est toujours représenté de la même façon, *à partir du corps*. Pour le philosophe, l'homme *n'a* pas un corps, *n'est* pas un corps, il *vit* son corps. L'homme est dans l'espace « de telle sorte qu'il concède-et-aménage l'espace ». L'espace est l'extension tridimensionnelle, *extensio*. Et c'est l'*extensio* qui donne la possibilité de l'espace (toutes les directions possibles).

Enfin, à la question « Qu'est-ce donc que l'espace et comment agit-il en tant qu'espace ? », Heidegger répond : « l'espace *espace* ». Espacer signifie : essarter, dégager, donner du champ-libre, de l'ouverture : « Dans la mesure où l'espace espace, il libère le champ-libre et avec celui-ci offre la possibilité des alentours, du proche et du lointain, des directions et des frontières, la possibilité des distances et des grandeurs ». C'est un peu, pour nous, envisager toute l'histoire de la sculpture jusqu'aux environnements.

L'« espace de la sculpture », c'est aussi bien l'espace *de* la sculpture, son enveloppe (tout de béton et d'éléments mécaniques pour le Arman), la place qu'elle prend, tout simplement, dans cet espace. C'est enfin, de manière plus significative, son inscription *dans* un espace, c'est à dire dans un « contexte » : sphère des productions humaines, « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait » dit le dictionnaire - « *Contextere* » = « tisser avec ».

Dans la première acception - « l'espace *de* la sculpture -, si l'on en reste à la figure (*figura*, corps

1 Martin Heidegger, *Remarques sur art – sculpture – espace*, éd. Rivages poche, 2009.

modelé ou façonné), chaque sculpture contient à l'intérieur de ses limites une partie bien définie de l'espace. La sculpture, peut-on alors affirmer, renferme *de l'espace*, et sa limite est la démarcation qui sépare l'espace situé *hors* de la sculpture de l'espace contenu *dans* la sculpture : de Michel-Ange à *Divionis Mechanica*. Il y aurait soit un « espace intérieur » soit un « espace extérieur ». L'espace de la sculpture, ce fut ainsi, longtemps, l'espace que son « corps » occupe.

Mais, comme l'ont suggéré Katarzina Kobro [*Composition spatiale 4, 1929*] et Strzeminski dans un texte de 1929, « *Composition de l'espace* », « On peut tout aussi bien considérer que la surface de la sculpture, sa limite, confère une forme à l'espace extérieur (contre-forme), une forme en accord avec celle du volume... » (ce que démontreront par leurs œuvres Rachel Whiteread, Bruce Nauman [*A cast – of – The Space under my chair, 1965-68*], mais tout aussi bien Giacometti [*Femme debout*]...).

La sculpture ne peut ainsi se concevoir séparée de son espace ; davantage, c'est elle qui est à l'origine de la mise en forme de l'espace, devenant alors pour les avant-gardes « zone sculpturale » (*La Composition de l'espace*.)

La loi de la sculpture - qui n'a pas de « fond » - est plutôt de s'unir avec tout l'espace, espace infini (nous y reviendrons). La forme excèderait son enveloppe ; plus encore, l'espace environnant de la sculpture n'existerait que par elle. Cela était certes vrai pour Le Bernin mais c'est au XXe siècle que le principe est théorisé et interrogé, voire réclamé.

Cette idée de la « sculpture ouverte », c'est tout le sens de la pratique tridimensionnelle mise en œuvre dans la première partie du XXe siècle (Tatline, Rodtchenko, **Gabo** pour qui « l'espace est sculptural », Pevsner, Picasso...). Continué, si l'on veut, par le concept de « champ élargi » de l'art en tant qu'extension des pratiques (R. Krauss, été 1979, n°8 de la revue *October*), voire même par celui de « sculpture sociale » cher à J. Beuys.

La sculpture dans l'espace, à présent :

Bien sûr, dans la création contemporaine, l'espace, le *lieu* lui-même, sont devenus le matériau de cette création, partie prenante de son élaboration et de son investigation.

Rapide historique :

« L'espace réel » (**art minimal**) :

« Les trois dimensions sont l'espace réel. Ce qui élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, l'espace dans et autour des signes et des couleurs...il est clair que tout objet en trois dimensions peut prendre forme, régulière ou irrégulière, et avoir toute relation avec le sol, le mur, le plafond, la pièce, les pièces, ou l'extérieur, ou n'en avoir aucune... »

Dans ce célèbre extrait de *Specific Objects* (1965, in Arts Yearbook), **Donald Judd**, par l'expression « *les trois dimensions sont l'espace réel* », donne, à sa manière - dans le cadre d'une esthétique définie, d'une conception particulière, celle de l'art minimal -, sa définition de la sculpture. Plus exactement, Donald Judd et Robert Morris (en 1966), signifient leur conception de « l'espace de la sculpture contemporaine ». Avancer que la sculpture est dans l'espace réel, c'est, en effet, affirmer qu'il y a continuité totale entre ce que l'artiste produit et le reste du monde de l'expérience. C'est revendiquer l'ensemble de l'espace physique avec ses caractéristiques d'homogénéité, de continuité et d'infinité, et c'est le confondre avec le champ dans lequel œuvre le sculpteur.

Mais il ne faudrait pas faire de contresens, il ne s'agit pas de n'importe quel « espace » ! Pour Judd et pour Morris, l'espace réel doit être un *espace vierge de toute construction*, de toute signification ; cet espace-matériau c'est le grand parallélépipède blanc (*white cube*) qui fait partie de l'ensemble des composantes axiomatiques de l'œuvre.

Carl André - « Sculpture as form, sculpture as structure, sculpture as place » - définit ses sculptures comme des *lieux*. Il veut dire que ses pièces sont des « zones sculpturales » (reprise du terme avant-

gardiste) et que celles-ci sont l'espace de la sculpture.

La question posée par les artistes du courant minimal va permettre une complexification du discours, même de la part de ceux qui sont éloignés de cette esthétique. Ainsi, très opposés à la conception minimale, des courants tels que le Land art ou l'Arte povera, vont toutefois poursuivre l'investigation ; notamment à partir des données suivantes :

- Une approche critique du lieu culturel, reconnu par là même comme un des *lieux* de l'œuvre ;
- la *dématérialisation* (terme de Lucy R. Lippard) de l'œuvre ; c'est à dire la fin du tableau et de la sculpture comme matière exclusive du découpage du visuel dans le signe artistique ;
- le recours à des signes *indiciels* (des signes en contiguïté avec l'objet dénoté) au détriment des signes conventionnels (voir à ce sujet : *Notes sur l'index* in « L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes » de R. Krauss , Macula, 1993).

Les artistes vont investir des lieux divers dans la nature et la cité (époque des premières œuvres du campus), mais aussi, suivant des modalités nouvelles, le lieu culturel lui-même.

Peu à peu, le projet plastique devient inséparable de l'espace pour lequel il a été conçu. Cela va même encore plus loin : les artistes (Arte povera, land art) vont chercher à nous placer dans des situations de « *présentation* » où ce qu'ils donnent à voir vient occuper tout le champ de notre conscience (Kant = espace = sensibilité).

Chaque fois, l'artiste - celui de ces courants - nous place dans ce que Peirce appelle « *un monde* », mais que l'on pourrait aussi qualifier avec Gilles Fauconnier d' « espace mental » (*Espaces mentaux*, éd. de Minuit, 1984). Le critique part de l'œuvre de Mario Merz qui explique que ce qu'il nous donne à voir doit occuper la totalité de notre « champ de conscience » ; c'est ce qu'il appelle la conception d'une « architecture pensante », un « espace absolu » - l'igloo -, purement émotionnel ; et qu'en cela, son œuvre relève du déploiement d'un monde (zen).

Le lieu

Ordinairement, le *lieu* d'une œuvre d'art, notamment en sculpture, est son emplacement, son *site* . Le *lieu* est vu avec l'œuvre et en constitue l'environnement (ref. Brancusi – Târgu Jiu, 1938). Il commande les points de vue sur l'œuvre (sa désignation). En effet, par sa situation, son ancrage, le lieu *désigne* le spectateur, lui attribue une place, l'oblige à des déplacements, suggère de l'imaginaire, c'est à dire produit des *effets* sur lui : déambulation, appropriation, contamination, révélation, perturbation, etc.

Ainsi, la notion de *lieu* touche-t-elle à la fois au découpage du visuel et au découpage sémantique puisque le signe artistique qu'elle implique dépasse largement le tableau et son cadre, la sculpture et son enveloppe.

Abordons à présent la notion d'*in situ* ; ne serait-ce que pour dire que l'œuvre d'Arman *Divionis Mechanica*...n'appartient pas (vraiment) à ce registre.

Daniel Buren est très explicite à ce propos : l'*in situ* est une des formes les plus caractéristiques d'intégration dans l'œuvre de sa « circonstance d'apparition » - et non l'inverse insiste J.M Poinot. On se souvient que Buren dit avoir utilisé pour la première fois l'expression « in situ » à l'occasion de sa participation controversée à l'Exposition Internationale du Musée Guggenheim en 1971 – une grande toile présentée dans le musée et qui fut décrochée (par ses « amis » artistes minimalistes américains) : « La seule chose que je voulais dire avec cette pièce pouvait seulement être dite par la pièce elle-même, *in situ*. » (*Les Écrits*, 1965 – 1990).

L'artiste insiste donc sur le fait que l'œuvre ne peut avoir d'autre réalité que mise en place et cela dans des « circonstances » pour lesquelles cela avait été prévue. Il n'y a pas, pour lui, d'un côté, l'œuvre, et de l'autre, ses « circonstances d'apparition ».

La première utilisation de la locution « in situ » relative à une œuvre contemporaine semble due à la critique d'art Barbara Rose dans sa monographie sur Claes Oldenburg. Il s'agit d'une légende sous une photographie de l'œuvre [*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*] ainsi libellée : « *Lipstick Monument in situ at Yale University* » (1969).

Il convenait alors d'évoquer comment la sculpture en question avait bel et bien été implantée *dans un endroit précis*. La critique d'art américaine souligne ensuite que la sculpture d'Oldenburg a été implantée à côté d'un monument aux morts de la Première Guerre mondiale, d'un drapeau américain et d'une bibliothèque de livres rares. *In situ* veut alors « simplement » signifier que l'œuvre a été placée dans son lieu de destination. Ce qui n'empêche pas les strates d'interprétation : « monument » contre la guerre du Vietnam, clin-d'oeil aux filles qui viennent d'obtenir le droit d'intégrer l'université à Yale.

[*Divionis Mechanica Fossilis Arman*] répond à cette définition initiale de l'*in situ* : « au bon endroit ». Les œuvres du campus de l'époque ne sont pas intégrées à l'architecture, elles n'absorbent pas non plus l'univers diégétique (espace montré et impliqué) en elles, mais on peut dire qu'elles tiennent compte du site ; l'œuvre d'Arman se situe entre les trois bâtiments de l'Institut Universitaire de Technologie, celle d'Agam devant la faculté des sciences, celle de Karel Appel est placée à l'entrée du campus, etc. L'œuvre d'Arman est effectivement « contextualisée » : I.U.T, monde de la technique, mécanismes liés aux objets de civilisation, archéologie du futur, etc.

Serge Lemoine : « Je défendais l'idée, essentielle à mes yeux et qui reste encore valable aujourd'hui, de ne pas intégrer les œuvres à l'architecture. Tout en tenant compte du site, en respectant ses proportions, en considérant le volume et la hauteur des bâtiments, leur implantation, en faisant attention à l'échelle, il me semblait nécessaire de dégager les œuvres des bâtiments, de les sortir d'une architecture la plupart du temps inexistante sur le plan artistique ou qui souffrait de médiocrité, pour qu'elles puissent exister par elles-mêmes... »

A partir de 1970, Arman se confronte à l'échelle monumentale et commence à noyer dans le béton les déchets du monde industriels. Située devant l'I.U.T, la sculpture incarne ainsi la vocation industrielle et technologique ; elle met aussi en évidence les rapports entretenus par l'établissement avec les industries locales (la sculpture est composée de pièces de rouages mécaniques hors d'usage offertes par une société régionale – ref. Marlène Gossmann). L'artiste a donc, ici, proposé une accumulation monumentale de pièces mécaniques enchâssées dans un bloc de béton de 5m de H. et de 3m de de côté. L'œuvre subit, bien évidemment, les intempéries (dégradation naturelle celle-là), qui, d'années en années, érodent le bloc et rouillent les pièces mécaniques. Cette dégradation, était d'ailleurs prévue par Arman qui refusa, semble-t-il, l'idée d'une restauration de son œuvre. C'est un fossile mécanique.

Quand Barbara Rose emploie l'expression *in situ* à propos de l'œuvre d'Oldenburg, elle ne suppose aucune exigence quant à une relation fortement et pleinement « contextualisée » au site.

Pour Buren [*Les Deux Plateaux*] il en va tout autrement : ce n'est pas le cadre, le site ou le contexte qui contiennent l'œuvre mais bien celle-ci qui inclut les fragments du site dans lequel elle est implantée. J.M Poinot (*Quand l'œuvre a lieu*, col. MAMCO, Les Presses du réel, 2008) : [...en fait, l'œuvre *in situ* prélève dans le réel qui l'environne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements et d'activités. Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre *in situ* sur le réel, apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit, en retour, sur ce réel dont elle a prélevé un élément].

L'œuvre ne peut occulter son inscription dans un site, dans une histoire, une économie ; et Buren de poser finalement cette question : qu'est-ce qui rend l'œuvre possible ?

Nous n'irons pas plus avant sur le sujet, mais souvenons-nous que l'œuvre de Buren s'inscrit alors dans une démarche critique envers ce qui s'apparenterait à la fiction de « l'autonomie de l'art », un art de l'immanence, « décontextué », un art du non-lieu pour reprendre l'expression de Bernard

Marcadé. Nous entendrons donc là aussi une critique de l'art minimal dont les fondements, quant à la question de l'espace, ont été évoqués tout à l'heure.

Analyse de la sculpture

En ce qui concerne l'analyse formelle d'une œuvre picturale, nous avons quelques recours de premier choix, de l'approche structuraliste de Panofsky à la sémiotique de Meyer Schapiro, Yve-Alain Bois, etc. Il n'y a rien de réellement équivalent pour la sculpture. R. Krauss pensait d'ailleurs que la sculpture en tant que telle avait disparu (il y a pourtant un vrai regain de la sculpture : Xavier Veilhan, Thomas Houseago, Rachel Feinstein, Don Brown, Oscar Tuazon...) ; elle a cependant écrit sur le domaine - « *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* », « *Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* » -, Benjamin Buchloch, Hal Foster, Maurice Fréchuret ou J.M Poinot également, mais il s'agit davantage de réflexions sur des *notions* (l'espace, le lieu, l'*in situ*, le champ élargi, le mou, etc.) que l'élaboration de méthodes d'analyse.

Christian Besson, dans un certain nombre d'articles réunis dans l'ouvrage « *Abductions* » (MAMCO), s'y est toutefois confronté. Il s'est évertué à transposer, transférer dans la sculpture, certains concepts provenant, notamment, de Meyer Schapiro : champ, véhicule...

Par exemple, comment, d'une certaine façon, cadre et socle - le socle qui sert à localiser le regard - jouent des rôles presque similaires.

Contrairement à la peinture (une toile par exemple), il n'y a pas, dans la sculpture, d'entité préexistante - de « limites qui existeraient dès avant sa conception », ni, par conséquence, de recouvrement postérieur. Il n'y pas le fameux « fond lisse préparé » dont parle Schapiro. Ce qui complique la chose. Le jeu réciproque du fond et de la forme, leur unité, sont rendus impossibles car la sculpture « manque » de fond. Elle ne possède pas de limites matérialisées ; quelques fois, par le bas, grâce au socle justement...mais ni vers le haut, ni vers les côtés.

Où donc la sculpture est-elle rivée ? Au sol ? On sait que toute sculpture suggère la gravité (C. André, R. Serra, R. Morris...). Dans l'œuvre d'Arman, sur le campus, il y a un socle très fin qui permet l'assise au sol et le repérage de « la sculpture » qui s'érige sous la forme d'un grand parallélépipède.

Comment se développe une sculpture ? On suppose qu'elle se génère à partir d'un point ou d'un axe. Le développement d'un volume est souvent produit par la rotation d'une limite autour de ce point ou de cet axe : c'est très vrai chez Rodin, Duchamp-Villon, Pevsner...ou Bernin.

Peut-être la modernité de l'œuvre d'Arman réside-t-elle en ce point : elle n'a pas d'axe privilégié. La structure est plutôt celle d'un all-over : le béton est envahi de manière systématique, répétée, par les éléments mécaniques, qui créent, de la sorte, une unité de surface (*// Le Plein*, 1960, Iris Clerc « accumulation objective » ; *Poubelle de la Colombe d'or*, 1969). Chez Arman, l'objet s'efface toujours au profit du bloc ; l'œuvre se saisit d'un coup d'œil, proposant en cela une forme d'entité. Précisons que c'est lorsqu'il s'est mis à utiliser le béton qu'Arman a aussi commencé à organiser ses pièces, jadis fabriquées de manière plus aléatoire : « une pseudo-logique de répartition hasardeuse » disait-il.

Quel est le *champ* de la sculpture ? Car comme pour la peinture, il existe tout de même un champ défini de la sculpture. Cela nous renvoie au *lieu*.

Le champ de la sculpture est à la fois : une place, une surface, un volume. Le champ de la sculpture est, pour le dire avec les mots de Schapiro, coextensif à son véhicule (qui possède la même extension) ; il en possède l'étendue. La sculpture d'Arman habite entièrement son espace. Dans la sculpture, le champ est abstrait, le lieu d'inscription impalpable ; dès lors, la sculpture doit « se tenir » elle-même. Elle est un *artefact* parfait en trois dimensions.