

De quelques définitions de la sculpture au XX^e siècle

Michèle Deschênes

Numéro 31, printemps 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/206ac>

[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

Deschênes, M. (1995). De quelques définitions de la sculpture au XX^e siècle. *Espace Sculpture*, (31), 32–35.

De quelques définitions de la sculpture au XX^e siècle

Michèle Deschênes



Claude Mongrain,
*Paysage avec
monument*, 1989.
Plâtre, bois, marbre,
mousse de
polystyrène, pierre,
objets, radio à
transistor, 6 m diam.
Galerie Christiane
Chassay. Photo :
Normand Rajotte.

Depuis les bas-reliefs cubistes jusqu'aux installations postmodernes, en passant par la sculpture ouverte, la sculpture cinématique, la sculpture linéaire, la sculpture objet, etc., le domaine de la sculpture au XX^e siècle a été marqué par la multiplicité et la nouveauté des formes sous lesquelles l'objet sculptural s'est présenté. Cette diversité a contribué tout au long de ce siècle à mettre en question de façon incessante la définition de la notion de sculpture. L'une des plus récentes réflexions théoriques importantes à ce sujet, bien qu'elle remonte déjà à une quinzaine d'années, a été mise au point par Rosalind Krauss dans son fameux texte *Sculpture in the Expanded Field*.¹

Une définition de la sculpture dans le contexte postmoderniste

Rappelons brièvement que Krauss, dans ce court article, tente d'apporter une solution à ce problème définitionnel en focalisant toutefois son attention sur la production sculpturale postmoderniste qui, à son avis, est principalement préoc-

cupée par le lieu et les conditions de présentation des objets qu'elle met en scène. Krauss élabore ainsi un champ ou une structure quaternaire articulant quatre couples de termes d'opposition, comme paysage/non-paysage ou paysage/architecture, auxquels correspondent respectivement quatre formes particulières de sculptures ou de constructions, telles celles des sites marqués ou des structures axiomatiques. Selon elle, cette structure parvient aussi bien à définir de façon globale et logique l'ensemble des productions visées qu'à redonner un certain sens à la notion de sculpture dans le contexte de l'art postmoderniste.

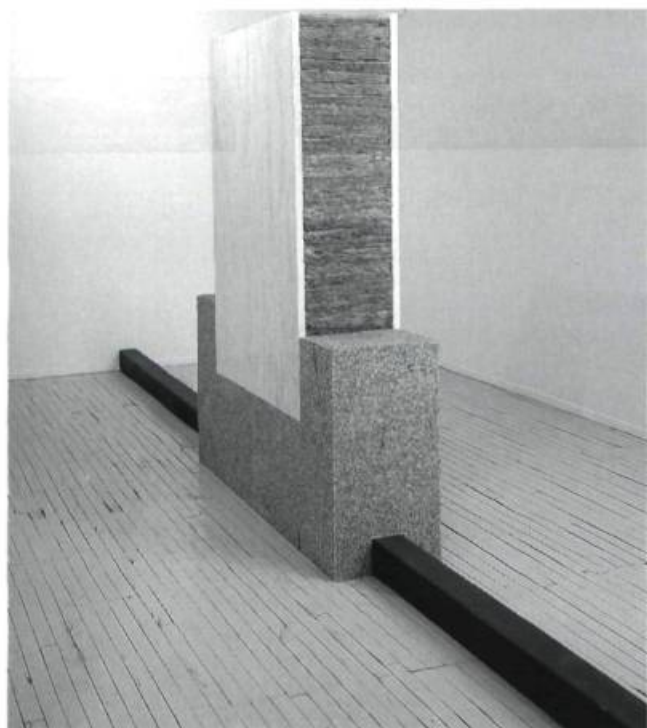
D'autre part, dans une perspective historique, Krauss assimile la tradition sculpturale occidentale à la logique du monument qu'elle estime avoir été dissolue par la sculpture moderniste. Elle définit cette dernière comme une condition négative de la logique du monument, c'est-à-dire une sculpture nomade, opérant néanmoins dès le début des années soixante à l'intérieur d'un champ élargi entre la non-architec-

ture et le non-paysage, termes qu'elle réutilise, comme nous l'avons vu, dans leur condition négative ou positive pour conceptualiser le « champ logiquement élargi [expanded] »² de la sculpture. Suite à sa démonstration, formulée en réaction à ce qu'elle nomme la critique moderniste : « Il (lui) apparaît clairement que la logique de l'espace de la pratique post-moderniste n'est plus induite par la définition d'un médium donné en fonction du matériau ou de la perception du matériau. Elle s'organise au contraire, ajoute-t-elle, en mettant en jeu des termes perçus comme opposés à l'intérieur d'une situation culturelle donnée. »³

Il faut reconnaître que la proposition de Krauss est intéressante par son originalité et son apparente habileté à englober dans un raisonnement unifié plusieurs siècles d'histoire de la sculpture occidentale. Mais il semble, à première vue, que cette proposition minimise l'importance capitale que peut revêtir, dans l'analyse de l'objet sculptural, une réflexion sur les particularités du médium de la sculpture,

sur ses constituantes et son organisation spatiale à proprement parler, même lorsqu'il s'agit d'étudier une installation sculpturale dont les unités combinées en un tout et interreliées sont distribuées dans un espace architectural. D'ailleurs, même si au cours de son argumentation Krauss laisse entendre dans un premier temps que la catégorie moderniste de sculpture est en théorie inactive à l'intérieur de la situation élargie de la sculpture postmoderniste, elle réintroduit cette catégorie au sein de ce champ lorsqu'elle associe la sculpture postmoderniste de Joel Shapiro à la combinaison binaire de termes qui particularise le fonctionnement du champ de la sculpture moderniste. Malgré cette correspondance, elle soutient que les sculptures de Shapiro sont de celles qui « reflètent, dans leur organisation et leur contenu, l'existence de (l')espace logique »⁴ de la pratique sculpturale postmoderniste.

Pour justifier mon point de vue, je prendrai ici à témoin une sculpture installative de Claude Mongrain présentée

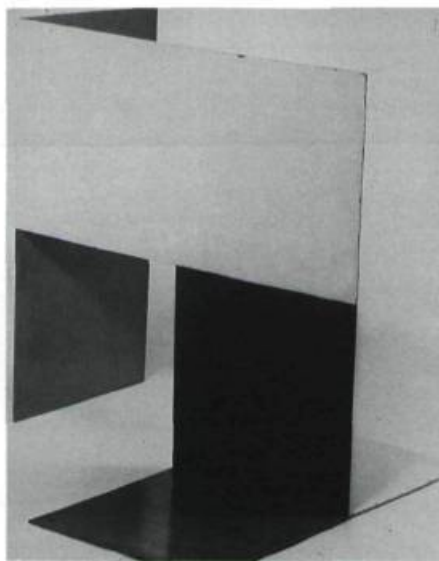


(gauche) Marie-France Brière, *Sans titre*, 1994. Granite, marbre, acier patiné, laine minérale. 2,03 m x 6,7 m x 40 cm. Galerie Christiane Chassay. Photo : Denis Farley.

à la galerie Christiane Chassay, en 1989. Même si elle s'inscrit dans le contexte postmoderniste, cette installation, qui incidemment s'intitule *Paysage avec monument*, présente à mon sens une synthèse de plusieurs problématiques abordées par la sculpture de ce siècle. Installée dans l'encoignure de deux murs adjacents de la galerie, *Paysage avec monument*, qui regroupe à intervalles réguliers six îlots circonscrits en forme de cercle, montre des petits chats placés en divers endroits parmi des objets composites assemblés. L'ensemble de la représen-

tation spatiale évoque, de façon métaphorique, un paysage urbain assorti en « arrière-plan », tel un bas-relief sur l'un des murs, d'un paysage cosmique lointain. Au sein de cette mise en scène, un parallélépipède massif, au format « gigantesque » par rapport aux autres objets de petit format, et juché à la verticale sur un « socle » improvisé, fait, quant à lui, figure d'une espèce de monument « commémorant » la sculpture abstraite, et par là une sculpture soucieuse de définir sa spécificité et qui a marqué la pensée moderniste, bien que cette installation affiche par ce dispositif paradoxal, entre autres, son inscription dans l'actualité historique et sa filiation à une certaine tradition sculpturale.

Il importe donc ici de mettre en exergue certaines des principales hypothèses qu'ont développées dans le contexte du modernisme certains auteurs pour définir leur conception de la sculpture. Les auteurs auxquels je me référerai sont l'historien d'art Herbert Read, les artistes du constructivisme polonais



Katarzyna Kobro et Wladyslaw Strzeminski et, finalement, le sculpteur minimaliste Robert Morris. Il faut d'abord mentionner, en guise de préambule, que ces quatre auteurs ont tous cherché à formuler leur conception de l'objet sculptural en opposant la bidimensionnalité du plan pictural à la tridimensionnalité du volume sculptural.

La sculpture comme masse compacte

L'esthétique de la sculpture proposée par Herbert Read en 1956⁵, et qu'en 1964⁶ il a tenté d'appliquer avec un succès plutôt mitigé à l'ensemble de la sculpture moderne, est étroitement reliée à la conception traditionnelle de la forme sculpturale monolithique compacte. Cette esthétique est axée sur les notions de solidité de la forme et de « compacité tac-

tile »⁷ appliquées à la ronde-bosse. Read conçoit ainsi la sculpture comme un objet tridimensionnel dont le volume ou la masse, constitué de matière solide et compacte, est lié à l'occupation de l'espace physique. Envisageant l'art de la sculpture comme un véhicule de symbolisation de nos expériences sensorielles, principalement de nos expériences tactiles aux côtés de nos expériences haptiques et visuelles, Read pose une corrélation entre, d'une part, la solidité et la compacité tactile de la masse et, d'autre part, la notion de « sensibilité spécifiquement plastique »⁸ ou sculpturale. Celle-ci recouvre trois éléments qui précisent la nature du volume de la sculpture, la ronde-bosse et les qualités plastiques dont, toujours d'après lui, elle doit idéalement témoigner.

Le premier élément a trait à « une sensation de la qualité tactile des surfaces »⁹, c'est-à-dire aux qualités texturales de la matière qui stimulent le sens tactile. Le second facteur concerne « une sensation de volume »¹⁰ ou « de la masse entourée par une série intégrée de plans surfaces »¹¹ et réfère à la sensation de profondeur que dégage le modelé de la sculpture. Enfin le dernier élément de cette triade, et le seul qui, selon Read, se rattache uniquement au domaine de la sculpture dans toute sa spécificité et en détermine ainsi l'unicité par rapport aux autres formes d'art traditionnelles, consiste en l'accomplissement synthétique de la rotondité de la masse en rapport avec sa pondérabilité ou son aspect gravitationnel. Cette définition générale de l'objet sculptural amène toutefois cet historien à exclure du domaine spécifique de l'esthétique de la sculpture des objets d'art rejoignant les problématiques du bas-relief et du haut-relief pour ne privilégier comme modèle sculptural que la ronde-bosse, le *free-standing sculpture*, d'autant plus s'ils sont constitués d'une masse compacte.

En vertu de son caractère tangible et palpable, en sa qualité de forme solide autonome, la sculpture, selon Read, est un art du toucher et de palpation qui trouve son entière complétude dans l'objet sculptural imprégné de la pensée vitaliste. Cette rhétorique implique, entre autres, que les techniques les plus aptes, sinon les seules, à rendre compte des sensations que procure la perception de la forme sculpturale et de ses textures sont celles de la taille directe et du moulage. Or, dépouillés des principes relatifs à la doctrine vitaliste et de la stricte notion de volume solide, les trois éléments repérés par Read pour qualifier la sensibilité plastique peuvent contribuer, en tout ou en partie, à la description analytique des variables visuelles et « tactiles » de divers types d'objets sculpturaux, dont les

«objets trouvés» et même les reliefs, et par conséquent, à l'analyse des rapports syntaxiques entre ces variables, soit au sein d'une seule unité sculpturale, soit au sein d'un assemblage de plusieurs unités interliées en liaison avec leur environnement.

La spatialisation de la sculpture

Dans l'ensemble, les valeurs sculpturales que Read défend dans son esthétique de la sculpture et qu'il érige en valeurs traditionnelles, s'opposent à celles qu'ont soutenues et définies K. Kobro et W. Strzemiński¹² dans une analyse des éléments structurels de la sculpture qui s'impose comme une théorie de l'unisme sculptural. Dans celle-ci, ces deux auteurs formulent une conception de la sculpture essentiellement basée, d'une part sur l'expérience visuelle et non sur l'expérience tactile et, d'autre part, sur l'ouverture du volume sculptural à l'espace ambiant. Toutefois, puisqu'ils systématisent l'organisation spatiale de la sculpture uniste à partir de la mise en forme tridimensionnelle d'un rythme spatio-temporel, leur réflexion porte non seulement sur l'organisation spatiale de la sculpture en relation avec la question du lieu proprement sculptural, mais sur les incidences du temps dans la sculpture.

En prenant pour point de départ une première hypothèse selon laquelle l'espace général est le support de la sculpture et une seconde hypothèse qui définit l'espace général comme équipotentiel, Strzemiński et Kobro énoncent une théorie de «la spatialisation de la sculpture»¹³. C'est-à-dire une théorie où la sculpture, conçue à l'image de son support avec lequel elle doit fusionner, en serait une de «pures divisions d'espaces»¹⁴, alors que la forme au sein de la sculpture serait, quant à elle, «l'expression de relations spatiales»¹⁵, le tout étant ordonné dans les trois dimensions, en hauteur, en largeur et en profondeur selon un système de rapports numériques identiques qui fonde le rythme spatio-temporel de la sculpture. Aux yeux de ces deux artistes, le problème majeur soutenant une telle théorie est celui du «rapport de l'espace contenu dans la sculpture à l'espace situé hors de la sculpture»¹⁶, qui implicitement soulève la question de la limite de la sculpture ou de l'espace sculptural.

Dans leur analyse, ils tracent un parcours historique de la sculpture ponctuée par trois principaux types de sculptures qu'ils critiquent en fonction de ce rapport dialectique et de leur objectif. Ainsi, ils s'objectent d'abord au volume compact, fermé sur lui-même, de la sculpture égyptienne, où la limite de l'objet coïncidant avec la surface de son volume coupe

totallement la sculpture de l'espace environnant. De même, dans un second temps, bien qu'ils considèrent de façon positive les efforts de la sculpture gothique ou architectonique pour lier ses formes aux formes de l'espace externe, en l'occurrence celles de son espace architectural, ils contestent cette sculpture en laquelle ils voient en fin de compte, lorsque soutirée de son contexte environnemental, une sculpture-volume, comme dans la sculpture égyptienne. Finalement, tout en reprochant à la sculpture baroque, composée d'un volume central duquel émergent des protubérances, d'avoir conservé un volume compact, ils lui attribuent le mérite d'avoir partiellement ouvert la sculpture à l'espace général. Cette ouverture provient de l'aménagement, dans les couches périphériques de la sculpture, d'une zone de transition qui, limitée à l'intérieur de la sculpture par les limites virtuelles du volume central et en périphérie par la liaison des apex des protubérances, englobe aussi bien des espaces intérieurs ou positifs que des interstices d'espace extérieur ou négatif. C'est en étendant pour ainsi dire à l'ensemble de la zone sculpturale le principe baroque de la zone de transition que Strzemiński et Kobro définissent les termes de la notion de volume ouvert en opposition à celle de volume compact ou fermé. Cette argumentation leur permet d'affirmer que «la sculpture uniste ne produit pas des sculptures. La sculpture (uniste), arguent-ils, sculpte l'espace en le condensant dans les limites de la zone sculpturale»¹⁷. De cette remarque transparait en quelque sorte la prise de conscience par la sculpture moderne du phénomène des espaces négatifs en tant que fait spatial et sculptural.

De concert avec cette analyse, ils mettent au point un petit système qui conceptualise un ensemble de relations que la sculpture entretient avec le phénomène de la temporalité. Ils identifient ainsi trois genres de rythmes, à savoir le rythme du mouvement qu'ils retrouvent dans la sculpture baroque axée sur l'obliquité vectorielle et qu'ils estiment nuire à la perception des formes au profit de la perception plus globale du mouvement ; le rythme des formes qu'ils appliquent aux formes horizontales et verticales de la sculpture uniste pour en régulariser le quotient énergétique et, enfin, le rythme spatio-temporel qui, lui, est directement lié au trajet de perception du spectateur autour de la sculpture. Puisque par ce trajet surgissent de la sculpture

des transformations de perspectives dues aux changements de points de vue du spectateur, ils soutiennent que «dans l'oeuvre d'art tridimensionnelle [le temps] est manifeste à cause du mouvement du spectateur autour de l'oeuvre»¹⁸. De là, ils conviennent que la perception de la sculpture se déroule dans le temps.



Joel Shapiro, Sans titre, 1975. Installation d'édicules en fonte et en plâtre.

L'objet dans son espace d'accueil

Ce commentaire de Kobro et Strzemiński qui date de 1931, et que Michael Fried¹⁹ aurait assurément désapprouvé, nous le retrouvons également dans un texte fondamental de Robert Morris²⁰ publié en 1966 dans le cadre de l'art minimal américain. La conception sculpturale de ce dernier s'articule principalement autour de la spécification de l'objet sculptural comme tel et de la mise en situation de cet objet dans son espace d'accueil en relation avec le temps et le corps du regardant.

Malgré un important décalage entre les réflexions théoriques de Morris et de Read, la définition que propose celui-ci de l'objet sculptural rejoint, sous certains angles, celle qu'a développée celui-ci, notamment en ce qui concerne la dimension physique de l'objet sculptural et les aspects perceptuel et conceptuel impliqués dans son appréhension globale. Ainsi, à partir de la dimension foncièrement littérale ou concrète de la sculpture qui se transcrit, en premier lieu, dans ses éléments constitutifs, soit l'espace, les matériaux et la lumière, Morris insiste sur le caractère spécifiquement tactile de l'objet sculptural, non pour mettre en relief la texture de la matière, mais en l'identifiant à l'aspect volumétrique de la forme sculpturale en laquelle il voit une «masse résistante et bien réelle»²¹. À ce titre, il soutient que l'échelle, la proportion, la forme, la masse ainsi que les surfaces sont, en raison de leur qualité physique, les valeurs essentielles de la

sculpture, la forme étant, dans son esprit, la plus importante d'entre elles. Ces affinités se manifestent aussi dans l'objection de Morris au bas-relief. Il estime que cette forme d'art tend à partager avec le tableau son espace bidimensionnel et à échapper aux forces de la pesanteur. Cet effet amenuise, selon lui, le caractère tout à fait objectal que doit posséder une sculpture.

D'autre part, en s'appuyant sur certaines hypothèses de la théorie de la Gestalt, particulièrement celle de la complétude de la "bonne forme", et compte tenu du fait que la sculpture est accessible à l'oeil dans sa totalité à partir d'un seul point de vue sur elle, Morris entend affirmer le caractère volumétrique de la sculpture posée au sol, non seulement par sa présence physique, mais par la visualisation de sa forme dans l'espace mental. À cette fin, il restreint le champ des configurations de la forme tridimensionnelle à des volumes simples, comme le parallélépipède ou la poutre inclinée, qu'il associe à des «tout(s) indivisible(s) et indissoluble(s)»²² les qualifiant de «formes unitaires». La notion d'image mentale à laquelle il réfère se rapproche de celle d'image mnésique que Read utilise dans son esthétique de la sculpture pour désigner les différentes perspectives que prélève le regardant sur l'objet au cours de son trajet de perception et qu'il *engramme* dans sa mémoire pour se figurer une image mentale tridimensionnelle du volume de la sculpture. Ce rapprochement est d'autant plus justifié que Morris veut confronter le regardant à ce qu'il nomme «le constant connu»,²³ c'est-à-dire l'image gestaltienne de la forme unitaire, au «variable expérimenté»,²⁴ c'est-à-dire les transformations de perspectives de l'objet découlant des changements de points de vue du spectateur. Avec cette idée, liée aux conditions de présentation et de réception de l'objet, Morris, tout comme l'ont fait avant lui Strzeminski et Kobra, affirme que «l'expérience de l'oeuvre se fait nécessairement dans le temps».²⁵

Parallèlement à ces commentaires, il ressort que les quatre auteurs étudiés envisagent la sculpture comme un moteur d'expériences kinesthésiques chez le spectateur. Cet aspect kinesthésique, et donc corporel, de l'expérience de l'objet sculptural revêt toutefois une signification capitale dans la pensée sculpturale de Morris, en ce sens qu'il considère que c'est la distance du spectateur par rapport à l'objet sculptural, en corrélation avec sa dimension ou son échelle, qui détermine les limites du champ visuel du spectateur. En adoptant le mode public de la perception qui convient aux objets de grand format dénués de détails et qui autorise un élar-

gissement de l'espace sculptural à la mesure des dimensions architecturales de la pièce d'accueil, il établit un groupe de relations spatiales entre l'objet, la pièce et le corps du regardant. Dans cette situation, comme il le dit lui-même, «l'objet n'est plus qu'un terme [parmi d'autres] de la nouvelle esthétique».²⁶

Même si Morris imagine l'objet sculptural comme une antithèse de l'objet sculptural de petite ou moyenne dimension qui aménage dans son espace propre des relations spatiales entre les composantes, (ce à quoi correspond l'organisation spatiale de la sculpture uniste telle que pensée par ses théoriciens), sa réflexion recoupe celle de Strzeminski / Kobra puisqu'il pose, comme eux, le problème de la relation entre l'espace interne de la sculpture et l'espace externe, questionnant les limites de l'espace sculptural, particulièrement dans un contexte similaire à celui de la sculpture gothique, le sujet en plus. Dans cette perspective, on peut se demander si la conception du sculptural chez Morris ne soulève pas une certaine ambivalence quant à la détermination de la localisation de la limite de l'espace sculptural, du fait que le sujet, le regardant, par sa position dans l'espace par rapport à l'objet sculptural, circonscrit une certaine limite de l'espace sculptural, alors que les cloisons de la pièce font de même, s'intégrant ainsi physiquement à l'espace sculptural.

Une saisie qui déstabilise

Hormis le particularisme de chacun des trois précédents points de vue sur l'objet de la sculpture et un certain dogmatisme, ce corpus de textes offre un ensemble de problématiques générales qui, tour à tour, en s'entremêlant, nourrissent la "théorie" de la sculpture au XX^e siècle. Ces problématiques, dont les modalités conceptuelles et descriptives demandent à être développées plus amplement, sont celles, par exemple, de l'opposition ou du dialogue entre le volume compact et le volume ouvert ou partiellement ouvert, entre la peinture et la sculpture, du rapport de l'espace interne de la sculpture à l'espace externe ou environnant, de la volumétrie en relation avec les modes visuel, conceptuel et corporel de préhension, etc. Par delà la conception post-moderniste de la sculpture proposée par Rosalind Krauss,²⁷ l'objet sculptural (une sculpture "autonome", une sculpture installative, un site marqué, un relief, etc.) définit par l'entremise de ces problématiques une organisation spatiale particulière dotée d'une signification particulière dont la saisie déstabilise parfois notre perception de l'espace, du lieu sculptural. ■

NOTES :

1. *October*, no 8, printemps 1979, p. 31-44.
2. "La sculpture dans le champ élargi" (1979), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 119.
3. *Ibid.*, p. 126.
4. *Ibid.*, p. 127.
5. *The Art of Sculpture (1956)*, [New York], Bollingen Series XXXV^o3, Pantheon Books, 1964, 152 pages.
6. *A Concise History of Modern Sculpture (1964)*, [London], Thames and Hudson, 1983, 310 pages.
7. *The Art of Sculpture*, p. 103. Toutes les citations tirées des ouvrages de Read sont traduites par l'auteur.
8. *Ibid.*, p. 71.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *A Concise History of Modern Sculpture*, p. 107.
12. "La composition de l'espace : Le calcul du rythme spatio-temporel" (1931), *L'espace uniste : Écrits du constructivisme polonais*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1977, p. 85-125.
13. *Ibid.*, p. 108.
14. *Ibid.*, p. 106.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*, p. 85.
17. *Ibid.*, p. 106.
18. *Ibid.*, p. 116.
19. Voir "Art and Objecthood" (1967), *Artstudio*, no 6, 1989-90, p. 11-27.
20. "Notes sur la sculpture" (1966), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, p. 84-92.
21. *Ibid.*, p. 86.
22. *Ibid.*, p. 90.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 89.
27. "La sculpture dans le champ élargi", p. 111-127.

The multiple transformations through which sculpture has evolved during the present century has led a number of authors to attempt various new definitions of the medium. Michèle Deschênes isolates and confronts some of these and tries to extract their relative merits.

In *Sculpture in the Expanded Field*, Rosalind Krauss states that postmodern sculpture is especially concerned with the site and conditions of its scenic presentation. She delineates the nomadic character of sculpture, whose field has been widening ever since the '60s.

Other critics before Krauss have attempted to redefine sculpture. Among them are Herbert Read, constructivist artists Katarzyna Kobra and Wladyslaw Strzeminski, as well as the minimalist sculptor Robert Morris. Interestingly enough, all of them have sought to oppose, in their search for a new definition, the two-dimensionality of the pictorial plane with the three-dimensionality of the sculptural volume.

These theoretical concerns (over the opposition between compact and open volume, between painting and sculpture, between internal space and environmental space) have all contributed to the critical sculptural discourse of the twentieth century.