

Dieu, le corps, le volume
Traité sur la sculpture

Luc Richir

Février 2007

Comité de rédaction :

**Marc Belderbos
Cécile Chanvillard
Pierre Cloquette
Renaud Pleitinx
Jean Stillemans**

Diffusion :

laa

**laboratoire analyse architecture
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme
Place du Levant 1 boîte L5.05.02
1348 Louvain-la-Neuve
Belgique**

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

**© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411**

À ma connaissance, il n'existe toujours pas de réflexion pertinente sur la sculpture. Pratiquement rien, en dehors des propos que nous devons à certains sculpteurs, ne permet de l'envisager autrement que sous l'angle de la géométrie, selon une perspective régie par la vision. La notion même de volume est trompeuse puisqu'elle implique un déroulement conjugué à un enveloppement, un mouvement tout en surface. En somme, tout se passe comme si saisir la sculpture suscitait d'insurmontables difficultés. Ce sont précisément ces difficultés qui ont éveillé mon intérêt pour cet art.

Comparée à la peinture qui, dès la Renaissance, jouit d'un prestige croissant, comment la sculpture pourrait-elle ne pas faire piètre figure ? Loin de permettre une saisie simultanée de tous les points du volume, elle oblige le spectateur à développer sa perception dans le temps, en l'enchaînant à la succession des plans et des profils dont se compose la figure.

La critique de Galilée.

« Des objets qui apparaissent à la vue l'on ne voit rien que la superficie, écrivait Galilée, la profondeur ne pouvant être saisie par l'œil étant donné que notre corps ne pénètre pas dans les corps opaques. L'œil donc voit seulement le long et le large, mais en tout cas pas le profond, c'est-à-dire jamais l'épaisseur. Ainsi, la profondeur n'étant pas exposée à la vue, l'on ne saisira d'une statue que la longueur et la largeur ; d'où il est manifeste que l'on n'en voit que la superficie, laquelle n'est autre que largeur et profondeur. L'on connaît donc la profondeur, non comme objet de la vue, en soi et absolument, mais par accident et en fonction du clair et de l'obscur. Or tout cela est dans la peinture non moins que dans la sculpture... » Et Galilée de conclure, comme

l'avait déjà fait Léonard de Vinci, à l'excellence de la peinture sur la sculpture, moins « artificieuse » parce que tributaire des conditions naturelles de son apparition.

« L'on connaît donc la profondeur, non comme objet de la vue, en soi et absolument, mais par accident et en fonction du clair et de l'obscur. » Cette phrase d'apparence banale recèle en fait toute une métaphysique — pour ne pas dire la métaphysique tout entière. Si elle privilégie la peinture, c'est la condition d'affirmer que la profondeur n'est visible « que pour autant qu'elle est teintée en partie de clarté, en partie d'obscurité. » Faute d'être « objet de la vue », l'épaisseur (la corporité) ne saurait être connue « en soi et absolument, mais [seulement] par accident. » Car seul le visible « existe en soi et absolument », seul ce qui s'offre à la vue se voit élevé à la dignité d'un être-pour-la-vue, autrement dit d'un être, d'un étant digne de ce nom. Dépourvue en elle-même de visibilité, la profondeur se trouve du même coup déçue, réduite au rang subsidiaire d'accident. Elle n'existe que si des circonstances extérieures lui ajoutent une visibilité qu'elle ne possède pas en elle-même. Seule la palette du clair-obscur permet en somme à la vue de se faire une idée du relief, substitué à la profondeur dans la mesure même où il évoque l'effet pictural.

La théorie de Hans Hofmann.

Le discrédit qui pèse sur la sculpture n'est pas sans avoir affecté la représentation que les théoriciens se sont faite d'elle au cours de son histoire. Citons, entre autres, les études du peintre et professeur Hans Hofmann. Ses essais, destinés à un public d'étudiants américains, résument une conception de l'art puisée aux sources de la tradition germanique (de Leibniz à Hegel en passant par Kant et Goethe, le tout revisité par Wöringer et Hildebrand). Nous allons tenter de résumer sa théorie en quelques points :

1°) Le terme « expression sculpturale » désigne « une idée réalisée au moyen de la sculpture. » Dégagée de sa fonction décorative ou architecturale, une figure sculptée se présente comme une « entité indépendante » dotée d'une vie propre, où « le corps n'est que l'enveloppe », une enveloppe qui « retient une réalité spirituelle. »

2°) « La sculpture traite de formes élémentaires : cubes, cônes, sphères et pyramides. » Ces formes, dites « basiques », existent en tant que volumes. « Un volume est une formation de plans plus ou moins complexes. La caractéristique d'un plan est donnée par sa surface bidimensionnelle. Les plans tournent autour et ce faisant définissent une forme élémentaire. Les nombreux mouvements de tous les plans, ceux qui circonscrivent le nucleus d'une forme basique, créent un volume actif et vital. »

3°) Une œuvre sculptée se définit essentiellement par son mouvement, lequel, loin de se rapporter à un facteur temps, résulte des tensions mobilisées par les différents plans qui forment la « constellation spatiale » de la figure. Constituée de plans

empruntés aux volumes élémentaires, celle-ci repose sur l'organisation interne de leurs relations. « Tous les plans doivent être en relation : pour créer et la tension qui donne vie à l'objet et les tensions spatiales qui occasionnent cette force irrésistible circonscrivant l'objet. » Mouvement et contre-mouvement, statique et dynamique s'opposent pour créer un champ de forces. En résumé, une œuvre plastique est le « résultat de fonctions opposées la conduisant à condenser le temps, à voir comme expérience simultanée. »

4°) « Nous voyons bidimensionnellement » décrète encore Hans Hofmann. « Nous avons appris, avec l'aide des autres sens, à interpréter la bidimensionnalité comme une expérience tridimensionnelle. » Livrée à elle-même, la vue ne perçoit que des surfaces. La réduction de la figure au volume traduit donc la volonté de plier le corps à l'« expérience simultanée » de la vision pour laquelle tout phénomène se résume à un ensemble de plans. Pour la vue, seule la lumière donne consistance au réel. C'est elle qui lui permet d'apparaître — de se constituer en phénomène. « Dans une œuvre sculpturale, la forme réelle fonctionnera par rapport à la lumière. » Enveloppe vide conformée en volume, la sculpture est un lieu géométrique où « la lumière crée des formes, des figures virtuelles », un analogon de la caverne imaginée par Platon, bref un théâtre d'ombres.

La doctrine de Hildebrand.

C'est assurément chez Hildebrand que l'on trouve la position la plus critique à l'égard de la sculpture. Hildebrand est un penseur du XIX^e siècle. C'est dire qu'il partage l'ambition de son époque de rassembler les territoires du savoir sous la bannière de la science. Le problème de la forme dans les arts plastiques (dont l'influence sur l'esthétique de son temps fut si prégnante que Carl Justi n'hésita guère à parler d'hypnose collective) commence par l'exposé d'une phénoménologie (assez rudimentaire) de la perception. Selon la distance qui sépare l'œil de l'objet, Hildebrand distingue deux types de vision : la première, lointaine, nous donne une vue globale. La seconde, à mesure qu'elle se rapproche de l'objet, perd son acuité distinctive pour confiner de plus en plus au toucher. La première se rapporte à une image « qui n'exprime la tridimensionnalité que dans des signes sur une surface où le côtoiement des objets est saisi dans la simultanéité. » La seconde est dépourvue de tout rapport fixe à l'objet, elle est multiple et fragmentaire et ne parvient à unifier la diversité des parties perçues qu'en les parcourant partes extra partes, comme le ferait la main d'un aveugle. La première correspond à une apparition (Erscheinung) simultanée de la forme sous tous ses aspects. Elle est immédiate, en accord direct avec le phénomène. La seconde procède par l'identification successive des éléments constituants de l'objet, si bien qu'elle échoue à en donner une impression formelle.

Tout se passe donc comme si, vu de loin, l'objet présentait une image dépourvue de profondeur. Celle-ci ne se dégage que progressivement, à mesure que l'œil se rapproche, en un mouvement qui transforme le voir « en un véritable toucher et un

acte cinétique. » Du coup, l'apparition perd sa cohérence organique pour se décomposer en une succession d'aspects particuliers. La vision lointaine a l'avantage d'offrir une perception simultanée des objets situés dans son champ ; en contrepartie, elle ne conçoit la profondeur qu'en opposant entre eux « des signes de surface pour indiquer un éloignement ou une proximité ». On peut donc dire qu'elle est sémiotique puisque la troisième dimension n'y apparaît que signifiée par un jeu d'oppositions. La vision rapprochée, en revanche, nous donne une perception tridimensionnelle de l'objet, mais c'est au prix d'en sacrifier l'image globale, donc la saisie simultanée de ses aspects. La vue oscille entre ces deux pôles sans qu'il lui soit possible d'occuper un moyen terme, un juste point de distance qui lui donne à la fois une image homogène de l'objet et une impression de profondeur. En somme, vue lointaine et vue rapprochée s'opposent comme le voir au toucher, le visible au tactile, le simultané au successif, le tout au fragmentaire. Je dis bien « s'opposent » car rien ne nous permet de concevoir a priori comment ces extrêmes se nouent dans la perception. Pour Hildebrand, il semble que ce soit l'œuvre d'art qui pallie l'absence de lien interne entre image visuelle et représentation cinétique. C'est l'invention, la construction d'un rapport nécessaire entre ces deux modes d'apparition (visuel et tactile, simultané et successif, global et parcellaire) qui nous permet de transférer la capacité unitaire de la forme à la multiplicité des aspects induits par la vision rapprochée. De fait, l'instauration de ce lien fait l'objet d'une « activité présentative » — et non d'une représentation — motivée par notre « besoin subjectif de représentation. »

Que réclame ce « besoin » ? Que des relations cohérentes entre les différentes « valeurs spatiales » confèrent à la « présentation imaginaire » de l'objet (par exemple au tableau) un caractère de nécessité qui fait défaut dans la perception naturelle. Loin d'imiter fidèlement la nature, l'artiste en « élimine toutes les constellations trop faibles, non significatives » afin de faire apparaître les « oppositions d'apparition » comme des rapports nécessaires entre des « valeurs d'espace » n'ayant de sens que pour le regard.

Il s'agit donc pour le plasticien de « mettre pour ainsi dire en équation » deux modalités distinctes de l'apparaître : d'une part, la « forme d'existence de l'objet » (que nous qualifierons de « nécessaire » dans la mesure où elle est indépendante « des vicissitudes de l'apparition ») ; d'autre part, sa « forme d'effet », quant à elle de nature contingente puisqu'elle résulte des circonstances fortuites de sa manifestation (conditions d'éclairage, environnement, diversité des points de vue, etc.). Si la forme de l'objet lui est nécessaire, en quelque sorte consubstantielle, la représentation de sa forme est en revanche le produit d'un « effet commun » à différents facteurs. Leurs effets sont mixtes et n'appartiennent pas au même registre de réalité. Leur unification dans une représentation formelle « repose sur un va-et-vient expérimental infini de représentations visuelles et cinétiques qui a conduit inconsciemment à une légalité immuable », légalité fondée sur la synthèse a posteriori d'une pluralité d'expériences particulières. Empirique et inconsciente, cette légalité ne saurait fournir à « l'activité présentative » de l'artiste son principe directeur.

Sur ce point essentiel, Hildebrand ne donne guère d'éclaircissements. Il s'appuie sur un postulat implicite contenu dans la doctrine de Konrad Fiedler : « L'activité artistique ne s'avère saine et authentique, écrit ce dernier, que quand toutes les actions entreprises par l'artiste ont été ramenées à leur seule origine, la perception par la vue, quand tout le processus artistique n'est rien d'autre qu'un voir, accompli non plus simplement par les yeux, mais par l'homme agissant tout entier. Il est clair que les configurations qui se développent ainsi à partir du processus visuel devenu actif, si infiniment diverses puissent-elles paraître, doivent satisfaire certaines exigences régulières que la conscience porte à la visibilité. Il ne peut s'agir de prescrire d'emblée à l'activité artistique des lois qu'elle devrait suivre, si elle voulait élever la prétention de produire des œuvres d'art réelles et pas seulement apparentes. Mais là où l'activité artistique reste fidèle à elle-même, elle ne peut s'arrêter avant que ses configurations n'aient contracté une forme qui soit effectivement une forme légale. Et comme ces configurations ne peuvent être produites qu'à cause de leur visibilité, cette légalité aussi ne peut se manifester que dans celles de leurs qualités qui peuvent les présenter à leur vue. » C'est donc la vue, et elle seule, qui détermine la « forme légale » à laquelle doivent se plier toutes les configurations produites par l'activité du plasticien. La légalité recherchée, légalité intrinsèque, nécessaire et non contingente, repose sur le primat inconditionnel accordé depuis Platon à l'eidos. Pour Fiedler, l'art « signifie une élévation, un affranchissement par rapport aux situations auxquelles est ordinairement liée la conscience d'un monde visible ». Il doit nous permettre d'accéder à « un royaume de visibilité exclusif » où la Forme, épurée de toute confusion avec la diversité erratique du sensible, permet à « l'acte homogène du voir » de régner en maître sur les conditions d'apparition du phénomène plastique et de lui dicter sa loi.

Il s'ensuit que, pour Hildebrand, « l'équation entre la forme d'existence et la forme d'effet » devra non seulement décomposer l'impression globale en ses facteurs constituants, mais les mesurer à l'aune d'un seul et même mode d'apparition : le visible. C'est ainsi que les représentations cinétiques se voient réduites à des phénomènes de surface, la succession des impressions liées à la profondeur ramenée à la projection d'une série d'aspects sur le plan imaginal. Il s'agit donc d'aplanir la troisième dimension, de l'élever à la dignité d'une manifestation exclusivement visuelle, c'est-à-dire de convertir toutes les impressions sensibles en « grandeurs spatiales » dont il suffira par la suite d'abstraire la valeur numérique pour les traiter comme autant de variables « n'ayant de validité que pour le regard ». En bref, « l'artiste est obligé au cours de son travail (créer une représentation imaginaire homogène au lieu d'une représentation complexe à trois dimensions) d'opposer [...] l'effet de surface de l'objet à la représentation générale de la profondeur ».

Comme il ne saurait être question de rendre le volume en reproduisant la troisième dimension, la profondeur devra nécessairement faire l'objet d'impressions visuelles, et, comme celles-ci ne concernent que des surfaces, elle devra du même coup se transformer pour apparaître à la lumière d'un jeu entre différents niveaux de surface. Il suffit à cet effet d'étalonner la vue sur une série de plans qui vont du plus lointain

au plus rapproché. Soit un point fixe, frontal, qui détermine la position de l'œil par rapport au plan le plus éloigné. Celui-ci constitue à la fois le support et le plan d'ensemble où se greffent les différentes facettes du modèle. Il est censé correspondre à ce qui est d'abord vu d'un coup, dans l'instant d'une perception globale, immédiate de l'objet : c'est la silhouette, analogue à la projection d'une ombre sur un mur. « La sculpture est sans aucun doute née du dessin, prétend Hildebrand, celui-ci ayant conduit, par l'approfondissement, au relief ».

Viennent ensuite les détails de la figure, ombres et creux, arêtes et saillies. Ces aspects, même s'ils donnent l'image d'une mise au point sur les plans rapprochés de l'objet, ne peuvent néanmoins occuper plus d'espace que le plan lointain ; ils doivent au contraire se contracter de manière à ne pas occulter le plan d'ensemble. On assiste ainsi au montage plan par plan d'une sorte de perspective inverse — comme celle pratiquée par les peintres d'icônes — qui élargit le champ visuel à mesure que l'œil prend du recul pour focaliser la vue sur le plan le plus éloigné. « Il s'agit toujours, écrit Hildebrand, d'obtenir un sentiment clair de la strate extérieure et de lire toutes les formes particulières comme un approfondissement d'avant en arrière. » Ainsi, loin de considérer « une surface comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers nous », Hildebrand procède à l'inverse de Rodin. Toute saillie est l'expression d'un fond qu'elle masque et révèle tout à la fois, l'avancée d'une surface enfouie derrière une succession de plans plus ou moins rapprochés, faute de quoi « nous tournons tout autour de la figure, sans jamais pouvoir nous en saisir comme d'une figure vraiment visible ». En clair, la visibilité de la sculpture se heurte à l'obstacle de sa corporéité.

Étant donné que « la taille préalable d'une forme globale n'est pas possible », Hildebrand ne voit d'autre solution que de « partir d'un angle de vue et de laisser s'engendrer les autres comme ses conséquences nécessaires. Le sculpteur est ainsi contraint de fonder la représentation volumétrique sur une représentation visuelle et imaginaire et de partir de cette dernière. »

Premier temps : « dessiner cette image sur la surface principale de la pierre ». Rappelons que, pour Hildebrand, « la sculpture est née du dessin ». Il ne saurait donc être question d'accéder au volume sans en passer par le dégagement de la forme. La surface du bloc supporte le plan de projection sur lequel s'inscrit le dessin général d'une figure « qui se distingue déjà clairement par ses mesures principales ». Le plasticien procède au départ comme s'il travaillait un relief. « Pour cela, précise Hildebrand, je dois me représenter ce qui va se fixer sur la première strate, et ce qui surviendra sur une strate ultérieure. Pour pouvoir mettre dès le départ ces points saillants de la première strate en claire position graphique ou bidimensionnelle, je concevrai l'image de manière à ce que plusieurs points principaux se retrouvent sur la première strate, comme par exemple la tête, une main, un genou etc., selon la position. En gravant cette image dans la pierre, en éloignant de sa surface tout ce qui se situe en dehors des contours et en échelonnant la forme à l'intérieur, je commence en même temps à étudier dans les formes la mesure de profondeur réelle qui in-

combe à la figure en ronde-bosse. Je ne le puis que si je soutiens mon sentiment visuel en étudiant les formes dégagées sous des angles latéraux également, ce qui me permet de contrôler la mesure de profondeur comme mesure plane.»

Au départ donc, un plan frontal déterminé par un seul point de vue. Ce plan supporte l'image globale de la figure en même temps qu'il constitue la première strate de la sculpture. Sur cette surface qui, une fois l'œuvre achevée, sera la plus proche de notre œil, il convient de fixer un réseau de points correspondant aux saillies du corps représenté, à ses extrémités (à ses « profils » eût dit Rodin). Le sculpteur procède alors à l'approfondissement du dessin de base, à la dépouille de tout ce qui entoure ces points jusqu'à découvrir une seconde strate. À mesure que son ciseau s'enfonce plus profondément dans la pierre, il fait surgir l'image à la surface, il l'extrait de son opacité matérielle. Il s'agit là d'un véritable processus d'apparition, de la constitution d'une phénomène plastique à part entière. Sans pour autant abandonner la perspective frontale qui lui a permis de fixer le plan de projection de la figure (« l'imagination en ce cas agit toujours comme si elle contemplait d'un point de vue éloigné »), le sculpteur évalue la quantité de pierre à dépouiller en vérifiant sur les côtés de la figure.

Pour Hildebrand, la tri-dimensionnalité ne saurait donc être l'objet d'une impression visuelle globale. Sa perception est fragmentaire, multiple, dissociée ; elle fait appel à un mode d'approche tactile, seul en mesure d'unifier ce qui se présente suivant le fil souvent rompu d'une succession décousue.

Un espace a priori conçu en fonction du visible.

L'espace envisagé par Hildebrand est essentiellement conçu en fonction du visible, c'est un espace dont la constitution repose sur l'a priori de la vision. En ce sens, Hildebrand se conforme à la distinction posée par Kant entre le caractère nécessaire, transcendantal de toute forme a priori, et la relativité de toute connaissance empirique. Ce qui confère à l'espace son caractère a priori, c'est qu'il est immédiatement là, pleinement réalisé dans la vision que nous avons d'un objet situé à distance. Assurément, ce n'est pas l'espace que nous percevons mais l'objet dans son extériorité, en tant qu'il tire sa visibilité de l'espace où nous le voyons. C'est là qu'il apparaît, à une distance suffisante pour qu'elle soit constitutive du rapport que le voir entretient avec la forme de l'objet. Pour Hildebrand, la forme est la condition de visibilité de l'objet, nécessaire à son « apparition ». Si elle appartient à l'objet, il n'est cependant pas dans le pouvoir de celui-ci de la manifester puisque c'est elle, au contraire, qui lui permet d'apparaître. Une condition doit pourtant être remplie pour que le phénomène ait lieu : c'est la distance. Sans elle, l'objet ne peut se présenter sous le dehors d'une image unitaire et globale : il ne peut être vu (« se voir »). Concevoir l'espace comme la forme a priori de l'extériorité où les choses accèdent à l'existence phénoménale dépend donc d'une pétition de principe que Hildebrand admet sans autre forme de procès : voir est un contact à distance, un toucher lointain où la proximité s'établit sans autre médiation que la lumière, récusant

ainsi l'intervention du corps, donc du toucher lui-même. La vue est un faux contact qui s'établit dans la distance où l'objet se donne à voir en même temps que s'abolit toute possibilité de faire l'expérience de sa corporéité. Vu de loin, l'objet n'est que forme, vidée de la substance et de l'épaisseur inhérentes à sa réalité sensible. En tant que forme, il est non-corps, et c'est comme forme qu'il se donne à voir. Du côté de l'objet, la forme est condition de visibilité, du côté de la vue, la distance conditionne l'effectivité du voir. La forme n'apparaît qu'à distance parce que c'est dans l'éloignement (dans le retrait de toute autre sensation), que la vision fait apparaître l'objet : comme extérieur à mon corps autant qu'au sien propre (Hildebrand précise : comme dénué de profondeur, réduit à des rapports formels projetés sur un plan imaginal).

Seule la distance nous permet en effet d'appréhender le caractère bidimensionnel de la forme, caractère d'une importance capitale pour Hildebrand dans la mesure où seul ce qui s'inscrit sur un plan est immédiatement perçu, reçu comme une présentation simultanée de tous les rapports mesurables. Instantanément saisie, la forme cesse d'adhérer à l'objet pour devenir la condition de possibilité du voir, autrement dit la forme a priori de la vision, ce qui fait voir la vue, non plus ce qu'elle voit mais « ce sans quoi » ne saurait s'exercer la faculté de voir. Si la forme paraît être celle de l'objet, elle n'en est pas moins la condition a priori de sa visibilité. C'est sur elle que repose la possibilité pour le voir de constituer un objet à distance, dans une extériorité où le rejet du corps de l'objet redouble celui de mon propre corps de manière à produire le fameux contact « intangible » où Merleau-Ponty situe la réversibilité du voir et du vu.

Il en va tout autrement dès lors qu'on se rapproche. Avec la vision rapprochée, l'objet perd en visibilité : il cesse d'être évident, de se montrer comme le tout d'une image. À mesure qu'il gagne en complexité — en détails jugés « superflus », contraires à l'intelligibilité de la forme —, il fait perdre la forme de vue, il brouille la vision, la dessaisit de son pouvoir. Évoquer dans ce cas la troisième dimension n'est qu'un abus de métaphore. La profondeur ne s'ajoute pas à la bidimensionnalité de l'image, Hildebrand l'avait parfaitement compris. Le passage du plan à la profondeur implique une solution de continuité, un saut vertigineux dans le registre de l'expérience : temporalité du tâtonnement, reconnaissance hagarde des contours, sensations tactiles, épreuves multiples et discordantes de la corporéité. Faute d'adhérer à la visibilité de l'objet, la profondeur ne saurait s'intercepter dans l'éclair d'une intuition où elle se donnerait comme forme a priori de l'apparaître. Nous avons besoin d'en faire physiquement l'expérience, et non intuitivement. Il n'existe pas de vision de la profondeur, mais seulement une suite d'épreuves successives, donc temporelles, liées au déplacement de notre corps dans un espace qui se dérobe à toute mise en forme définitive. Elle ne saurait satisfaire notre « besoin subjectif de représentation » en lui donnant l'appui d'une image unitaire et globale de l'objet. La « représentation cinétique » ne délivre jamais qu'un aperçu lacunaire, elle donne de l'objet un équivalent construit par l'expérience à partir d'une somme indéfinie d'essais et d'erreurs, ce n'est donc pas l'objet tel qu'il est, tel qu'il apparaît « en lui-même », mais une série d'aspects qui

dépendent à chaque fois de la perspective appareillée pour les aborder. Dans la représentation cinétique — comme dans toute représentation au sens strict —, la position du sujet est déterminante ; et comme elle est partielle, la représentation ne saurait valoir pour le tout de l'objet, ni se substituer à lui dans une présentation synthétique.

Impossibilité de la sculpture.

À la fin de son traité sur la sculpture, Cellini conclut « qu'on n'a jamais vu une figure faisant bien de tous les côtés. » C'était un connaisseur en la matière. Orfèvre, sculpteur et bretteur infatigable, il n'avait de cesse que d'arriver à la perfection. Son père — qui l'avait prénommé le Bienvenu parce que, contre toute attente, il naquit pourvu de cet adorable supplément qui fait toute la différence entre les fils de Dieu et leur contrefaçon féminine — son père voulait qu'il jouât de la flûte. En dépit de ses aptitudes, Benvenuto délaissa la musique, du moins celle qui flatte l'ouïe. Schelling rapproche la sculpture de la musique. Il est vrai que l'une et l'autre tournent autour d'un centre insaisissable et que cette volte les apparente à la danse, aux déhanchements licencieux des corps, ainsi qu'en témoignent les copulations monumentales de l'Inde.

« Quand un sculpteur veut modeler une figure nue ou même drapée, écrit Cellini, il prend de la terre ou de la cire et commence par le devant de la figure, qu'il n'arrête qu'après avoir maintes fois levé, baissé, avancé, reculé, tourné et retourné chaque membre. Lorsqu'il est enfin satisfait de ce premier point de vue, il s'occupe d'un des côtés de sa maquette : mais alors bien souvent il arrive que sa figure lui apparaît moins gracieuse. Il se trouve donc forcé, pour accorder son nouveau point de vue à l'ancien, de modifier celui-ci qu'il avait pourtant déjà arrêté. Et chaque fois qu'il changera de point de vue, il rencontrera les mêmes difficultés. » Je suis donc parti de ce qui paraissait le plus évident, d'un fait dont les sculpteurs mêmes font état : une œuvre sculptée ne se livre jamais tout entière au regard. Elle nous empêche de jouir d'une perception centrée par un point de vue « despotique », comme dit Baudelaire. À la somme de ses aspects, il manquera toujours quelque chose. À mesure qu'on gravite autour d'elle, la vue, qui s'efforce d'enchaîner la succession de ses profils, est dessaisie tout à la fois de son pouvoir unifiant et de son instantanéité, de la capacité d'englober simultanément les aspects montrés par l'objet. La figure semble suivre notre parcours comme si son envers évoluait en même temps que nous. Alors que nous nous déployons tout autour d'elle, son corps nous enveloppe comme si se déplaçait, dans notre dos, le point de vue concomitant à sa face cachée. Comme si voir, tout voir, nous contraignait à une gymnastique impossible, à une réversibilité voyant = vu dont seul le dieu des philosophes, ce funambule incorporel, est idéalement capable.

Tout se passe comme si la sculpture nous invitait à la retourner comme un gant, envers sur endroit, dedans et dehors, afin de retrouver le point qui nous échappe, ce point idéal fait de la concordance de notre point de vue avec un certain point situé

dans l'objet. Nous avons beau nous efforcer d'en faire un volume (comme si la vue s'enroulait sur soi et qu'à tout moment correspondait un point de vue projeté sur un plan), le parcours de la sculpture ne se boucle jamais. L'impossibilité d'unifier ses aspects, d'avoir une saisie exhaustive de ses profils et de ses faces, transite la vue d'un défaut récurrent. Elle ouvre une faille dans la « rondeur sans retrait » (eukukleos alhqeih, dit Parménide) du visible.

Cette impasse faite sur l'unité du voir, c'est le réel de la sculpture, et il n'existe pas de sculpteur véritable qui ne se soit confronté à l'impossible. La perception décousue de l'œuvre, irréductible à l'épanouissement d'une sphère, cette vue éclatée, excentrique, cette « volte » dirait Camille Claudel, se présente comme une suite de mouvements que le sculpteur s'efforce en vain d'unifier : tantôt il privilégie un point de vue comme le fait la perspective, tantôt il varie les profils de manière à tordre la figure sur elle-même (Cellini, Giambologna), tantôt il en suggère la présence d'un point de vue absolu (Le Bernin), enfin il la conforme à une série de gestes qui suivent une logique narrative (Rude et Rodin).

Cellini multiplie les angles d'attaque. Du coup, le spectateur est contraint de se mettre en mouvement pour saisir, dans une approche pratiquement cinématique, l'éventail de ses aspects. Mais le cercle ne se boucle jamais. Y parviendrait-on que l'œuvre se réduirait à une sphère, au développement sans creux ni aspérités d'un volume. En somme, la statuaire portée à son comble est identique à son abolition dans la sphère. Or, la sculpture nécessite une rupture de plans. La perfection, la mesure, le calcul se révèlent contradictoires avec son existence. C'est que, pour nous convaincre, elle a besoin d'un centre insaisissable, d'une variété de mouvements.

Tel serait le « défaut » substantiel de la sculpture : de se refuser à la vision simultanée des aspects, des plans, des faces et des profils dont l'œuvre se compose. Si l'on en croit Hildebrand, tout se passe comme si la réduction de la figure au visible découlait de la distance, du rapprochement ou plutôt de l'éloignement de l'artiste par rapport à son modèle. Que fait le sculpteur, en revanche, sinon mettre en acte l'impossibilité pour le regard d'occuper une position définie ? « Lorsqu'ils sculptaient d'après nature, écrit Sartre, au lieu de rendre ce qu'ils voyaient — c'est-à-dire un modèle à dix pas — [les sculpteurs] figuraient dans la glaise ce qui était — c'est-à-dire le modèle en lui-même. » Certes, depuis qu'elle a quitté le support du mur, la sculpture ne cherche plus à rendre la chose telle que nous la percevons mais telle qu'elle est, indépendamment de tout regard extérieur : en quelque sorte idéalement. C'est du moins ce que prétend Sartre, mais c'est faux. On sait en effet que les sculpteurs, à l'instar des architectes, tenaient compte des distorsions visuelles engendrées par la distance. Ce n'est qu'en se détachant de son cadre monumental que la sculpture — tout comme la peinture — est devenue une figure en soi. Autrement dit, elle a perdu son support architectural pour devenir l'épiphanie d'une présence sans lieu. Or, l'enveloppement des points de vue par les plans exige, pour s'actualiser dans une vision complète — dans un voir englobant — que l'objet ne fasse qu'un avec la vue comme si celle-ci pouvait se trouver à la place de l'objet : au centre des regards

comme en chacun des points de vue orientés vers lui. Du coup, la visibilité du volume est rejetée dans le réel, dans l'ex-sistence d'un voir absolu, aux confins de l'espace infini du Theos décrit par Nicolas de Cues.

Esthétique et conscience transcendantale.

« Les yeux sont le modèle organique de la philosophie, leur énigme, c'est qu'ils ne voient pas seulement, mais sont également à même de se voir en voyant. Cela leur donne une situation privilégiée parmi les organes cognitifs du corps. Une bonne partie de la réflexion philosophique n'est à proprement parler qu'une réflexion des yeux, elle n'est que se voir voir. Il faut pour cela des média réfléchissants : miroirs, surfaces d'eau, métaux et autres yeux, à travers lesquels la vision de la vision devient visible. » Étant le plus immatériel de tous les sens, modèle d'un contact instantané entre sujet et objet, d'un rapport où le temps et la distance s'éclipsent d'un coup, la vue se donne l'illusion que voyant et vu ne forment qu'un et que, fondus dans leur unité, ils sont l'un pour l'autre une seule et même chose, les termes parfaitement équilibrés d'un rapport spéculaire. Platon nomme « idée » l'accès de la vision au déploiement de son essence, eidos signifiant l'é-vidence où la vue se rassemble dans l'étendue de son pouvoir. L'idée n'est autre que la visibilité de la vue, le voir en acte. Tant qu'elle ne repose pas en soi, la vision n'est tout au plus qu'une faculté, un voir en puissance et non en acte. En somme, un voir irréel. Tant qu'elle ne se voit pas, la vue ne voit pas. Elle n'est, dit Platon, que clignotements obscurs, reflets incertains, chimères fugitives, les ébauches grossières du monde vrai.

Si l'on concède à Platon que l'ombre, la silhouette d'un corps projetée sur une paroi représente déjà l'ébauche de l'Idée et que, pour trompeuse qu'elle soit, elle n'en ouvre pas moins l'accès à la vérité (à la possibilité d'un dévoilement), alors les mirages du trompe-l'œil, en nous faisant prendre la proie pour l'ombre, nous mettent paradoxalement sur la voie du vrai. C'est l'écriture des ombres (skiagraphia) sur le mur de la caverne qui constitue la matrice de la Forme et la première esquisse du concept. Le Vrai s'écrit d'abord sous des traits fallacieux. La méprise qui consiste à confondre l'imaginaire avec le réel, l'être avec son reflet, est le premier pas sur le chemin de la vérité, du dé-voilement de l'erreur. Elle nécessite la mise en place de l'illusion comme sa condition préalable.

D'autre part, la vue est l'organe de l'Un. C'est elle qui permet à l'âme de se dépouiller de son opacité charnelle — ou plutôt, d'imaginer que l'accès à la simplicité est possible — pour, ainsi que l'écrit Plotin, « se tenir immobile en ce Seul, et devenir ce Seul, en retranchant toutes les autres choses qui nous enveloppent ». Or, le primat que la philosophie accorde à la vision laisse un reste. Ce reste est à la fois le laissé pour compte d'une construction axée sur l'évidence du visible, et ce qui déchaîne l'aspiration de l'âme à s'unir au Bien. Il n'y a là rien de surprenant. Parce qu'il fait obstacle à l'unité spontanée de l'âme et de l'Un, ce reste témoigne non seulement de son impossibilité première, mais encore de la nécessité de reprendre la question à

partir de ce qui s'oppose à sa résolution immédiate. Il peut même apparaître comme ce qui fonde la question, comme ce qui nous contraint d'en passer par les chicanes du discours. Le reste qui démange (dérange) toute métaphysique, c'est le corps, déchet nécessaire à produire pour que l'âme accède à la jouissance de l'Un.

À ma connaissance, nul mieux que Plotin n'a exprimé le lien qui subordonne l'élévation de l'âme, voire sa déification, au rejet du corps. L'âme, dit-il, est un cercle, parce qu'elle « se déploie à partir d'un principe qui est du même genre qu'un centre ». Animées d'un mouvement circulaire (mouvement parfait si l'on en croit Platon), les âmes gravitent autour d'un centre unique, le Bien, développant ainsi la figure d'une sphère. Comme « les âmes sont totalement séparées des corps », leurs mouvements, donc la figure qu'ils engendrent, sont incorporels. Un pas de plus — qui sera franchi par la « théologie mystique » — et cette sphère, perdant tout caractère métaphorique, devient Dieu. Comme Dieu ne peut être circonscrit par une image, fût-elle d'une géométrique, la sphère en question connaît une extension infinie. Et c'est ainsi que (pour reprendre la formule de Marc Richir), « Dieu lui-même s'est mué en espace ».

Tel est, en raccourci, le trajet qui nous a fait passer, en quelque deux mille ans, de la philosophie à la science. La nature est devenue, aux yeux mêmes des astrophysiciens, le simulacre d'une transcendance qui, si elle a perdu le visage de Dieu, n'en est pas moins absolue dès lors que sa connaissance relève d'un phénomène des plus mystérieux, celui de la prescience des mathématiques sur l'observation des réalités physiques. En admettant qu'il s'agit là d'une illusion, ce mirage ne traduit rien d'autre que la méprise du sujet-supposé-savoir. Les soi-disant structures mathématiques immanentes à l'univers partagent avec le Dieu des philosophes un caractère d'autosuffisance dont l'origine se trouve dans la transcendance du Bien.

Or, cette transcendance est incorporelle. Pas plus qu'il ne peut exister de corps infini, il n'existe de sphère infinie. Dire que Dieu est la « sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part » revient à soutenir que le voir absolu, étendu aux dimensions d'un univers dilaté, en expansion infinie, est incorporel. Autrement dit, l'espace n'a pas de corps, mais il les contient. Les déborde. Il s'étend au-delà de leurs limites. Mieux : il ne doit rien aux corps qu'il inclut. Un espace continu, infini, homogène et isotrope, comment notre corps pourrait-il s'y repérer?

Il existe donc un lien, entre notre esthétique (centrée sur la vision) et la conscience transcendantale. Nous allons voir que cette conscience, la théologie l'élève à la puissance du voir absolu que Dieu exerce sur le visible (sur ce que la science nommera un jour univers). Le *geos* de Nicolas de Cues correspond en quelque sorte au « sujet supposé savoir » — au « sujet supposé se voir », devrais-je préciser. Il correspond au « fantasme que nous trouvons, dit Lacan, dans la perspective platonicienne, d'un être absolu à qui est transférée la qualité de l'omnivoyant ».

Le tableau ou la vision de Dieu.

Le Tableau ou la vision de Dieu (*De visione Dei sive icona*) est un petit traité, daté de 1453, où Nicolas de Cues se propose d'initier « expérimentalement » les moines bénédictins de Tegernsee à la théologie mystique. Afin de leur donner une intelligence de la divinité qui excède les lumières de la raison sans pour autant les contredire, il leur suggère de comparer la vision de Dieu avec « l'image d'un omnivoyant dont le visage est peint avec un art si subtil qu'il semble tout regarder à l'entour. » Il les invite à fixer l'icône sur un mur de leur choix (« par exemple au mur nord »), puis à se placer à égale distance du tableau afin de le regarder. Il ressort de cette expérience que chacun des frères a l'impression que l'image le regarde, et lui seul. Comme il leur paraît impossible que tous partagent la même conviction, ils sont amenés à confronter leurs expériences respectives, c'est-à-dire à se déplacer pour occuper successivement les points de vue de leurs congénères. Il en ressort une impression nouvelle, encore plus déconcertante que la première. C'est ainsi que tout frère qui change de point de vue « découvrira que le regard du tableau ne cesse de le suivre et qu'il ne le quitte pas davantage s'il fait le parcours inverse. Il s'étonnera de la manière dont il se meut sans se mouvoir et il est également impossible à son imagination que le même type de mouvement se produise avec un frère qui se déplacerait en sens contraire. »

En quelque lieu que je sois, le « mouvement de ce regard immobile » suit, précède, accompagne, anticipe le déplacement de mon point de vue — de tout point de vue. La somme de ces déplacements, de tous les points de vue que j'occupe successivement, décrit une circonférence dont le regard de Dieu constitue le centre naturel. La particularité de l'œil dans lequel Dieu réfléchit mon image, c'est qu'il fixe « en même temps la totalité et la singularité. » Pour qui en est l'objet, cette concordance immédiate, simultanée entre le tout et les parties, est non seulement incompréhensible, mais contraire à l'idée que chacun se fait du caractère exclusif de l'amour : « Seigneur, en aucune manière et sous aucune forme de mon imagination, tu ne saurais me faire comprendre que tu aimes un être autre que moi plus que moi, alors que ton regard ne suit que moi seul. » La résistance à saisir l'ubiquité du regard de Dieu n'est pas seulement d'ordre intellectuel, elle traduit la répugnance de l'individu face à l'universalité de l'amour divin.

Dieu est le Bien, origine, milieu et fin de toutes choses, ce Bien dont procèdent toutes les Idées en leur essence. C'est en quelque sorte le « moteur immobile » consacré par la tradition aristotélicienne, le modèle qui appelle toute chose à réaliser les potentialités de son devenir, le « beau-et-bon » qui demande qu'on en jouisse « avec l'organe approprié » — la vue, et non l'engin qui, « gonflé de sève, dans son allégresse se dilate et enfante et produit ». Toutefois, le Dieu chrétien excède de loin cette fonction. En quoi il se démarque fondamentalement du Bien tel que le conçoit la tradition néo-platonicienne.

Le principe divin de l'anarchie

« Le cercle, écrit Jean Scot Erigène, est régi par la quantité continue ; le cercle ne part d'aucun commencement défini et il ne se termine dans aucune fin déterminée, mais la totalité du cercle est intégralement à la fois commencement et fin. C'est pourquoi le mouvement circulaire est dénommé à bon droit par les Grecs anarcos, c'est-à-dire dépourvu de commencement. » Comme il ne part d'aucun point précis, qu'il n'aboutit à aucun point précis, le cercle est origine et fin d'un mouvement dont il est arbitraire de privilégier un moment. Son engendrement est continu puisqu'un point succède instantanément à son voisin immédiat. Également répartis sur un même pourtour, tous ces points jouissent d'une seule et même propriété : être à une distance invariable du centre. C'est donc en fonction du centre qu'ils se distribuent de manière à faire cercle. La ligne ainsi définie procède point par point, dans un rapport constant de chaque point au centre. La surface circonscrite est engendrée par la rotation, dans un même plan, d'un segment fixé en un point unique, le centre. Somme toute, le cercle résulte d'un mouvement où ce qui est mobile se meut en fonction d'un point immobile.

Si Dieu est censé y trouver une image conforme à ses attributs, c'est que, ne connaissant ni origine ni fin, il est an-archos, écrit Jean Scot Erigène, « sans commencement ni commandement initiateur. » Il s'engendre à partir de soi, dans un rapport constant au centre qu'il occupe tout en se déployant autour de lui-même. Il résulte du rapport entre un point fixe, immuable, et un point mobile, il meut en même temps qu'il est mu, il se meut, « mouvement simple d'un amoureux désir qui se meut de soi-même et agit par soi-même ».

Le rapport entre le centre et les points de la circonférence donne toujours la même grandeur. Et comme Dieu est infini, cette grandeur est infinie. Le cercle est donc infini. Or, un cercle ne peut s'étendre à l'infini sans que les points qui en délimitent la surface ne soient rejetés à l'infini, en tout point d'un espace devenu du coup infini. Au sein de cet espace, il ne saurait y avoir de centre, vu que celui-ci n'est localisable qu'en fonction d'une distance finie de chaque point de la circonférence au centre. Autrement dit, le centre est partout et la circonférence nulle part. Le cercle perd donc les bords qui le font apparaître sous l'aspect d'une figure déterminée, il cesse d'avoir la consistance localisée d'un corps. « Dieu, écrit Jean Scot Erigène, est le lieu général dans lequel sont localisés tous les existants et qui, en tant que Lieu des lieux, n'est donc circonscrit dans aucun lieu. » Sans limites de temps ni d'espace, il est à l'image d'une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Cette définition, jadis attribuée au *De philosophia* d'Aristote, a profondément marqué les spéculations des théologiens du Moyen Age sur la nature du « Lieu des lieux ». Étant donné que, pour Aristote, « il n'y a ni sphère [...] ni cercle qui soit infini » — pas plus qu'il ne peut exister de corps infini —, soutenir que Dieu est la « sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part » signifie que Dieu n'est pas un corps .

Précisons que c'est le point de vue que chacun adopte sur soi qui l'incline à se voir comme le centre de l'univers, et non la vision de Dieu qui, à cet égard, ne saurait constituer un point de vue, cette notion impliquant une position déterminée, une perspective partielle, localisée de la situation. Le Dieu de Nicolas de Cues, s'il correspond à la définition du sujet transcendantal comme « lieu du survol absolu », est davantage un non-point-de-vue qu'un point de vue, fût-il dominant, puisque le parcours des positions que chacun occupe en se réfléchissant dans le regard de Dieu, la circonférence décrite par la somme de tous les points de vue, correspond au développement du « se voir » dont Dieu s'enveloppe en se projetant dans la création.

Il n'en reste pas moins que, pour chacune des créatures, ce non-point-de-vue a la valeur d'un point de vue puisque « ce regard s'occupe de chacune avec autant de soin que si elle était la seule à faire l'expérience d'être suivie ». Si l'aimé se voit aimable, c'est qu'il se croit singulier. L'amabilité est fonction du caractère électif, préférentiel, que tout un chacun suppose à l'amour divin. Que Dieu puisse en aimer d'autres, la créature n'en veut rien savoir. Chacun se croit vu, se sent aimé à l'exclusion de tout autre. Le « mouvement de ce regard immobile » qui suit sans cesse la créature garantit la constance de son être. Comme ce regard s'attache à elle seule, la cause lui semble en être une singularité vidée de tout contenu particulier. Notons que cette singularité n'est pas au départ attribuée à l'objet du regard de Dieu. Ce n'est qu'en un second temps qu'elle lui revient comme ce qui dénote son attrait. Elle stigmatise d'abord le trait auquel la vue de chacun réduit la Face de Dieu.

Dieu est par ailleurs « le dieu caché », « mystique », regard caché, dirait Lacan, au sens où « le regard est cet objet perdu, et soudain retrouvé [...] par l'introduction de l'autre. » Un regard, écrit Nicolas de Cues, qui surgit comme ce que la créature croyait avoir perdu en se détournant de Dieu : « moi séparé, détourné de toi, tourné que je suis vers quelque autre objet préféré à toi ». Objet négligé, soudain retrouvé, le Theos est double. D'une part, c'est un voir qui ne connaît pas d'éclipses : « car jamais tu ne fermes les yeux, jamais tu ne les tournes ailleurs et, même si je me détourne de toi pour me tourner vers autre chose, ni tes yeux ni ton regard ne changent pour autant ». D'autre part, ce voir a la valeur d'un signe qui traduit l'attention, l'amour dont je me trouve être l'objet. Quand Dieu me regarde « avec l'œil de la bienveillance », le miroir de son amour réfléchit mon image en l'intégrant au champ de la « sphère infinie ». Ainsi, le sujet s'offre au regard de Dieu. Littéralement, il le supporte comme regard. En se faisant l'objet du voir divin, il le fait correspondre à tout point de l'espace où lui-même est susceptible de se trouver. Chacun des points de l'espace réduit Dieu à n'être qu'un regard, chacun de ces points fixe Dieu, se fait regard dont Dieu devient à son tour l'objet.

Étant donné que « voir, pour Dieu, c'est être », vision, puissance et être coïncident dans l'acte divin d'une création continuelle, perpétuée à chaque instant comme en tout point de l'espace. Dieu est le point de vue absolu, modèle et mesure de tous les points de vue, un regard qui permet à toute chose d'exister sur un mode où la

référence platonicienne au visible donne au mot « être » toute sa mesure. Or, une chose ne peut accéder à l'évidence de l'idea (de l'eidos platonicien, de l'être-pour-la-vue) qu'à condition d'intégrer le fait d'être vue au rayonnement du voir qui la transforme en visible. Elle doit se voir être vue, se saisir dans le dédoublement du voyant et du vu (dans la réversibilité du « chiasme », dirait Merleau-Ponty). Au fait d'être vu s'ajoute la supposition d'un point de vue invariant d'où l'objet considère sa propre visibilité en la référant au voir qui lui donne d'exister. Être, c'est en somme se voir. Le regard posé sur toute chose semble identique au regard que je pose sur moi-même. C'est ainsi que, partout où je vais, le « mouvement de ce regard immobile » venu de Dieu accompagne le déplacement de mon point de vue. La somme de tous ces déplacements déploie à l'infini le cercle du monde (un cercle qui bientôt deviendra sphère, volume infini enroulé sur soi). Dieu est le monde puisqu'en chacun des points que j'occupe, je me vois réfléchi dans son regard. Dieu est le monde où je me vois de toute part. Je me vois en Dieu comme en un miroir. Ce que Dieu voit de partout et ce que je vois coïncident en une seule et même réalité : Dieu, moi et le monde.

La question du point de vue

Bien entendu, il ne s'agit là que d'une fiction. Le Théos dépeint par Nicolas de Cues ne fait qu'illustrer la supposition de ce voir complémentaire, de cette « autre vision » dont parle Merleau-Ponty : « puisque la vision est palpation par le regard [autrement dit un toucher intangible], il faut qu'elle [...] soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu ». Au fait d'être vu s'ajoute le complément d'un point de vue d'où l'objet imagine, se représente sa propre visibilité de manière à se clore en soi telle une sphère. Précisons sans plus tarder que le « certain lieu » d'où le regard divin est censé m'observer pose le problème de sa localisation. Il ne peut résider dans le monde, en un endroit déterminé, sans perdre du même coup le pouvoir de son ubiquité. Force est de le rejeter à l'infini, en un point qui se situe partout et nulle part. La diffusion du voir divin en tout point de l'espace préfigure « cette extension uniforme, dont aucun endroit n'est privilégié, équivalente dans toutes ses directions, mais non perceptible par les sens » caractéristique, selon Heidegger, de « l'espace du projet physico-technique. »

Tout bien considéré, il n'existe pas de point de vue « despotique », dixit Baudelaire, qui permette d'accéder au tout de la réalité. Tout point de vue est partiel, partial, dans la mesure où il dénote une prise de position interne à un espace défini selon des coordonnées métaphysiques. Autrement dit, ce n'est que par le biais d'un artifice que nous parvenons, de manière souvent confuse, à imaginer que nous voyons depuis un point qui ne fait pas partie du champ considéré. Prenons l'exemple de la perspective. Celle-ci organise la représentation en fonction d'un point de vue qu'elle inclut dans le rapport entre les plans, les lignes et les points. Ce point de vue — celui du spectateur — est censé correspondre au point de fuite du tableau. Ainsi, point de vue et point de fuite, réel et imaginaire, sont mis en regard. Leur continuité est

trompeuse. Il suffit au spectateur de se déplacer pour que l'illusion se défasse et que le caractère fictif de la construction apparaisse. Tel est le pouvoir critique de l'anamorphose : de montrer que notre position est commandée par la structure du plan pictural. Sans l'existence du plan, il ne saurait être question de point de vue. C'est depuis le plan que le point de vue se trouve projeté, à la fois en dehors et au-dedans du plan. Si bien que plan et point de vue sont une seule et même chose, astucieusement dédoublée sans qu'on puisse démarquer leur ligne de partage. À vrai dire, nous sommes fascinés, hypnotisés par la coïncidence de notre vue avec ce lieu où tout se centre en un point comme si, de ce point précisément, l'image d'un monde unifié sous un seul et même regard apparaissait dans son ensemble. Ce point donne au phénomène l'illusion d'exister par lui-même.

On nous objectera que cela ne vaut que pour la perspective. Mais celle-ci a le mérite de nous rappeler qu'il n'existe pas de point de vue en-dehors de sa construction. Autrement dit, le point de vue du spectateur résulte de la projection du visible sur un plan qui le fait apparaître comme entier, sans envers ni endroit, sans face cachée, c'est-à-dire sans dos. Il est à notre image, sans profondeur et sans relief, modelé par une savante gradation des nuances du clair et de l'obscur. Sans dos, il est sans corps, puisqu'il n'est pas question d'en faire le tour pour découvrir que la continuité entre le regard et son point d'évanouissement puisse être interrompue.

Du spectateur, on dira qu'il est partout dans le tableau dans la mesure où il se voit fixé comme regard en chaque point constitutif de l'extension du visible. Toutefois, cette ubiquité se perdrait si elle ne s'appuyait sur deux axiomes : premièrement, tous les points de l'espace sont équivalents ; il n'y a donc pas de haut ni de bas, de droite ni de gauche, la surface du tableau est une découpe, plus exactement le rabattement sur un plan d'une sphère qui enveloppe la totalité du visible. La courbure de l'espace dont parle Tal Coat se trouve écrasée sur le plan du mur ou de la toile. D'où le besoin de pallier les effets optiques de ce rabattement. Le point de fuite est la clé de voûte de l'édifice perspectif, ce qui permet aux parallèles de fuir à l'infini vers un point unique de convergence sans perdre leur rectitude. En somme, c'est tout ce qui reste de la sphère infinie (divine). Encore faut-il préciser qu'il ne s'agit pas seulement d'une sphère, mais de l'enveloppement du réel par tous les points qui le constituent comme visible, tout point de l'espace étant arrimé au « mouvement de ce regard immobile » censé représenter l'ubiquité du voir divin. Autrement dit, il y a un point de tous les points, comme il existe un lieu de tous les lieux. C'est en fonction de lui que tous les autres sont équivalents entre eux, comme tout homme devient l'égal de son prochain sous le regard aimant de Dieu. Reste que le point à partir duquel s'ordonne l'équivalence de tous ne saurait être un point parmi d'autres ; il est nécessairement exclu de la totalité, d'où le fait qu'il organise le visible à partir d'une position tout à la fois externe et interne. C'est le deuxième axiome sur lequel repose la fabrication du champ perspectif.

Rejeté à la périphérie, ce point est aussitôt ramené au centre, étant donné que son rejet implique une extériorité de nature à lui assigner une position relative à

l'ensemble de tous les autres points. Extérieur au visible, le point de vue absolu de Dieu est « mystique », regard caché dans les choses, impliqué dans leur visibilité, principe de leur visibilité. Dieu, le sujet transcendantal, est le point d'aveuglement de toute chose sur elle-même, ce qui la donne à voir pour un Autre sans qu'elle puisse occuper cette position — autrement dit, sans qu'elle puisse se voir dans la gloire de sa visibilité. Il y aurait donc un point d'où Dieu voit toute chose, ce point que Nicolas de Cues identifie au regard immobile du tableau. C'est le point d'où la sphère nous contemple, en son infinité, de manière à nous englober, nous réduisant à n'être plus que points agglomérés en continu sur sa (sainte) face. C'est là que le point de vue sur l'objet devient regard de l'objet posé sur soi, c'est « de là » que le visible se répand comme d'une source intarissable. Source de visibilité, ce point échappe à la vision des choses qu'il éclaire. D'où leur éblouissement lorsqu'elles tournent le regard dans sa direction.

Si les créatures étaient en mesure d'occuper ce point, elles deviendraient aussitôt Sujet et leur existence serait le corrélat de leur position, terme où il faut entendre tout à la fois « acte de (se) poser » et « situation dans l'espace ». Il faut donc maintenir l'existence du Sujet à l'écart du monde qu'il extrait sans cesse du néant en l'appelant à être du seul cri de son infinie bonté. Or, ce point ne peut se situer en-dehors de l'espace sans relativiser du même coup l'espace et le point de vue qui en fait l'enveloppe du visible. Ce point doit donc rentrer dans l'espace, s'inclure en lui tout en le trouant. Mais l'espace doit aussi se fermer sur lui-même (sinon, il n'enveloppe rien). Il y a donc un point où la sphère se retourne en soi, englobe sa propre extériorité de manière à se contenir sans cesser d'inclure tous les objets susceptibles d'être localisés. Ce point, nous venons de voir qu'il consiste en un trou, et que ce trou se ferme sans que la suture fasse pour autant obstacle au retournement, à la « réversibilité » de la sphère. Si la sphère infinie se développe en fonction d'un point que les éléments du visible ne peuvent occuper sans ruiner du même coup sa consistance — si elle se réduit à la construction de ce point où l'envers communique avec l'endroit, le dehors avec le dedans, alors la sphère n'en est plus vraiment une.

Dieu me perçoit tel que je me verrais si j'étais à sa place, c'est-à-dire partout et nulle part. S'il me voit partout, il ne me voit nulle part. Puisque mon image est vue par le Théos en tout point de l'espace, il n'existe aucun point privilégié que je puisse occuper pour la voir m'apparaître. Le point où se forme mon image est immédiatement, instantanément, le point d'où je la vois. La distance du sujet à l'image de soi est court-circuitée. Je suis en tout point de l'espace, je me vois là exactement où je me trouve. C'est dire que toute possibilité pour un sujet de se situer ici plutôt qu'ailleurs est dans l'instant abolie. À force d'être partout et d'étendre à l'infini le champ de ma visibilité, Dieu me dépossède de la place d'où je pourrais me voir, me reconnaître et m'identifier. Il est mon regard. La « sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part » pèche en quelque sorte par excès, aucun point n'y étant déterminant. « L'image d'un omnivoquant dont le regard est peint avec un art si subtil qu'il semble tout regarder à l'entour », que voit-elle à la place que j'occupe, c'est-à-dire partout et nulle part ? Comment affronter le vide qu'elle disperse à l'infini ? Si la face peinte

de Dieu, le Tableau de sa Vision, semble suivre de son regard le sujet en quelque endroit qu'il se situe, rien ne prouve que ce regard se constitue en perception d'une image. Je suis le centre des regards de Dieu ; de ce regard réparti en tout point d'un lieu où j'ai beau me placer, Dieu me regarde sans me voir puisqu'il est impossible que je sois partout à la fois. Ce que j'éprouve à lui renvoyer son regard, c'est le malaise de découvrir qu'il ne cesse de me suivre d'un œil hypothétique et que l'œil peint à la surface du tableau ne me quitte pas davantage si je fais le parcours inverse. Le lieu de tous mes déplacements n'a plus ni dedans ni dehors, ni envers ni endroit. Le regard de Dieu me suit partout où je me trouve, c'est-à-dire en tout point d'où je lui retourne son regard, il n'est donc pas de lieu d'où je ne puisse le voir, pas plus qu'il n'y a d'endroit où me cacher. Cerné de toutes parts, je me déplace autant de fois qu'il est nécessaire pour tenter de saisir le point d'où, cessant de voir la face de Dieu, je suis censé quitter le champ de son regard. Or, ce point n'existe pas, il faut en convenir. Comment situer l'image spéculaire au sein de cet espace ? N'est-elle pas ce dont nous revêtons, comme d'un voile, l'impossibilité de nous situer quelque part à la surface du regard de Dieu ? L'identification à l'image spéculaire n'aurait-elle pas pour fonction de parer à l'angoisse de ne pouvoir supporter ce regard vide, ouvert sur le néant — notre néant ?

Le dos de la sculpture.

Revenons à la sculpture. L'absence de point de vue dominant est loin d'être une lacune, puisqu'elle implique que le spectateur ne peut jamais se situer à l'extérieur de la figure — pas plus qu'il ne peut s'inclure à l'intérieur. Il est obligé d'en faire le tour sans jamais trouver le point d'où son regard coïncide avec la mise à plat de l'objet, sa réduction à un phénomène. C'est dire que la sculpture n'est pas un volume et qu'aucune approche de type phénoménologique n'est en mesure d'en rendre compte.

Loin de représenter un corps, la sculpture en est l'imago, le double, le simulacre (le phantasme). Dès lors, le corps du spectateur est confronté à lui-même, et non à sa projection sur un plan. Ce qu'il découvre, c'est que la sculpture ne se présente pas que de face. Elle n'est pas uniquement constituée de plans. La face peut également se voir de profil, si bien que toute face est aussi un profil et qu'il faut à chaque fois considérer l'objet selon deux points de vue complémentaires. D'où la nécessité, pour le sculpteur, de faire tourner l'objet en même temps que le modèle comme si l'un renvoyait à l'autre et qu'il s'agissait moins de copier l'un que d'opérer le transfert du modèle à l'objet.

La sculpture a donc un dos, et ce dos n'est pas un envers, il n'occupe pas les coulisses du plan. C'est une face (un profil) au même titre que les autres, à ceci près qu'il nous renvoie au caractère non spéculaire de l'objet. Alors que notre image réfléchie dans le miroir est inévitablement vue de face, la sculpture nous permet en quelque sorte de faire le tour de notre image pour nous apercevoir que « derrière », elle se

laisse voir sans nous renvoyer de regard. Autrement dit, l'image ne se reflète pas à la surface d'un miroir sans tain derrière lequel je suis en droit de supposer un regard homologue au mien — un regard censé me voir comme je me vois dans le miroir. Ce chassé-croisé, ce chiasme, cette réversibilité imaginaire, la sculpture nous la rend impossible.

D'où l'effet de perte sans objet, sans autre objet que la possibilité, pour moi, de me situer derrière le plan de l'image de manière à me voir en elle. Dès lors que j'aperçois le dos de la sculpture, je m'aperçois qu'il ne s'agit pas de moi mais d'un autre réel, d'une sorte de cadavre qui me prive de la ressource de me réfléchir en lui. Ce qui tombe de la confrontation avec le mort — souvenons-nous de Giacometti —, c'est précisément le regard. Les statues sont sans regard. Elles sont vues, mais ne voient pas, elles ne sont visibles que pour nous et non pour elles-mêmes — elles sont dépourvues d'image spéculaire, elles ne sauraient se réfléchir. Si elles le font, c'est en nous, de manière aveugle. Nous sommes leur seul miroir, nous les réfléchissons sans qu'elles puissent se voir en nous — et donc nous renvoyer notre reflet. La preuve, c'est qu'elles nous tournent le dos sans que cela change rien à leur présence muette, impassible.

C'est dire que l'objet est identique à sa construction. La succession de ses « côtés » (plus précisément de ses plans) fait en quelque sorte le tour d'un vide, d'un trou localisé dans le dos de la figure. C'est là que tombe, pour le spectateur, la possibilité d'un point de vue susceptible d'envisager chaque plan de face ou de profil. Le dos nous révèle la masse corporelle de la statue, son intégrité physique, laquelle sous-tend cette évidence : que nous ne sommes pas réductibles à notre image spéculaire. Sans être un envers — puisqu'il se trouve en continuité avec le devant —, le dos nous met en présence, non de la face cachée des apparences, mais des limites spécifiques à notre champ visuel. Ces limites, nous les compensons par la supposition d'un voir complémentaire qui, à l'instar du « regard immobile » de Dieu, nous suit partout, c'est-à-dire soutient, en tout lieu et à chaque instant, notre essence visible (notre être-là-pour-la-vue).

Le volume se clôt dans notre dos

Plus que tout autre, Gian Lorenzo Bernini fut sensible à la prégnance du dos de la statue. En témoignent les œuvres que l'on peut admirer à la Casa Borghese. Le David (daté de 1623-1624) présente une démultiplication des points de vue. La vision frontale se trouve déportée, entraînée par la torsion du buste, déplacée par le mouvement tournant que David imprime à son torse. Nous sommes amenés à suivre le mouvement, jusqu'à ce que le regard s'arrête sur ce qui le motive. A vrai dire, la dérive du point de vue ne fait pas le tour complet de la statue puisqu'elle rencontre un point d'arrêt, butée en même temps qu'origine du mouvement : il s'agit de la main du personnage qui tend la fronde et s'apprête à lancer le projectile. Le geste de David, saisi dans son suspens, nous invite à faire le tour de la statue en sens inverse. Le trajet suivi par

la vue revient sur ses traces, non pour se redoubler mais pour engendrer, dans sa répétition, le vecteur d'un sens. Pour comprendre en effet la torsade infligée au torse de David, il nous faut interroger son regard. Bernin est un sculpteur, mais aussi un peintre incomparable du regard. Dans la plupart de ses sculptures comme dans nombre de ses tableaux, il a su prendre parti de la visée des regards pour animer ses figures d'un réseau de directions croisées et structurer l'espace en fonction de leurs rebondissements. Loin de se décomposer partes extra partes, l'espace est giratoire et dynamique, engendré par la circulation des segments de regard. David fronce les sourcils, sa mâchoire est crispée, lèvres serrées sur une étroite commissure qui renvoie au pli de ses paupières. Ce regard, aussi aminci que la fente d'une meurtrière, indique une cible située au-delà de notre champ de vision — dans notre dos —, ce qui nous pousse à faire volte-face pour découvrir que nous sommes précisément dans la trajectoire de l'objet. Nous sommes dans la visée du personnage.

Reste un détail suggestif du David — un trait où je vois la signature du Bernin dans la mesure où cet artifice se répète dans nombre de ses œuvres (notamment les fontaines de la Piazza Navone) : alors que nous tournons autour de la statue, nous découvrons, dans son dos, à l'endroit exposé à la plus cruelle vulnérabilité, la cuirasse du personnage. L'angle mort du corps se trouve en quelque sorte défendu par la frontalité d'une pièce d'armure correspondant au torse. De même, dans le Rapt de Proserpine, la troisième gueule du chien Cerbère nous fait face au moment même où nous envisageons le dos du ravisseur comme si Bernin avait voulu nous opposer l'interdit de lui porter atteinte.

Étant donné que le volume incorpore le dos au développement circulaire de ses plans, le torse (la cuirasse du David) est du même coup métonymie du fond. Il est la vue poussée dans le dos pour s'offrir en face, l'arrière retourné en devant. Le dos est métonymie de la face, il entraîne le déplacement d'un aspect au suivant, il est ce qui, se déplaçant de l'un à l'autre, assure leur passage et fonde leur continuité. De manière concomitante, la surface engendrée par le regard lorsqu'il raccorde les points de vue aux plans et les points de vue entre eux, se déploie dans notre dos : la vision parfaite, accomplie, du volume a lieu derrière nous. Tout se passe comme si, à mesure que nous tournons autour, la statue se dévoilait, se dénudait, s'exposait à notre inspection tout en faisant glisser dans les coulisses de la vue l'aspect que nous venons d'envisager. Chaque plan, chaque nouveau point de vue escamote ce que nous avons naguère sous les yeux. Le volume se fait dans notre dos, ainsi qu'il apparaît dans l'insistance du Bernin à ponctuer la face aveugle de ses statues d'un élément qui fait à chaque fois fonction de regard. C'est en quelque sorte du dos que nous repartons pour faire le tour de la figure. Autrement dit, le visible prend appui sur sa propre défaillance, il cherche à se reprendre en totalité depuis cette béance qui le fait apparaître incomplet.

Ainsi, il apparaît que la sculpture, en nous tournant le dos, révèle que toutes les autres faces et profils sont enchaînés à un point aveugle situé dans l'objet. Cette zone de vulnérabilité — qu'un Bernini compense en y plaquant un rappel métonymique de la

vision (c'est le chien Cerbère à trois têtes dans le Ravissement de Proserpine, le torse de la cuirasse dans le David) — trahit une solution de continuité dans l'enveloppement croisé des plans et des points de vue, autrement dit dans le chiasme du Volume. Il se passe alors un phénomène comparable à ce que Magritte dépeint dans un tableau étrange, La reproduction interdite.

Un personnage se regarde dans un miroir et s'y voit de dos. À son tour, le spectateur le voit de dos. Nous sommes dès lors en droit de supposer que le spectateur se trouve dans le même rapport vis-à-vis de son image que le personnage peint vis-à-vis de son reflet. Comme s'il y avait, dans son dos, quelqu'un qui le regarde se voir dans un personnage qui se voit réfléchi de dos. Se voir de dos — voir quelqu'un de dos tout en s'identifiant à son image ainsi perçue —, c'est déployer à l'infini un éventail de reflets emboîtés les uns dans les autres, c'est engendrer une succession qui n'a d'autre cause que la supposition d'un regard rejeté à l'infini. En voyant le personnage de dos se voir lui-même de dos dans le miroir, nous devenons ce personnage, et du coup notre regard se retrouve dans notre dos, supporté par un personnage imaginaire qui lui-même, nous voyant de dos, s' imagine à son tour vu de dos, etc. En d'autres termes, c'est le regard en tant qu'imaginé au champ de l'Autre qui ouvre démesurément l'espace pour l'amener à se clore dans l'utopie de la sphère infinie. Sans le dos, il n'y aurait pas de sphère imaginable : le besoin de la construire ne serait même pas ressenti. Autrement dit, la sphère infinie a quelque chose à voir avec le dos. C'est depuis l'autre vu de dos qu'elle se développe à l'infini pour se boucler dans un face à face idéal avec le visage de l'image enfin retrouvé. En d'autres termes : le visible se fait dans notre dos.

L'invention du point de vue. L'artifice de Brunelleschi.

Le voir divin décrit par Nicolas de Cues n'est pas un point de vue, du moins à l'origine. C'est d'abord une tache, « l'image d'un omnivoyant dont le visage est peint avec un art si subtil qu'il semble tout regarder à l'entour ». Le regard de Dieu voit tout comme à travers un voile, il se situe, non pas au-delà du monde visible, mais en un lieu préservé par l'immobilité silencieuse du sacré. Il est partout sans être là où je me trouve, il repose en dehors de tout ici, protégé par la trame du voile que les couleurs du tableau font entrevoir comme à travers un vitrail. Ce n'est qu'au prix d'une identification à l'objet de ce regard, objet qui prend la valeur de mon néant, que je m'intègre à l'espace du tableau, suivant les vecteurs suggérés par sa construction, vecteurs dont certains m'orientent vers un point autour duquel les lignes de force du plan pictural se resserrent, comme si elles s'infléchissaient, se recourbaient, se nouaient. C'est là, vraisemblablement, que se situe le regard de Dieu, cet œil collé au trou pratiqué dans l'écran de la toile, cette Vision autour de laquelle s'ordonnent les effigies de la représentation, alignées comme pour me signifier que j'ai beau les regarder, je suis, comme elles, réduit à l'apparence — à l'existence d'un phénomène corrélatif d'une Conscience où le phénomène se produit comme phénomène. L'œilleton que Brunelleschi avait incorporé à son tableau, ce

judas qui permettait de voir l'image peinte se réfléchir dans un miroir sans être vu en elle, ce trou exclu de la représentation et qui pourtant l'organise, tel est le secret de fabrication de la perspective depuis la Renaissance : à la fois regard et point de vue, regard dissimulé derrière un point de vue. Le tableau, tout tableau en gardera la cicatrice. Cet « art si subtil » dont parle Nicolas de Cues consiste à faire de l'œil la tache aveugle de l'image, le point représentatif de mon exclusion hors du champ pictural. Or, cette exclusion structure le plan tout entier, puisque le dispositif inventé par Brunelleschi consiste à mettre l'œil du spectateur au centre du tableau, pour ensuite le réfléchir, le doubler par le plan de l'image virtuelle, de manière à faire de cette image le seul et véritable tableau. Autrement dit, toute peinture se constitue sur l'inclusion, aussitôt suivie de son exclusion, d'un œil central à sa configuration.

Rappelons l'artifice que Brunelleschi avait imaginé pour montrer l'effet produit par la perspective. « Parce que le peintre avait besoin de présupposer un lieu unique d'où l'on eût à voir sa peinture [...], il avait pratiqué un trou dans le panneau sur lequel était cette peinture [...] Il voulait que l'œil se plaçât au revers, là où le trou était large, et que celui qui devait voir, d'une main le colle contre son œil, et de l'autre tienne, face à la peinture, un miroir plan de façon que celle-ci vienne à s'y réfléchir ». Hubert Damisch fait observer que « la construction d'une vue en perspective du baptistère à partir d'une vue en plan et d'une vue en élévation [...] n'impliquait, par elle-même, aucun renversement ni non plus aucune inversion spéculaire ». Autrement dit, l'expérience du panneau troué « ne visait pas seulement à révéler au spectateur le lieu où il aurait dû se placer » puisque la peinture y suffisait, sans qu'il fût besoin du relais d'aucun miroir. » Et Damisch de préciser : « L'étonnant, en l'affaire, est que le lieu où doit se placer le spectateur, ce lieu unique d'où la peinture demanderait à être vue pour produire son effet, trouve son répondant dans le tableau, et que ce soit dans le champ de celui-ci qu'il se laisse d'abord repérer, par réflexion. Ce que démontre en effet l'expérience de Brunelleschi, c'est que le point que nous nommons aujourd'hui « point de vue », ce point se trouve coïncider, projectivement parlant, avec le point dit « de fuite » : l'un et l'autre ont leur lieu commun au point d'intersection entre la perpendiculaire conduite de l'œil jusqu'au tableau et le plan où celui-ci s'inscrit — cette perpendiculaire correspondant elle-même à la hauteur de la pyramide visuelle, ou, comme la nommaient les perspectiveurs, au rayon centrique. » Ce qui s'élude à la faveur de cet artifice, c'est d'abord le sujet de la perception (réduit à un œil), ensuite son organe (réduit à un point). Grâce à cette double réduction, le spectateur a l'illusion de se saisir à travers la fonction évanouissante d'un point. Chez Brunelleschi, la réduction de l'œil à un point est consécutive à son inclusion discrète, si discrète qu'elle revient à voir sans être vu, à se faire regard caché au sein du théâtre des apparences. Dans l'expérience de Brunelleschi, il s'agit moins de conformer le tableau à son image spéculaire — il n'en a guère besoin — que d'intégrer le sujet au plan de projection et d'éluder le manque constitutif de son existence même. En identifiant deux points, le point de vue et le point de fuite, ou plutôt, en réduisant la position du spectateur à un point susceptible de trouver son impact à la surface du tableau, la perspective opère le recouvrement de deux dimensions, leur chiasme. Elle établit la continuité entre le sujet percevant et l'objet perçu, si bien que, si l'on

prolonge à l'infini la perpendiculaire au plan du tableau, les deux points se retrouvent derrière le sujet réel, en quelque sorte dans son dos.

Retour à la sculpture.

En sculpture, il en va autrement. Si les sculpteurs se sont posé la question du point de vue d'où leurs œuvres devaient se voir, ce point a toujours été relatif à la position réelle de la statue, c'est-à-dire aux contraintes que sa situation impose au spectateur. Les sculpteurs sont confrontés à un espace corporel, où la réalité optique prend le pas sur les considérations de la géométrie. C'est ainsi que la position d'une statue induit un réseau de déformations visuelles qu'ils s'efforcent de corriger sans rien changer à la distance entre le corps du spectateur et celui de l'objet. Si l'on en croit certains historiens, la sculpture serait née du site architectural. Il y avait là un mur, des murs qui encadraient l'essor de la figure et l'assignaient à résidence. Au mieux, elle était prisonnière de niches ménagées dans la paroi. Au pire, elle en était l'excroissance décorative et se réduisait au bas-relief. La sculpture serait donc née du mur, elle s'en serait dégagée — c'est là un mythe, sans doute, qui néanmoins a le mérite de mettre l'accent sur le corps de la statue.

Liée au mur, à la paroi, la sculpture garde quelque chose du face à face qui nous permet de lui opposer un visage — son visage. Mais sitôt qu'elle se détache, le mur s'éloigne et nous invite à la vue d'un envers dont la cécité nous renvoie à l'existence de notre dos. Il ne s'agit pas là d'une richesse supplémentaire, comme si la sculpture ajoutait à la peinture une troisième dimension. Il s'agit au contraire d'un retrait, d'un manque en forme d'excès, de l'excédent d'une corporéité que la vue est impuissante à résorber puisqu'elle ne peut tourner sur elle-même de manière à ressaisir en soi ce qu'elle perd à faire front. Cette corporéité insaisissable, Cellini s'efforcera de la déployer sous tous ses plans, à l'infini, d'harmoniser tous les côtés de la statue entre eux — sans comprendre qu'elle réside en fait dans la résistance du corps, de notre corps, à se réduire à la dimension minimale d'un point.

La sculpture entre fini et infini.

À l'image spéculaire, qui est sans profondeur, projetée sur le plan du miroir, la statuaire est censée ajouter une multiplicité d'aspects (de « profils » dit Rodin) ainsi que cette « face » — le dos — qui, parce qu'elle s'expose aveuglément au regard, retourne en quelque sorte la figure contre elle-même et nous opposant le pathétique de vulnérabilité. On serait donc enclin à supposer la sculpture plus complète que l'image virtuelle. Or il n'en est rien. À mesure qu'elle se rapproche de la matérialité du corps, elle fait apparaître un défaut, une lacune.

Tant qu'on ajuste la sculpture aux normes édictées par la peinture, c'est Baudelaire

qui semble avoir raison : la sculpture nous interdit la position « despotique » que le tableau nous assigne au sein d'un monde soumis à la souveraineté du visible. Si la peinture est « exclusive », c'est qu'elle épargne au spectateur la démultiplication des points de vue qui, dans la sculpture, contraint le spectateur à tourner autour de l'objet sans être à même de déterminer la perspective qui lui permettra de le saisir sous tous ses aspects, en totalité. Curieusement, le jugement de Baudelaire n'est vrai que pour la sculpture. Il néglige le fait que la totalité n'est accessible, en peinture, qu'à la condition d'omettre ce que sa construction — sa projection sur le plan du tableau — a retranché du visible. Si « un tableau n'est que ce qu'il veut », c'est au prix de sacrifier l'entière du monde à l'unicité d'un point de vue qui prétend focaliser tous les points de vue possibles.

Faute d'un point de vue central d'où la vision est en mesure de s'actualiser dans l'objet, la sculpture ne donne rien à voir (au sens platonicien), elle ne constitue pas un phénomène corrélatif de la conscience. À mesure que nous multiplions les angles de vue, la part qui manque au visible se déplace avec notre position. C'est qu'il n'y a pas qu'un cercle mais plusieurs, de même qu'il n'y a pas qu'un centre autour duquel nous déployons le regard. À mesure que nous en faisons le tour, la statue se dérobe à notre emprise comme si elle repoussait dans notre dos le point d'où nous pourrions la voir tout entière. Et, comme la sculpture lui résiste, la vue se voit forcée de la décomposer en faces. Chacune des faces est un vis-à-vis pour l'œil, un plan sans épaisseur où elle se mire pour donner lieu à un point de vue. À l'ensemble des faces correspond un éventail de points de vue. La perception de la sculpture consiste ainsi dans le rassemblement de ces points de vue, dans l'inventaire des croisements entre points de vue et plans. Toutefois, un tel développement ne peut avoir lieu d'un coup : la simultanéité des faces et des points de vue est impossible. Une statue a beau consister en un tout, la vision est impuissante à se projeter en elle, à se centrer par rapport à son objet. Elle n'enregistre que des plans qu'il lui faut raccorder tout en se morcelant, au risque de se perdre à l'infini. Contraint de se mettre en mouvement pour déployer la somme de ses aspects, le spectateur perd la vue du plan précédent à mesure qu'il gagne une perspective nouvelle.

Regarder une sculpture, c'est tourner autour d'un objet qui ne se montre que par degrés, de manière « cinétique » (l'expression est de Wittkower). Perception mouvante, vision sans cesse remise en jeu par les aspects qu'elle découvre. Aborder une sculpture, c'est découvrir qu'on ne peut en avoir la saisie — le concept (Begriff) d'un coup. C'est une épreuve qui vous ampute de la présomption d'être Dieu, ce voir absolu présent en tout point de l'espace à chaque instant. Comment dès lors s'étonner que le manque qu'elle introduit dans la circularité imaginaire du voir, que cette petite pièce tombée de la sphère du regard divin, se traduise par un sentiment d'insuffisance ?

« Lorsque je regarde une figure, dit Rodin, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils, de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils dans les quatre angles ; puis, avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois et le plus exactement possible. Je fais ensuite les intermédiaires, ce qui donne les profils vus de trois quarts ;

puis tournant successivement mon modèle je les compare entre eux et les épure. [...] Je tourne ma selle et celle de mon modèle, j'en vois ainsi un autre, je tourne encore, et suis ainsi conduit successivement à faire le tour du corps. Je recommence, je serre les profils de plus en plus, et je les épure [...] Comme le corps humain a des profils à l'infini, je les multiplie autant que je puis ou autant que je le juge utile. » Lorsque Rodin prend le parti de Géricault contre les peintres qui s'inspirent de la photographie, il critique, à travers l'illusion de l'instantané, toute conception de l'art qui ne tiendrait pas compte du temps : « c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu. » L'absence de point de vue dominant oblige le spectateur à déployer sa vision non seulement dans l'espace mais encore dans le temps, à prendre appui sur l'imagination et la mémoire, à mobiliser le corps (son propre corps) en vue de déplacer le regard tout autour de la statue — afin, dirait Hegel, de la percevoir dans le déploiement et la différenciation de ses moments. La sculpture, « somme et résumé » de ces moments, est un bloc de temps, elle contraint la vue à sortir d'elle-même, à se départir du mythe platonicien qui conforme la vue à l'objet pour en faire l'unité du phénomène.

Quant au sculpteur, il n'est pas logé à meilleure enseigne. S'efforçant de façonner un corps réel (et non plus son image circonscrite à l'évidence d'une forme), il est confronté, si l'on en croit Cellini, à une série de difficultés qui défient son savoir-faire. Comme il ne peut procéder qu'en abordant la figure « par le devant », il la présente de front comme si elle se réduisait à une surface ; mais c'est alors qu'il constate « que sa figure lui apparaît moins gracieuse. Il se trouve donc forcé, pour accorder son nouveau point de vue à l'ancien, de modifier celui-ci qu'il avait pourtant déjà arrêté ». Loin de se couler d'une pièce dans le moule de l'unité, la statue lui apparaît constituée d'une succession de côtés, de faces et de profils qui posent le problème de leur continuité — une sorte de quadrature du cercle que Cellini avoue ne pouvoir résoudre : « ces difficultés sont telles qu'on n'a jamais vu une figure faisant également bien de tous les côtés ». Faite d'une procession d'aspects qui accusent la prédominance du plan sur le volume comme si le tour en était brisé, la statue contraint l'artisan à une révision incessante de sa position, c'est-à-dire à l'éclatement de sa vision en autant d'aspects qu'il y a d'écarts et de discordances entre les plans.

Sculpter, c'est mener deux choses de front : la figure et la vision ; c'est tenter d'harmoniser les profils d'un corps et le déroulement des points de vue censés circonvenir l'ensemble. Loin de respecter l'éloignement du regard qui pose le modèle en face de soi, le sculpteur s'efforce de faire coïncider plan par plan le développement de la vue autour de son objet comme si les facettes qui le composent étaient, d'un seul et même tenant, la vue concrétisée au-devant d'elles : comme si la vue s'incorporait à son objet. Le réel de la sculpture, c'est l'impossible quadrature des points de vue en un cercle où la concordance des aspects s'accorderait à la circulation des regards.

Or Cellini a beau raisonner en géomètre — « ces points de vue, écrit-il, sont non seulement au nombre de huit, mais encore de plus de quarante » — il apparaît que, « pour peu que l'on tourne la figure, un muscle se montre trop ou trop peu, et les aspects varient à l'infini. » En somme, l'artiste se trouve devant un choix forcé : ou privilégier un angle de vision — telle serait, selon Wittkower, la solution préconisée par Le Bernin : « la statue est tout entière référée à un point qui se trouve en dehors d'elle, dans l'espace du spectateur » — ce qui revient à penser la sculpture sur le modèle de la peinture, en fonction d'un point de vue privilégié au détriment de toutes les autres ; ou encore à réduire la figure à une série de plans superposés comme les feuillets d'un livre (c'est la démarche de Hildebrand) ; plus radicalement encore, pourquoi ne pas renoncer à la notion même de point de vue, puisque c'est d'elle que procède la prolifération infinie des aspects, le morcellement de la vision (ce que fera Brancusi en faisant tourner sur son socle un objet métallique aux vertus réfléchissantes) ?

La sculpture est le lieu où le fini confine à l'infini.

Que le corps mis en œuvre par la sculpture s'avère infini signifie qu'il couvre un ensemble de points de vue dont aucun ne peut être extrait de manière à soutenir une position dominante. La peinture, en revanche, organise le tableau en fonction d'un regard « despotique », d'un œil qui incarne la vue que l'absolu, le voir divin, le sujet transcendantal est censé poser sur lui-même comme sur toute chose. Cette vue ex-siste par rapport à l'image qu'elle est supposée centrer sur le regard d'un spectateur idéal. La sculpture, elle, multiplie ce point de vue à l'infini. Elle déploie une infinité d'angles de vue correspondant à autant de cibles. Cependant, leur multitude est contenue dans les limites d'un corps, elle est finie quant à l'étendue : elle résulte donc de l'impossibilité d'assigner un terme à la génération galopante des points de vue. Ce terme, si l'on pouvait le définir, ne serait autre que la figure tout entière. Ce serait le corps dans sa matérialité mouvante, aveugle à toute perception de soi, inapte à se réfléchir dans l'œil du spectateur et d'apparaître à l'image de l'absolu. Bref, un corps dont la visibilité manque de tout regard sur soi, un phénomène qui résiste à toute identification faute de disposer d'un point de vue d'où il pourrait se voir tel qu'il est vu : un phénomène privé des conditions de la phénoménalité.

En tournant tout autour de son modèle, le sculpteur cherche à saisir chacun de ses aspects en vue de les harmoniser. Sa rotation définit le modèle comme une sphère où convergeraient tous ses regards. Mais comme ce volume se compose d'une grande variété de côtés, comme il n'apparaît pas constitué de manière égale et uniforme, sa rondeur se fragmente en autant de plans que la vue découvre d'aspects. Et comme ces plans appellent, chacun à tour de rôle, la constitution d'un point de vue, c'est tout à la fois le centre de la vue et la position qu'elle occupe face à l'objet qui se désaccordent et se dispersent. Le corps du modèle, transposé dans la sculpture, est donc pareil à une vue morcelée, pour ainsi dire centrifuge, sans cesse déportée du lieu où elle pourrait se recueillir et se saisir dans la visibilité d'une Idée. Ce corps est, non pas pure et simple absence de vision, privation du voir qui attendrait d'être éclairé,

mais chose dépourvue de ce qui fonde l'essence du voir depuis Platon : l'accord du voyant et du vu, l'un et l'autre confondus dans la visibilité d'un être qui se donne à voir en soi comme vue de la vue (comme eidos).

Or, si ce n'est pas la supposition d'un point de vue dominant qui garantit l'unité de l'œuvre, qu'est-ce qui assure la consistance de l'espace ouvert que la sculpture déploie ? Suffit-il de privilégier arbitrairement un point comme le font certains artistes ? Car, refuser la multiplicité des points de vue, c'est renoncer au corps de la figure, laquelle se supporte de l'ex-sistence d'un topos situé, non dans le champ du spectateur, mais ailleurs, là où aucun regard ne peut s'inscrire : là où, si l'on peut dire, il n'y a pas de là auquel la vue puisse s'arrimer dans un retour sur image. Plutôt que de s'exposer dans la clarté d'une évidence qui rayonne à partir de soi, la sculpture, privée de visibilité immédiate, affecte la vue de ce qui semble être un défaut.

Ce défaut ne peut être compensé, il provient d'un excès, d'une surabondance que rien ne centre ni ne soumet à l'autorité d'un point de vue « despotique », principe d'ordre et de conformité. Infinie, la sculpture est an-archique : elle ne s'actualise en fonction d'aucune forme définie, elle demeure en puissance d'être, mouvante comme les forces qui tentent d'équilibrer leurs tensions en vue de l'harmonie d'un volume « également bien de tous les côtés ». Incapable de se réduire à un volume, inapte à envelopper la multiplicité des points de vue dans un ensemble de plans concordants, elle débride une circulation infinie d'aspects, un va-et-vient vertigineux tramé d'aveuglements, ponctué d'éclairs, un réseau de courants contradictoires, un écheveau d'imperfections.

Rodin et la métamorphose.

Rosalind Krauss parle, sans autre forme de procès, des « lacunes » de la sculpture, poussant la complaisance jusqu'à évoquer les expédients utilisés par les néoclassiques pour réduire le mouvement du regard (donc sa temporalité) à une perception frontale, simultanée, des aspects divers de la statue. À propos du groupe de Rodin intitulé « Je suis belle », elle fait observer que l'œuvre « n'exige aucun angle de vue qui serait « correct », aucune position stratégique qui conférerait une cohérence aux personnages. » En fait, Rodin cherchait moins à unifier les points de vue du spectateur qu'à faire correspondre les aspects de la figure aux moments d'une action, si bien que tourner autour de la statue revient à dérouler le geste, à développer sa temporalité bien plus qu'à relier, au fil de leur succession, une série de facettes complémentaires. Rodin voyait dans la sculpture « la lutte de deux natures qui s'envahissent progressivement et se suppléent l'une l'autre ». À ses yeux, l'affirmation de l'une au détriment de l'autre — autrement dit la stabilité — entraînait la ruine de la sculpture, figeant le développement de la métamorphose, ce devenir qui en est l'essence. Le Baiser en est l'exemple le plus connu. En tournant autour du couple assis sur le socle, nous découvrons une variété d'aspects qui, loin de se compléter pour former un ensemble homogène, traduisent les tensions internes à

chacun des partenaires. Si l'on se cantonne à un point de vue particulier, la femme cède à l'étreinte de l'homme. Mais change-t-on de perspective qu'on la voit le saisir et l'attirer contre elle. Si l'homme semble avoir l'initiative, un simple déplacement du regard nous le montre tendu de tous ses muscles, dressé contre l'abandon auquel le convie le corps — plus frêle mais combien plus décidé — qui, par l'enveloppement de son bras autour de sa nuque, constitue à lui seul le véritable facteur d'unité de l'ensemble. En fait, l'unité résulte de la force dégagée par le personnage féminin contre la résistance de l'homme à lui céder, à partager sans plus d'objection la jouissance d'un abandon qui menace sa nature virile. Dans l'œuvre de Rodin, cette tension est tantôt le fait de deux natures antagonistes, tantôt celui d'un seul personnage, ainsi qu'il apparaît dans les statues si singulières de Hugo et de Balzac. Le relâchement des chairs, imputable à l'âge ou à l'embonpoint, suggère une morbidité contre laquelle la stature tout entière se raidit. La figure se cabre, se ramasse, s'érige au bord du vacillement. Les deux natures ne sont donc pas complémentaires mais discordantes. Il appert même que l'une consiste dans le conflit qui l'oppose à l'autre et que la contraction des muscles traduit l'objection de l'homme à l'encontre de la jouissance, de son emportement, de sa « volte ».

Georg Simmel a pu dire que Rodin prenait « la voie d'une nouvelle monumentalité — celle du devenir, du mouvement, alors que toute monumentalité semblait jusqu'ici liée à l'Être, à la substantialité de l'idéal classique ». Rodin n'affirmait-il pas que « le statuaire contraint le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage » ? Comme Rude, il raconte, organise les phases indicatrices d'une action. L'œuvre se donne à lire en même temps qu'à voir, elle développe une série de moments dont l'enchaînement doit répondre à une double exigence, temporelle et spatiale, visuelle et narrative. Rodin pointait là une difficulté d'envergure : comment concilier avec le temps du discours la présence d'un visible qui se montre d'un coup, dans l'éclaircie d'un surgissement où la vue, contemporaine de son objet, est immédiatement associée à son apparition ? Alors que, pour Cellini, l'impossibilité d'harmoniser plans et points de vue accuse le caractère foncièrement utopique du volume, cette même aporie fait apparaître chez Rodin une perception mouvante où le visible s'enchevêtre au tactile et le regard confine à la caresse. Lorsque Rodin soutenait que « le statuaire contraint le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage », il se référait à Ovide pour expliquer que le mouvement, « transition d'une attitude à une autre », est une métamorphose, « la lutte de deux natures qui s'envahissent progressivement et se suppléent l'une l'autre », un devenir-corps, voire un devenir-femme où la sculpture verse au fond de cette absence que déchaîne l'extase voluptueuse.

La "raison cubique".

Si Baudelaire méprisait la sculpture, Cellini n'hésitait pas à la placer au sommet de la hiérarchie des arts. À ses yeux, le dessin se bornait à consigner l'ombre d'un relief à la surface d'un mur. La peinture ne faisait que lui ajouter les couleurs empruntées à la nature pour parfaire l'illusion. Aux yeux de Cellini, c'était en raison de sa plus grande complexité que la sculpture occupe le rang le plus élevé. Qui sait sculpter sait peindre, écrit-il, et excelle en un métier comparable, l'architecture ; car l'une et l'autre « tirent leur origine des proportions du corps humain ». Cellini posait là un principe d'une importance décisive : le corps est la mesure de toute chose, il représente ce sans quoi la sculpture, maîtresse de tout art, ne saurait exister. Ce n'est pas seulement, comme le dira Rodin, le sommet du grand œuvre de la Nature, c'est le lieu géométrique où toutes choses s'accordent avec elles-mêmes par l'harmonie de leurs proportions. Mesure de toutes choses, c'est là, au lieu du corps, qu'elles deviennent commensurables. Le corps serait donc logos — un logos d'un genre particulier, toutefois, puisque, confrontée à l'absence de point de vue (à sa multiplication infinie, à sa déperdition), la vue se trouve frappée d'irréalité. En somme, un logos irréel où, à défaut d'être en rapport avec soi, la vue devient Autre.

Or, le corps a beau se conformer à sa décomposition ana-tomique (équivalent de la « démarche ana-logique » de Platon dans *Politeia*), à mesure que l'on passe du plan au volume et du volume à l'exécution matérielle, « la forme se défait, constate Giacometti. Ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, tout échappe ». Et Cellini : « pour peu que l'on tourne la figure, un muscle se montre trop ou trop peu, et les aspects varient à l'infini ». Que se passe-t-il ? Serait-ce que la perception géométrique du corps est débordée par un excès de visibilité que l'artiste n'arrive pas à réduire à de justes proportions ? De huit points de vue, Cellini passe à quarante pour aussitôt constater qu'ils prolifèrent à l'infini. D'où provient cet infini ?

Rodin nous l'explique : « la raison cubique est la maîtresse des choses ». On sait que la projection d'un cube comprend huit sommets. Si l'on considère qu'ils représentent autant de points de vue sur l'objet, nous obtenons le chiffre dont part Cellini pour comptabiliser le nombre de points de vue correspondant aux plans de la figure. Celle-ci est composée d'autant de côtés que le cube a de faces, c'est-à-dire six — à ceci près que la figure, si elle se réduit à un cube, n'en compte que cinq visibles, puisque sa base, son assise, son socle restent cachés. En multipliant le nombre de faces visibles par le nombre de points de vue correspondant aux sommets du cube, on obtient quarante. L'intérêt de ce calcul est de suggérer une perception intrinsèque de l'objet, comme si le cube se voyait sous toutes ses faces depuis les points que, spectateur de lui-même, il est censé occuper. Ainsi chaque face se donne-t-elle à voir depuis huit points de vue. L'objet comporte cinq faces. Et Cellini de conclure que les points de vue sur la totalité de l'objet « sont non seulement au nombre de huit, mais encore de plus de quarante ».

Cette saisie intrinsèque de l'objet évoque ce que Sartre reprochait aux sculpteurs : « Lorsqu'ils sculptaient d'après nature, au lieu de rendre ce qu'ils voyaient — c'est-à-dire un modèle à dix pas — ils figuraient dans la glaise ce qui était — c'est-à-dire le modèle en lui-même. » Figurer le modèle « en lui-même », c'est, me semble-t-il, négliger qu'il est considéré d'un point de vue forcément extérieur, c'est exclure la présence du spectateur. Le plus singulier, c'est que cette exclusion, loin de garantir l'existence d'un volume qui inclurait dans sa construction le regard qu'il est censé porter sur soi — ce regard qui, en fait, supporte son architecture (un regard archi-tecte en somme) —, l'étrange est que le rejet du spectateur provoque le retour de ce que l'eidos du volume a pour but de forclure : le corps, la multiplication indéfinie, incontrôlable, d'une vue erratique, d'autant plus anarchique qu'elle a sa source, non dans l'objet, mais dans ce que l'objet oublie de compter en se rapportant à lui-même.

Sculpter, ce n'est pas voir.

Sculpter, ce n'est pas produire une forme, fût-elle plongée dans la troisième dimension. C'est mettre en jeu ce que la vue ne saurait englober : le réel d'un corps, ce que voir rejette dans les soubassements du visible. Là où la peinture joue la carte du trompe-l'œil, le sculpteur exhume une profondeur qu'il convertit en une infinité de plans. La figure devient le lieu où le point de vue manquant fait place à une agitation suspecte de la matière. Ainsi, Michel-Ange fait revenir le dos de la masse du bloc et dégage, suivant une attaque frontale, ce à quoi la vision, centrée sur la forme, fait écran. Michel-Ange avait compris que la sculpture est chose impossible et qu'il faut renoncer au rêve d'un rapport harmonique entre le corps et son image. Le non finito des œuvres tardives ne traduit pas, du moins à mon sens, « un esprit d'autocritique, une insatisfaction devant la réalisation imparfaite de [sa] vision intérieure, la conscience [...] du fossé qui sépare l'esprit de la matière » ; il témoigne de la répugnance du corps à se plier aux normes de la vision. Dans les œuvres prétendument inachevées du Buonarroti, tout se passe comme si la pierre s'arrachait au fond qui nous empêche d'aller voir derrière le corps, là où s'élude le chiasme voyant/vu. Ce soulèvement de la matière, il faut le suspendre avant qu'il ne s'évanouisse dans la forme. Le corps à peine dégrossi de sa gangue, l'essor d'une figure maintenue à l'état d'ébauche, transforment l'apparence en un apparaître où la sculpture nous convie à la mue de son devenir — à ce que Rodin appelle le développement de la métamorphose.

La notion de profil chez Rodin.

On mesure mal à quel point Rodin a révolutionné la sculpture. L'idée même d'un point de vue, fût-il multiple et circulaire, disparaît en même temps que se fait jour — quand « l'ombre [...] fait à toute cette figure comme une première tunique, qui voile certaines formes et en découvre d'autres » — l'impossibilité d'accommoder le regard sur un endroit déterminé du modèle. « Lorsque je commence une figure,

déclare-t-il, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils dans les quatre angles ; puis, avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois et le plus exactement possible. Je fais ensuite les intermédiaires, ce qui donne les profils vus des trois quarts ; puis, tournant successivement ma terre et mon modèle, je les compare entre eux et les épure. » Alors que l'enseignement académique préconisait la copie des Antiques, Rodin recommandait de travailler d'après nature, en procédant « méthodiquement par l'étude des profils du modèle ». Se faire une idée de ce qu'il entendait par « profil » ne va pas de soi. Interrogé par Henri Dujardin-Beaumetz, Rodin répondit : « dans un corps humain, le profil est donné par l'endroit où le corps finit ; c'est donc le corps qui fait le profil ». D'autre part, le profil a un mode de présence, de manifestation, dû à l'éclairage : « je place le modèle de manière à ce que la lumière, se découpant sur le fond, éclaire ce profil ». Est profil ce qui correspond à l'aspect momentanément éclairé du modèle — à ce que la lumière « profile », découpe en le détachant d'un fond rejeté dans l'obscur. La figure se compose d'une suite de plans et de profils que le déplacement de la source lumineuse (ou la rotation du modèle sur le plateau tournant de la selle) révèle en leur donnant l'apparence du mouvement. C'est sous le jour frisant de la lumière qu'apparaissent « les ondulations infinies du vallonnement qui relie le ventre à la cuisse [...] toutes les incurvations voluptueuses de la hanche [...] toutes ces fossettes adorables [...] ces ombres énergiques [...] ces demi clartés vaporeuses... »

Tout comme Cézanne avait une « conception chromatique du modelé » et « s'attachait moins à peindre les contrastes violents [...] que les transitions délicates qui modelent les objets par des dégradés presque imperceptibles », Rodin était plus attentif au « jeu divin des ombres », au « modelé des ombres », qu'aux postures athlétiques enseignées par l'Académie : « Peut-être les dénominations anatomiques ont-elles eu cet effet déplorable d'imposer aux esprits le préjugé de la division des formes corporelles. La grand ligne géométrique et magnétique de la vie en reste comme brisée dans le regard du passant [...]. Le chef-d'œuvre proteste contre cette idée factice et fausse de la division. Ces formes concordantes, qui passent les unes dans les autres, comme ondulent les nœuds du reptile, et qui se pénètrent soudainement, c'est le corps, dans sa magnifique unité. » Pour Rodin, ce sont les ombres qui évoquent le mouvement et non le rapport harmonique des tensions musculaires. Constitué de vallonnements, d'ondulations frémissantes, le modelé doit donner l'impression d'une chair « pétrie sous des baisers et des caresses ». D'où la préférence de Rodin pour le modelage, la taille directe étant incompatible avec le geste où le sculpteur s'efforce de retrouver l'impression procurée par la caresse d'une chair de femme.

Selon toute vraisemblance, les profils ne correspondent ni aux faces ni aux sections anatomiques du modèle. Ce sont des aspects révélés par les variations de l'éclairage, des vues destinées à s'enchaîner dans la modulation d'un jour frisant qui fait tourner la lumière sur le corps de la statue : « Les belles ombres qui la caressent ont toutes la même direction, tournent toutes dans le même sens ; elles font — avec quelle science ! avec quelle sagesse ! — saillir les seins, puis, s'endormant sur le ventre large, modelent vigoureusement les cuisses. » Le corps est un théâtre d'ombres ;

sculpter, c'est « orchestrer les ombres ».

« Quand je parle d'ombre et de lumière écrivait Rodin, c'est sans référence à la peinture ; je veux dire le rendu visible et perceptible de certains points géométriques qui constituent les plans de la sculpture. » Le plan est « construit par l'étude successive de tous les profils », il assure la continuité, la synthèse, la réunion de ce que l'étude a décomposé en une succession de profils. Le plan n'apparaît qu'à la faveur d'un jour frisant qui réveille les menues aspérités, les dépressions subtiles, les creux et les saillies écrasés par la pleine lumière. Ce qui se révèle à mesure que l'éclairage détaille la surface relève autant du tactile que du visible : « On la dirait pétrie sous des baisers et des caresses ! »

Estimant qu'un statuaire « peut se borner à représenter de la chair qui palpite », Rodin avait une singulière conception du corps sculpté. « Ne vois jamais, lui aurait dit son maître Constant, les formes en étendue mais toujours en profondeur... Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi. C'est ainsi que tu acquerras la science du modelé. » Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, il se les représentait « comme les saillies des volumes intérieurs ». Pour Rodin, la surface corporelle est tout entière modelée à l'image d'une saillie qui darde vers nous son extrémité. Fait de vallonements, d'ondulations frémissantes, le modelé donne l'impression d'une chair « pétrie sous des baisers et des caresses ». D'où la substitution du modelage et de la « science du modelé » à la taille directe, trop agressive, jugée incompatible avec le geste où Rodin s'efforce de retrouver, dans le contact avec la glèbe, l'impression procurée par le moelleux d'un corps de femme. Ce qu'il situe à l'intérieur de la figure est moins un point qu'une pointe. Ce n'est plus seulement le point qui, dans l'objet, permet à la vue de se centrer sur elle-même, mais une tension analogue à « la pousse du voyant », comme si l'œil s'invaginait dans la chair. La statue est un corps de désir qui fait revenir de l'intérieur la poussée, l'érection — la pulsion qui anime le sculpteur. Les volumes intérieurs dardés vers l'œil du voyant sont autant de métonymies de la turgescence phallique, la chair pétrie par la science du modelé fait revenir des profondeurs charnelles une saillie dont la main caresse l'empreinte furtive, l'insaisissable et délectable jeu de cache-cache.

Les points du plan sculptural ne sauraient donc être géométriques. Ce sont des « pointes », les saillies de « volumes intérieurs » qui « dardent » vers nous leur extrémité « plus ou moins large. » « Quand je parle d'ombre et de lumière, précise Rodin, c'est sans référence à la peinture ; je veux dire le rendu visible et perceptible de certains points géométriques qui constituent les plans de la sculpture. Pour obtenir de tels effets d'ombre et de lumière, il doit y avoir des surfaces fortement saillantes, disposées en prenant garde de leur position par rapport à l'avant et à l'arrière plans. »

La leçon de Constant va nous permettre de préciser la notion problématique de « profil ». « Ne vois jamais les formes en étendue mais toujours en profondeur... » La

vision frontale se trouve ainsi récusée au profit d'une perception latérale, ajustée sur une portion de surface qui ne se laisse plus appréhender de front mais de côté. Cette vue oblique empêche le sculpteur de décomposer la figure plan par plan, elle lui interdit toute approche analytique de l'objet ; du coup, elle s'oppose à toute forme de recomposition synthétique : elle est donc anti-volumétrique. Elle oblige le statuaire à considérer les plans selon leur succession et non plus dans l'ordre de leur juxtaposition. C'est ce qui explique pourquoi Rodin fait tourner son modèle en même temps qu'il imprime à son « dessin » un mouvement parallèle « de manière à ce que les profils du modèle et de sa terre se présentent simultanément. »

Le sculpteur développe ainsi deux cercles dont les points doivent se correspondre. Ces points, ce sont les profils, relatifs à un enchaînement, à un déroulement — donc à l'essor d'une temporalité —, des points qui, amenés par leur succession, posent une question radicalement nouvelle en même temps qu'est donnée la réponse au problème : qu'est-ce qui assure leur cohérence ? Leur réunion dans un même plan ? Certes, mais ce plan, loin d'être fixe, correspond au mouvement qui fait passer la vue d'un point à l'autre, c'est un plan-mouvement où les points représentent les valeurs prises par les variables d'un parcours, d'une vue elle-même en mouvement. Aussi Rodin défendait-il une conception du mouvement opposée à ce que la photographie mettait alors en évidence. Prenant le parti de Géricault, il faisait observer que, si l'ensemble de son tableau est faux dans sa simultanéité, il n'en est pas moins vrai : « c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu. »

Le mouvement selon Marey.

Dans sa querelle contre la photographie, Rodin prenait position contre la science, à une époque où l'on s'enthousiasmait pour les travaux de Muybridge et de Marey. « Tout mouvement, écrit Marey en 1885, est le produit de deux facteurs : le temps et l'espace ; connaître le mouvement d'un corps, c'est connaître la série des positions qu'il a occupées dans l'espace à une série d'instant successifs. » Cette définition ne repose ni sur l'observation directe ni même sur l'expérience. Elle résulte de l'application d'une technique et tire parti d'une potentialité que seule la photographie est à même de produire : celle, non pas de nier le temps, mais de suspendre le cours évanescent du présent. En ce sens, la photographie aurait pu porter un coup fatal à la « pensée de l'être » centrée sur l'on, l'étant présent. En fixant l'image du vivant, elle dément une conception du temps fondée sur le caractère insaisissable de l'instant, sur sa reprise incessante, son impondérable disparition, sa fluidité. C'est comme si elle retranchait le temps de son devenir, l'arrachait à sa mobilité, mais aussi à sa destination. La photographie introduit une catégorie qui ne relève ni du temporel ni de l'éternel, ni de l'humain ni du divin. Elle correspond au suspens du fantasme, où le sujet se réfléchit dans la fascination de l'objet. En un sens,

toute photographie est « phantasme », arrêt sur image où c'est la vue qui s'arrête et non la vie morcelée par un morceau de pellicule. La photo suspend (surprend) le regard sur ce qui semble n'être que l'immobilité d'un cliché. Elle inverse le cours de la vision en échangeant les pôles du sujet et de l'objet : c'est nous qui sommes regardés depuis un point perdu dans l'image.

Le mouvement selon Marey met en regard deux séries. La première correspond aux positions occupées par un corps dans l'espace ; la seconde enchaîne les moments où ce corps fut saisi lors de ses positions successives. La première est déterminante : c'est elle qui régit la seconde dans la mesure où l'ordre des positions induit le défilé d'une succession. Le temps se voit réduit à l'étendue telle que Descartes nous enseigne à la penser, partes extra partes, en fonction de la juxtaposition des parties dont elle se compose. Ces parties, c'est l'appareil photographique qui les constitue : ce sont les « instantanés ». À vrai dire, ce ne sont que des coupes effectuées dans un continu où rien a priori ne permet au photographe de privilégier un moment quelconque. C'est pourquoi les instantanés sont neutres, indifférents les uns aux autres. Aucune intentionnalité ne les inscrit dans la rétroaction d'un sens. Isolément, ils ne veulent rien dire. Ensemble, ils ne signifient rien. Ils indiquent « le mouvement ».

Décomposé en autant de plans qu'il y a de points équidistants sur une projection linéaire du temps, ce mouvement ne bouge pas, il est statique. Il résulte du rapport entre une certaine durée d'exposition et un espace distribué selon les intervalles séparant chaque pose. C'est une fonction au sens mathématique du terme, dont la représentation la plus simple est le parcours d'une série de points définis en abscisse et ordonnée. L'art, peinture ou sculpture, devient ainsi l'image d'une fonction. Frank Kupka, Raymond Duchamp-Villon et Jacques Villon se sont intéressés à l'analyse chronophotographique du mouvement, de même que futuristes et constructivistes. Il en ressort quantité d'œuvres dépouillées de ce que Rodin défendait envers et contre tout lorsqu'il affirmait que « le statuaire contraint le spectateur à suivre le développement d'un acte à travers un personnage ». Ordonnées en une simple succession ou déployées en éventail sur la surface du plan pictural, les positions « occupées dans l'espace par une série d'instantanés successifs » réduisent le mouvement à une trajectoire balistique. Soit deux points arbitrairement choisis : quel sera le parcours des points intermédiaires ? — telle est la question, formellement vide de sens, que pose désormais l'œuvre.

Dans la décomposition du mouvement, chaque position s'enchaîne à la précédente. C'est pourquoi il ne peut y avoir d'avancée sans que celle-ci ne procède d'un recul qui ramène le regard à l'origine du mouvement, au temps d'une impulsion initiatrice, à un moment que la photographie est impuissante à saisir. Ce moment, c'est celui où la force sort d'elle-même — de sa tautologie, dirait Hegel — pour se déployer en une cascade d'instantanés qui sont autant de traversées de l'inertie. Pour reprendre une distinction classique depuis Kant, le mouvement décrit par Marey est de nature analytique. La photographie en donne une image (ou plutôt une série d'images) comme la courbe illustre l'image d'une fonction. Le problème posé par Marey est

identique aux questions que posent à la philosophie les modèles concoctés par la science. En affirmant que « tout mouvement est le produit de deux facteurs : le temps et l'espace », Marey ne dit rien d'autre que ce que la photographie est censée nous faire voir : « la série des positions occupées [par un corps] dans l'espace à une série d'instantanés successifs ». Il s'appuie sur deux concepts a priori : le temps (succession d'instantanés) et l'espace (juxtaposition de places ou de positions). Apparemment, ces deux concepts se déduisent de l'épreuve empirique, ils n'en sont que la description (d'où leur caractère analytique a posteriori). Mais n'est-on pas en droit de soutenir que ces concepts sont en vérité premiers, qu'ils ont inspiré l'expérience, ses modalités ainsi que la construction de ses appareils (le fameux « fusil photographique » destiné à cueillir coup par coup les oiseaux en plein vol) ? S'il revient au concept d'être inaugural, la physiologie du mouvement risque de n'être que l'application abstraite d'un jugement a priori sur la nature de l'espace et du temps. C'est ici que l'art intervient : ne pourrait-il ajouter une inconnue au concept d'espace-temps, à la fiction d'un rapport constant entre deux séries, celle des positions et celle des moments ?

Ce supplément, c'est ce que la photographie ne saurait restituer : la poussée d'une force capable de s'exercer à travers la série des moments, d'une puissance (dunamis disait Aristote, premier penseur du mouvement). Cette puissance peut-elle faire l'objet d'une analyse ? Sa décomposition est-elle pertinente ? Qu'est-ce qui fait lien entre les deux séries si ce n'est « quelque chose » qui excède la régularité des écarts entre les temps de pause, un événement (peut-être de l'ordre du ratage ou de l'accident) dont témoigne le ralentissement ou l'accélération dans la chaîne des positions ? Car c'est là, à cet instant, que la pellicule chargée de fixer le mouvement trahit une précipitation ou un enlisement : elle inscrit cette discordance sur la pellicule sans pouvoir rendre compte qu'elle s'effectue dans le temps. En fait, ce que le décompte photographique permet de saisir, c'est moins le mouvement que les stases de l'effort, les franchissements de la résistance, la fuite en avant, la nécessité de freiner l'essor pour reproduire l'élan — toutes choses qui contribuent à donner leur prix à ces images naïves et en font autant de preuves touchantes de ce qu'elles ont pour fonction d'exclure : la vie mouvementée du corps.

Le projet de Marey était de traiter de façon identique le rebond d'une balle, la surface engendrée par la rotation d'une droite, le déplacement de l'air à travers un rideau de fumée, la course d'un chien, d'un cheval, d'un cycliste, le vol d'un oiseau, comme si tous ces événements étaient uniformes, réductibles à ce que René Thom appelle des catastrophes. Or, là où nous percevons le mouvement, c'est quand l'oiseau lutte contre l'uniformité de son parcours pour lui opposer un battement d'ailes désordonné, c'est lorsqu'il se débat contre la chute qu'il a engagée, lorsque la poule, suspendue à l'instant de voir, arrête son picorement, lorsque le cheval s'étire comme s'il se dégageait d'une masse fantôme pour en détacher une patte — animée d'une soudaine force de décision.

Est-ce la masse qui se trouve mise en mouvement, soumise à des poussées et à des champs d'attraction, ou le corps qui s'ébroue et se met en branle ? Le mouvement

s'ajoute-t-il au corps comme la couleur au dessin, ou le corps est-il essentiellement mouvement sans qu'il lui soit pour autant nécessaire de bouger, le repos étant une forme du se mouvoir ? Corps et mouvement ne sont pas dissociés. Le mouvement n'est rien sans la pulsation du corps vivant qui est, non son moteur mais sa source, archê dont il tire son essor et dont l'élan se poursuit jusque dans le repos qui en constitue l'ultime avancée. Pareillement, le corps n'est rien sans le mouvement qui en épanouit les potentialités. Si bien que le mouvement, loin d'être « le produit de deux facteurs : le temps et l'espace », est ce sans quoi ni le temps ni l'espace ne pourraient avoir lieu. Aux Eléates qui réfutaient l'existence du mouvement, Diogène répliqua en faisant quelques pas. Coupant court à tout bavardage, il montra, non pas que le mouvement existe en soi, mais que les catégories auxquelles on prétend le subordonner relèvent de la plus vaine abstraction.

Giacometti et l'enseignement de Bourdelle.

« Giacometti fut le seul à entrevoir la possible mouvance », écrit Tal-Coat, non sans préciser qu'il « n'est naissant ainsi que je l'entends. Il est une extériorité préalable, à degré moindre il y a construction. Cette extériorité est flagrante dans tout l'art moderne, nul n'entrevoit le fait inversé. » Pierre Tal-Coat fut l'un des artistes les plus exigeants du XXe siècle et nul, hormis Giacometti, n'a trouvé grâce à ses yeux. « Trop d'œuvres, écrivait-il, procèdent du surgissement des profondeurs, l'image l'emportant sur l'essentielle mouvance... »

Dans un premier temps, Giacometti aborde la figure comme un volume : en multipliant faces, profils et points de vue. Il suit alors l'enseignement de Bourdelle, qui lui reprochera de s'être « éloigné de l'harmonie des formes qui se révèle dans le modèle. Il faut éviter ces cassures trop nettes. Il convient, enseigne le Maître, de coudre l'ensemble avec souplesse, de tout lier harmonieusement avec des finesses. » Giacometti dira n'avoir rien appris chez Bourdelle : « Impossible de saisir l'ensemble d'une figure (nous étions beaucoup trop près du modèle et si on partait d'un détail, d'un talon ou du nez, il n'y avait plus aucun espoir de jamais arriver à un ensemble). Mais si par contre on commençait par analyser un détail, le bout du nez, par exemple, on était perdu. On aurait pu y passer la vie sans arriver à un résultat. La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe.»

Considérons « les élégants dessins à facettes » réalisés par Giacometti lors de son passage dans l'atelier de Bourdelle : « les courbes perçues sur le corps sont remplacées dans l'étude par le fragment de plan qui leur est tangent ou les soutient au plus proche, et ainsi la figure est-elle bâtie comme un réseau de facettes qui, la plupart, semblent planes : la fluidité de la forme, la coulée de son mouvement étant obtenue par la multiplication de ces analyses. » Ce qui se perd au fil de cette fragmentation, c'est l'unité du modèle. Entre l'objet et la vision se creuse un écart tel

que la figure surgit dans l'irréductibilité de l'un à l'autre, irréductibilité qui empêche le sculpteur d'avoir une perception cohérente des formes et de leurs rapports : « Si je vous regarde en face, déclare Giacometti, j'oublie le profil. Si je regarde le profil, j'oublie la face. Tout devient discontinu. Le fait est là. Je n'arrive plus jamais à saisir l'ensemble. Trop d'étages! Trop de niveaux ! L'être humain se complexifie. Et dans cette mesure, je n'arrive plus à l'appréhender. Le mystère s'épaissit sans cesse depuis le premier jour... »

Ce qui est inconcevable aux yeux de Giacometti, ce n'est pas seulement la position d'un point de vue extérieur au modèle mais encore et surtout la possibilité de « se représenter mentalement une forme complexe sous toutes ses faces. » Faute d'une concordance entre plans et points de vue, ce qui s'impose au sculpteur est la distance, non du voyant à l'objet, mais de l'objet à lui-même, autrement dit cette réalité irréductible à l'étendue qui sépare l'objet de son lieu. Peut-on nommer espace, marge, écart ou espacement ce qui situe un objet en-dehors de son identification ? En somme, l'objet est vu sans être en mesure de déterminer un point de vue d'où il pourrait se voir en totalité. Avec Giacometti, ce n'est pas seulement la construction perspective qui perd ses droits à rendre compte du visible, mais encore la « réversibilité », la réflexivité immanente au miroir globalisant de la conscience. « La totalité d'une chose ne peut être appréhendée par notre regard qu'à une échelle réduite. Sitôt que l'on se rapproche des choses, il se produit dans la perspective des exagérations et des gonflements qui détruisent l'impression d'ensemble. Or en sculpture, tout est là : l'impression d'ensemble. Elle doit nous parvenir sans que nous commencions par faire le tour de la sculpture. Quand un être nous plaît et nous fascine, eh bien, nous ne tournons pas autour de lui. Ce qui nous frappe requiert une certaine distance. » On ne saurait être plus clair : Giacometti récuse l'expédient utilisé par les sculpteurs — suppléer à l'absence de spatialité de la sculpture par une spatialisation du voir ; remédier à l'inertie de la statue par la mise en mouvement du spectateur. Dans cette optique, c'est le spectateur qui produit la sculpture, la fait apparaître, et non l'artisan.

La « cage ».

Lors de sa période dite cubiste, Giacometti avait tenté de résoudre le problème en inscrivant la figure dans un espace clairement délimité, dans une « cage » qui lui servait à circonscrire l'espace où l'objet surgit à distance. La cage jouait le rôle d'intermédiaire entre la vue et son objet, elle avait pour fonction d'encadrer la figure d'une grille qui tenait lieu de tamis visuel — un peu comme s'il s'agissait du mémorial de la « raison cubique » chère à Rodin. Prisonnières de cette cage optique, les figures en vinrent à retourner l'agression dont elles étaient la cible — ainsi qu'il apparaît dans la pointe à l'œil dont le vecteur symbolise le trajet de la vue vers son objet et son retour sur l'œil qui en est la source. De cette façon de présenter la figure comme si elle se voyait cernée de toutes parts, Giacometti n'abandonnera que la représentation grossière du cadre. Sculptures et peintures ultérieures en témoignent.

Les personnages semblent reculer en eux-mêmes pour fuir une attaque frontale qui ne vient pas seulement du spectateur mais de tous les points de l'espace, bref, de tout point de vue correspondant aux facettes du volume idéal. D'où l'étirement des corps et des visages, leur profil en lame de couteau comme s'ils cherchaient à réduire leur plan pour n'offrir à l'intrusion du voyant qu'une cible de maigre portée. Sculptures et peintures accusent de telles déformations qu'elles impliquent une modulation du regard adaptée à la mouvance de leurs proportions. Les lignes droites s'incurvent, et le système de distorsions auxquelles Giacometti soumet ses personnages incite à quitter le point de vue « despotique » cher à Baudelaire pour adopter une tout autre position.

Le regard du mort.

« Un jour, confie Giacometti à Georges Charbonnier, alors que je voulais dessiner une jeune fille, quelque chose m'a frappé. C'est-à-dire que tout d'un coup, j'ai vu que la seule chose qui restait vivante, c'était le regard. Le reste, la tête qui se transformait en crâne, devenait à peu près l'équivalent du crâne du mort. Ce qui faisait la différence entre le mort et la personne : c'était son regard. Alors je me suis demandé — et j'y ai pensé depuis — si, au fond, il n'y aurait pas intérêt à sculpter un crâne de mort. On a la volonté de sculpter un vivant, mais dans le vivant il n'y a pas de doute, ce qui fait le vivant, c'est son regard. »

Ce regard, Giacometti en surprend l'étrangeté chez ses modèles. « Il ne m'indiqua aucune pose à prendre, raconte James Lord, mais il me demanda de le regarder en face, la tête droite, les yeux dans les yeux, et souvent, au cours des poses qui suivirent, il disait : « Regarde-moi ! » ou « Fais voir ! » ou simplement « Hé ! », ce qui signifiait que je devais le regarder droit dans les yeux. » Parce que « la différence entre le mort et la personne » tient au regard. En supportant l'écart qui les sépare tout en les reliant l'un à l'autre, il constitue le lien, tendu à rompre, de l'impossible rapport de la vie et de la mort.

Reportons-nous à la scène évoquée par Giacometti. Fidèle à la leçon de Constant, le peintre considère son modèle, il le décompose en autant d'aspects qu'il découvre de points de vue. Au cours de son travail, il s'aperçoit qu'il ne reste de la jeune femme qu'une « suite de moments immobiles, discontinus, complètement discontinus » dont aucun n'assure l'unité. L'analyse de la figure l'a littéralement anéantie. La réduction anatomique du modèle plan par plan révèle la sinistre vérité sous-jacente à la « raison cubique » préconisée par Rodin. C'est en effet le point de vue, sa multiplication, qui métamorphose le corps en boucherie anatomique. C'est alors que Giacometti, en plein marasme carnassier, surprend le regard de son modèle, un regard qui témoigne de la différence que l'artiste avait abolie : l'écart absolu, insaisissable, qui sépare le vivant de sa ressemblance, l'être de son image spéculaire projetée sur la toile. « Si le regard, c'est-à-dire la vie, devient l'essentiel », il s'agit alors de « donner le regard sans imiter l'œil. » En dernière analyse, « c'est la tête — lieu du regard — qui est

l'essentiel. »

La tête — lieu du regard.

« Quand Rodin faisait ses bustes, dira Giacometti, il prenait les mesures encore. Il ne faisait pas une tête telle que lui la voyait, dans l'espace, par exemple à une certaine distance, comme je vous regarde, moi étant ici, et vous là. » Autant dire que l'écart entre le percevant et le perçu est aboli. L'évanouissement de toute distance n'est concevable qu'au prix de poser l'adéquation entre l'espace et le voir absolu du sujet transcendantal — au prix de poser l'existence de la sphère infinie. Rétablir la distance réelle, c'est incorporer à la sculpture le fait que nous ne la voyons pas comme si elle se voyait, prise dans l'enveloppement de ses plans comme si chacun d'entre eux impliquait la projection d'un point de vue sur chacune de ses faces. C'est restituer une absence radicale de réciprocité, de réversibilité entre le voyant et le vu ; c'est faire tomber la supposition d'un point de vue absolu rejeté à l'infini, d'un point d'où l'ensemble du monde est censé se ressaisir dans l'immanence et la permanence de sa visibilité. Or la chute du point de vue — de tout point de vue, thème que ne cesse de ressasser Giacometti — provoque l'émergence d'une forme particulière de rapport entre voyant et vu, d'un rapport, entendons-nous bien, qui lie le sculpteur (ou le peintre) et son modèle vivant et non plus le plasticien et l'objet à reproduire. Lorsque Giacometti soutient que Rodin « voulait faire au fond le parallèle en terre, l'équivalent exact de ce volume dans l'espace », il déclare que la sculpture n'est dans ce cas qu'un art conceptuel. « Donc, au fond, ce n'est pas une vision, c'est un concept. Il [Rodin] savait qu'elle [la tête] est ronde, avant de la commencer, c'est-à-dire qu'il partait déjà sur une certaine convention d'une tête. » Or, ce n'est pas seulement la convention comme telle qui est erronée, c'est surtout ce qu'elle implique vis-à-vis du regard. Poser qu'une tête est équivalente au concept de « la tête gréco-romaine », c'est faire « un volume dans l'espace » précise Giacometti, un volume « tel qu'au fond il ne le regarde jamais instinctivement. Parce que, dans la vie, je n'ai pas l'idée de me lever et de tourner autour de vous. Et d'ailleurs, si je tourne autour de vous, je vous vois de face. » Autrement dit, sculpter comme Rodin, comme Cellini ou comme Bourdelle, c'est substituer le volume, projection géométrique du concept, au modèle ; c'est produire un simulacre qui en élude la présence et fait disparaître toute forme de rapport entre deux êtres vivants (l'artiste et son modèle) au profit d'une absence radicale de rapport, dont le résultat sera « l'œuvre », expertise d'une mise à mort du modèle par l'artiste.

Ce qui importe aux yeux de Giacometti, ce n'est pas l'objet, le résultat, l'œuvre, sculpture ou peinture, mais l'événement d'une rencontre, la surprise d'un surgissement de l'Autre de nature à le déconcerter. « Pour être en mesure de voir intensément et comme pour la première fois ce qui était devant lui, il devait douter à tout moment de ses capacités et mettre en question non seulement ce qu'il était en train de faire, mais tout ce qu'il avait jamais fait. » Rappelons-nous ce qu'il confiait à Georges Charbonnier : « Je me suis demandé — et j'y ai pensé depuis — si, au

fond, il n'y aurait pas intérêt à sculpter un crâne de mort. On a la volonté de sculpter un vivant, mais dans le vivant il n'y a pas de doute, ce qui fait le vivant, c'est son regard. »

Toute figure envisagée comme objet donne un crâne — dès lors, pourquoi ne pas sculpter un crâne ? Telle est la conclusion à laquelle Giacometti aboutit, conclusion qui a le ton d'un constat, voire d'un verdict où pointe une condamnation implicite de la sculpture exécutée selon les normes du volume. Commentant le portrait d'Isabel de 1936, nommé aussi l'Égyptienne, Yves Bonnefoy fait observer que le traitement géométrique équivaut à une censure de la rencontre avec l'Autre. C'est le retour à la peinture qui permettra au sculpteur d'envisager l'objet en tenant compte de l'espace où il apparaît, espace qui inclut nécessairement celui pour lequel se produit l'épiphanie de la présence. Car la statue, considérée comme un objet en soi, ne fait pas que remplacer le modèle au profit d'un simulacre. « La fonction de la statue en tant qu'objet est de représenter le mort, écrit Malraux. On l'a sculptée pour être un Double. » Dans ces conditions, qu'advient-il du vivant ? Comment la sculpture peut-elle le figurer si ce n'est en le pétrifiant, en le mortifiant, en le réduisant à la grimace vide d'un crâne ? « Si le regard, c'est-à-dire la vie, devient l'essentiel », il s'agit pour le sculpteur de « donner le regard sans imiter l'œil. » Le regard n'est pas seulement ce qui reste de la décomposition du modèle plan par plan, de sa réduction géométrique au volume, il excède l'identification du vivant aux insignes de son image spéculaire.

Une sculpture sans point de vue

« Ce matin en me réveillant, écrit Giacometti, je vis ma serviette pour la première fois, cette serviette sans poids dans une immobilité jamais aperçue, et comme en suspens dans un effroyable silence. Elle n'avait plus aucun rapport avec la chaise sans fond ni avec la table dont les pieds ne reposaient plus sur le plancher, le touchaient à peine, il n'y avait plus aucun rapport entre les objets séparés par des incommensurables gouffres de vide. » Cette appréhension angoissante du réel, cette présence de la chose suspendue dans un vide qu'aucune passerelle entre les différents objets ne parvient plus à franchir, fera dire à Jacques Dupin que « voir la réalité, pour Giacometti, c'est ouvrir les yeux sur le monde comme s'il venait de surgir pour la première fois. » Dans *Le rêve, le Sphinx et la mort de T.*, Giacometti évoque, entre autres souvenirs associés à son voyage à Venise, « les dimensions du temple [de Pompéi], Venise, les dimensions de l'homme qui surgit entre les colonnes. (L'homme apparaissant entre les colonnes devient géant, le temple ne diminue pas, la grandeur métrique ne joue plus et ceci à l'encontre de ce qui se passe à Saint-Pierre de Rome » où, sans que l'édifice grandisse, « les hommes deviennent des fourmis ». Giacometti est alors préoccupé par la dimension des têtes et par celle des objets, par les « rapports et les différences d'objets à êtres vivants. » En somme, ce qui le tracasse touche au rapport entre deux catégories bien distinctes d'objets : les inanimés et les vivants. Apparemment, il n'existe pas pour Giacometti une seule et même dimension qui lui permettrait de situer les uns et les autres dans un

espace homogène où leurs rapports relèveraient de la mesure. Il n'y a pas d'échelle commune pour les objets et les êtres vivants. Dans un premier temps, le manque de commune mesure entre les objets et la présence du vivant le conduit à délaissier toute tentative de représentation basée sur la perspective. Ce qui l'obsède, c'est la dimension respective des objets par rapport aux vivants, comme si les premiers se mesuraient en fonction d'une échelle étrangère aux seconds et que les deux systèmes de gradation refusaient de coïncider en un point susceptible d'assurer leur continuité. C'est particulièrement évident lorsqu'on examine les tableaux de Giacometti. Qu'il s'agisse d'un buste, d'un portrait ou d'un nu, le sujet est presque toujours inscrit dans un cadre qui redresse leur monumentalité. Loin d'être donné par le format de la toile, l'espace résulte de l'emboîtement de portiques de plus en plus réduits, comme si le spectateur introduisait le regard dans une suite de portes en enfilade au terme de laquelle se trouve, assis ou debout, le personnage. C'est de là, de son éloignement poussé parfois jusqu'à l'extrême (aux limites de la disparition), que la figure revient comme en saillie. Tout en restant immobile, elle nous donne l'impression de venir vers nous, de surgir, non pas du fond — il n'y a pas de fond sur ces peintures, sinon sauvagement raturé — mais du mouvement qui le porte à la rencontre du regard comme si c'était le personnage, et non le spectateur, qui s'apprêtait à franchir la distance.

Quant aux têtes sculptées, loin de récuser, comme le prétend Jacques Dupin, « la lenteur du cheminement autour d'elles » pour imposer « une lecture frontale », elles présentent deux plans posés de part et d'autre d'un axe médian, comme si le visage comportait deux panneaux articulés par une charnière (cf. l'étude de Tête pour l'Objet invisible de 1934). Progressivement, ces plans vont se réduire au profit de la saillie centrale, ce qui donne au visage un aspect tranchant. De fait, les sculptures de Giacometti s'opposent à la frontalité. Ce sont des profils présentés de face, des faces profilées en lame de couteau. Comme des figures de proue, elles sont conçues pour fendre l'espace, pour diviser le regard et faire diverger la vue suivant deux plans fuyants qui prennent racine sur l'arête du nez. « C'est le moment, écrit Francis Ponge, où les contours d'un volume sont tellement rapprochés, qu'une seule ligne, plus ou moins épaisse, plus ou moins « pleine » ou « déliée », mais tracée semble-t-il d'un mouvement unique de la main, rend compte d'une chose ou d'une figure, celle-ci n'étant pas obtenue par un trait qui la cerne (par un contour), mais d'un seul trait, épaissi ou amaigri par endroits. »

Par ailleurs, Giacometti s'efforce de remédier à l'impossibilité rencontrée dans l'atelier de Bourdelle — « nous étions beaucoup trop près du modèle et si on partait d'un détail, d'un talon ou du nez, il n'y avait plus aucun espoir de jamais arriver à un ensemble » — en s'éloignant de plus en plus du modèle. « La totalité d'une chose, dira-t-il, ne peut être appréhendée par notre regard qu'à une échelle réduite. Sitôt que l'on se rapproche des choses, il se produit dans la perspective des exagérations et des gonflements qui détruisent l'impression d'ensemble. Or en sculpture, tout est là : l'impression d'ensemble. Elle doit nous parvenir sans que nous commençons par faire le tour de la sculpture. Quand un être nous plaît et nous fascine, eh bien,

nous ne tournons pas autour de lui. Ce qui nous frappe requiert une certaine distance. » Autrement dit, voilà enfin un sculpteur qui rompt avec le tour de l'objet, avec son inscription dans la sphère infinie du voir divin — donc avec le volume. Les sculptures de Giacometti n'étant plus constituées de plans successifs, la perception est incapable de l'envelopper, de la cerner de quelque point de vue que ce soit. Ce sont des sculptures sans point de vue, fût-il démultiplié à l'infini.

Une sculpture sans volume.

Dans la construction perspective, le peintre s'emploie à rendre son point de vue aussi proche que possible de celui du spectateur, comme à réduire l'écart entre la vision du modèle et sa projection sur le plan du tableau. Il en résulte que l'une peut passer pour l'autre, la peinture se substituer au modèle. L'identification du point de vue de l'artiste à celui du spectateur s'effectue par la mise en rapport entre deux points du plan perspectif, le point de fuite et le point de distance, si bien que l'évaluation métrique des objets (leurs proportions étant fonction de leur éloignement respectif) est fonction d'une série de transformations continues. Le rapport constant entre ces deux points fournit leur mesure.

Dans le champ de la sculpture, l'identification du point de vue du plasticien à celui du spectateur s'effectue au niveau du volume. Le volume résulte de la commune mesure de deux séries continues de points de vue, le voir du spectateur rejoignant celui du sculpteur dans la coïncidence point par point des plans de la figure et des points de vue qui leur font face. Tout point du volume suture deux positions distinctes, celle d'un voir extérieur, extrinsèque à l'objet, et celle d'une vue intrinsèque à l'objet — comme si le volume, inspiré du modèle divin de la sphère infinie, surgissait d'« un geste d'enroulement instantané sur soi », d'un mouvement d'enveloppement du voir sur lui-même. Nous savons que cette coïncidence (entre point de vue intrinsèque et point de vue extrinsèque) est en réalité impossible : le sculpteur, écrit Cellini, « se trouve forcé, pour accorder son nouveau point de vue avec l'ancien, de modifier celui-ci qu'il avait pourtant déjà arrêté. Et chaque fois qu'il changera de point de vue, il rencontrera les mêmes difficultés. Ces points de vue sont non seulement au nombre de huit, mais encore de plus de quarante ; car, pour peu que l'on tourne la figure, un muscle se montre trop ou trop peu, et les aspects varient à l'infini. »

De fait, la sculpture apparaît comme le lieu d'une tension inconciliable entre une vision globale, instantanée de la figure, et sa fragmentation sitôt qu'elle se présente « comme un réseau de facettes » qu'il est impossible de raccorder entre elles. À l'instar du peintre, le sculpteur aborde le modèle selon une vue frontale. Mais, comme la figure a un corps, une épaisseur et un relief, il se met à la morceler en autant de plans appelés à garantir sa position. Faute de se départir du vis-à-vis qu'implique la frontalité du voir, il multiplie les faces et les profils de la statue. Ce faisant, il ne modifie en rien sa position : il ne fait tout au plus que la déplacer, comme si, incapable de se départir d'un point de vue facial, il supposait que l'objet répond, plan par plan, à chacun des

moments de sa rotation. Il décrit un cercle autour du modèle, une circonférence dont la figure est censée occuper le centre. Implicitement, il l'enveloppe d'un voir sphérique qui le structure ainsi qu'un volume reposant sur sa base. Or le volume, « geste d'enroulement instantané sur soi », se dérobe à la vue immédiate. Pour saisir le volume tel qu'il conçu — ainsi qu'une suite continue de plans qui forment une surface une et homogène —, il faudrait se situer partout dans l'espace, en chacun des points où le voir absolu rayonne de son « regard immobile ». Il faudrait être Dieu, c'est-à-dire sans corps, puisque c'est le corps qui nous impose d'avoir une extension finie dans l'étendue.

« L'effet le plus éminent de l'art, écrit Schelling, et surtout de la sculpture, est le suivant : saisir et mesurer comme d'un seul regard la grandeur absolue, l'infini en soi, le saisir dans sa finitude. » Que signifie « saisir l'infini en soi, dans sa finitude » ? S'agit-il de saisir « la grandeur absolue » dans un objet fini, la sculpture ? Comment pareille saisie est-elle possible ? Elle l'est dans la mesure où les « évolutions rituelles qui créent autour de l'objet sculpté une multiplicité infinie de points de vue » font converger le fini et l'infini dans la « volte » du volume. Il y a d'une part l'objet en soi, la sculpture en tant qu'objet fini, et d'autre part un développement innombrable de points de vue, une circulation sans fin de coups d'œil qui ne doivent leur extension qu'à notre inaptitude foncière à les unifier, comme dit Schelling, « d'un seul regard ». Tel est le paradoxe du volume : il suppose un voir dont nous sommes dépourvus. Il attend de nous que nous soyons sans corps, à l'image de la sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Il n'apparaît dans son incommensurabilité que parce que nous sommes incapables de saisir simultanément tous ses aspects. Il ne doit sa prétendue infinité qu'aux limites de notre corps. Cette infinité est donc fictive, puisqu'elle est relative à du fini.

C'est en raison de cette infinité que les points de vue se multiplient jusqu'à trouver leur limite dans la sphère, constituée d'une infinité de plans. Comme la sculpture refuse de se donner d'un coup, à la manière d'un tableau vu de front, la vue se voit forcée de la décomposer en faces. Chacune des faces est un plan sans épaisseur où la vue se mire pour se fixer en un point de vue. L'ensemble des faces détermine un ensemble corrélatif de points de vue. La perception (mais aussi la construction) de la sculpture consiste dans le rassemblement de ces points de vue, dans le déploiement des correspondances entre points de vue et plans. Toutefois, un tel ralliement ne peut s'opérer d'un coup ; la simultanéité des faces et des angles de vue cède le pas à la synchronie des aspects qui forment la figure. Celle-ci a beau être un tout cohérent, la vue est inapte à le saisir, à se recueillir dans l'évidence d'un visible. Elle ne saisit que des plans qu'il lui faut raccorder tout en se morcelant au risque de se perdre à l'infini — à perte de vue. Contraint de se mettre en mouvement pour ouvrir l'éventail de ses aspects, le spectateur perd la vue du plan précédent à mesure qu'il gagne une vue nouvelle. « Si je vous regarde en face, j'oublie le profil, dira Giacometti à André Parinaud. Si je regarde le profil, j'oublie la face. Tout devient discontinu. Le fait est là. Je n'arrive plus jamais à saisir l'ensemble. Trop d'étages ! Trop de niveaux ! L'être humain se complexifie. Et dans cette mesure, je n'arrive plus à l'appréhender.

Le mystère s'épaissit sans cesse depuis le premier jour. »

Rappelons que chacun des points de la sphère infinie est la variable d'une fonction continue, le voir absolu de Dieu, du Théos, lequel exerce un regard constant, immobile, qui poursuit, persécute chacun de nous en ses moindres mouvements. L'espace est habité par un voir infini qui considère en toute chose l'image de son pouvoir, le miroir de sa bonté. Étant donné que « voir, pour Dieu, c'est être », vision, puissance et être se conjuguent dans la poussée d'une création perpétuelle, d'une origine renouvelée à chaque instant en tout point de l'espace.

Idéalement, la sculpture se voit acculée à réduire la figuration du corps à « la rondeur sans retrait » d'une sphère, à effacer toutes les aspérités du corps comme à combler tous ses manques. En réalité, l'irréductibilité du corps au plan — donc au volume, celui-ci n'étant qu'un plan étendu à l'infini — se manifeste essentiellement à travers l'existence du dos de la sculpture. C'est là que le volume se brise, fait apparaître une solution de continuité radicale dans la réversibilité du voir en être vu. C'est là aussi, dans cette brèche, que s'engouffre notre regard. Ainsi, la sphère du visible est trouée puisque chaque aspect de la figure fait écran à un envers que nous ne pouvons jamais saisir en continuité avec l'endroit. Ce qui se découvre d'une sculpture, c'est que l'infinité de ses moments nous interdit toute saisie globale de l'objet. Ce que révèle la gravitation du regard autour d'elle, c'est qu'il est impossible d'avoir une vision totalisante, simultanée, complète et réfléchie de tous ses aspects (faces et profils). On ne parvient jamais à voir une sculpture en totalité, en une saisie synchrone susceptible de réduire à néant la diachronie de ses visages. En elle, quelque chose se dérobe, et pourtant rien n'y est à vrai dire invisible. À l'image spéculaire, projetée sur le plan du miroir, elle est censée ajouter une multiplicité d'aspects — dont cette « face », la plus déroutante, la plus vulnérable de toutes, le dos. Certes, on pourrait supposer la sculpture plus complète, plus intégrale que l'image peinte. Or il n'en est rien. C'est le lieu d'un défaut, d'une « lacune » — dont nous savons maintenant qu'elle préside à la constitution même du visible.

Ce qui n'est pas sans conséquences :

1°) si le sculpteur abandonne le souci du volume, le dos de la statue disparaît du même coup. Cela ne signifie pas que la sculpture nous impose « une lecture frontale », bien au contraire, puisqu'un tel contresens impliquerait que la figure s'offre de front, comme constituée d'un seul plan, tel un tableau sans épaisseur. Si la figure n'a plus de dos, c'est parce qu'elle refuse de se conformer au déploiement plan par plan du volume, puisque c'est la tentative de réduire le corps au volume qui fait apparaître l'impossibilité d'établir de façon continue le rapport plan # point de vue.

2°) En perdant son dos, le revers aveugle qui la fait apparaître comme dépourvue du voir

que nous posons sur elle, la sculpture perd du même coup la face. Elle cesse de nous faire face. Si elle nous fait front, c'est pour nous opposer l'impossibilité de l'envisager depuis un point de vue central. Le regard des statues de Giacometti constitue le point de réglage invisible sur lequel, faute de point de vue dominant, « despotique », nous ajustons notre vision, non afin d'englober la sculpture dans le mouvement d'une perception exhaustive, mais afin d'être vus, ou plutôt fixés par elle à distance, rejetés dans un retrait de l'espace auquel son surgissement nous assigne. « Les têtes, les personnages ne sont que mouvement continu du dedans, du dehors, dit encore Giacometti, ils se refont sans arrêt, ils n'ont pas une vraie consistance, leur côté transparent. Elles ne sont ni cube, ni cylindre, ni sphère, ni triangle. Elles sont une masse en mouvement, [allure], forme changeante et jamais tout à fait saisissable. Et puis elles sont comme liées par un point intérieur qui nous regarde à travers les yeux et qui semble être leur réalité, une réalité sans mesure, dans un espace sans limites et qui semble être autre que celui dans lequel se tient la tasse devant moi ou créé par cette tasse. »

L'étude plan par plan.

Michel-Ange traçait d'abord le contour de la figure sur la face du bloc et l'en dégagait progressivement, repoussant ainsi son dessin dans une profondeur qu'il faisait peu à peu revenir en surface. Plutôt que de tourner autour de l'objet en s'efforçant d'adapter sa perception à la rondeur du modèle, il travaillait le bloc couche après couche. Au regard de cette méthode qui partait d'un plan frontal, Cellini avait en quelque sorte multiplié les facettes pour tenter d'en couvrir la surface d'une sphère idéale. Ainsi le fond devait-il s'intégrer à l'ensemble des parties et perdre son existence occulte. Pour astucieuse qu'elle fût, cette solution était néanmoins précaire, sujette à d'incessants remaniements. C'est que nulle part n'était remise en cause la nature véritable du problème. Un principe de base était en effet tenu pour acquis : que la figure est vue de front, qu'elle constitue un vis-à-vis, en somme, qu'elle relève tout entière du visible et qu'à ce titre, la vue est le miroir où se son unité se constitue.

Au début du XX^e siècle, la méthode fondée sur ce principe était toujours appliquée par la plupart des sculpteurs. Mais, ramené au plan, le corps se divise à l'infini, l'anatomie menace l'intégrité du modèle. Giacometti avait compris que l'impossibilité de la statuaire provient de la façon de traiter la figure, de la décomposer en autant de faces qu'elle suppose de points de vue et que cette manière, apparemment adaptée à l'enveloppement du modèle, résulte en fait du rapport frontal de la vue à son objet. Ce rapport fait apparaître un fond que l'artiste s'efforce de résorber en le traitant comme un plan parmi d'autres. Dans cette optique, le fond n'est tout au plus qu'un arrière-plan qu'il s'agit de faire revenir à l'avant-plan, comme si le champ d'apparition de l'image était doté d'un avant et d'un arrière et que la perception se dédoublait en vue lointaine et rapprochée. Ce sont les prémisses mêmes de la méthode préconisée par Hildebrand.

Toutefois, ce qui assure l'efficacité picturale du relief n'est tout au plus qu'un pis-aller,

une façon d'éluder le problème et non de l'affronter. Le temps qu'il faut au spectateur pour faire le tour de la statue et raccorder imaginativement les plans, ce temps creuse un écart entre la vue, le modèle et la figure, un hiatus que la vue hésite à situer en elle-même, plus exactement dans l'existence du corps dont la vision ne peut se départir. Cet écart, la vue l'impute à l'objet. Comment le réduire à une surface où elle reprenne enfin ses droits ? A quelle structure l'objet devra-t-il se conformer pour qu'il soit le masque d'une Idée, d'un visible manifesté dans la « rondeur sans retrait » de sa lumineuse vérité ? Cette structure porte un nom, maintes fois évoqué : c'est le volume.

Le plan suspendu au geste du peintre.

Dans Le tableau ou la vision de Dieu, c'est le visible tout entier qui tourne sur lui-même dans la concordance de chaque plan — de chaque visage écrit Nicolas de Cues — avec le déploiement d'un point de vue tout à la fois unique et innombrable. C'est l'ensemble des faces qui gravite autour d'un centre unique occupé par le regard immobile de Dieu. Cette vision circulaire est une théophanie, la sphère infinie est le corps subtil du Theos réfléchi dans chacune de ses créatures, la vue instantanée de tous les plans — autrement dit l'unité du volume — n'ayant lieu que pour un voir absolu (pour la vision de Dieu). Plan et point de vue — regard divin et regard humain — se répondent face à face « comme, écrit Merleau-Ponty, sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles ». Le couple plan/point de vue étant appelé à se multiplier autant de fois qu'il est nécessaire à la vue pour envelopper l'étendue du visible, le plan couvre le développement complet de la vue dans la « rondeur sans retrait » d'un volume. Ce volume n'a évidemment rien de réel, il est imaginaire, constitué d'une infinité de faces opposées au regard permanent d'un Theos, d'un Dieu identifié au voir absolu dont se soutient l'existence de l'Idée. Ce n'est donc pas seulement l'objet qui se voit traité comme s'il s'agissait d'un volume, mais le tableau, qui devient — si l'on en croit le peintre Christian Bonnefoi — « une surface issue de la condensation stratifiée, sur un même plan, des différentes surfaces issues d'un tour complet idéal, sur différents plans ; la surface en tant que figure construite d'un volume réel ». Autrement dit le tableau, tout tableau se conçoit comme un volume dont la configuration correspond assez bien au mouvement du regard immobile dépeint par Nicolas de Cues, simultanément associé à tout point de l'espace d'où il est considéré : « l'angle décrit par ton œil, mon Dieu, n'est pas limité dans l'espace mais infini ; il est le cercle, plus encore : la sphère infinie. »

Techniquement parlant, le tableau est une surface offerte frontalement au regard. Le peintre peut en jouer comme d'un voile et donner aux images qui s'y dessinent la fonction de trompe-l'œil. Il peut aussi en user comme d'un écran ou d'une fenêtre. Quoi qu'il en soit, le plan du tableau est appelé à supporter des opérations au vu desquelles son existence concrète demeure secondaire et se doit même de paraître accessoire. Sans épaisseur, voué à n'offrir qu'une surface où n'apparaît, de la réalité

des corps, qu'une vue distribuée en plans rapprochés et lointains — ce qu'on appelle « profondeur » —, le plan est le milieu d'une projection où le visible accède à l'existence virtuelle du phénomène.

S'il est vrai que le tableau est « une surface issue de la condensation stratifiée, sur un même plan, des différentes surfaces issues d'un tour complet idéal » de la vue sur elle-même, l'enveloppement de vue par le volume (le volume de la vue objectivé dans le tableau) ne tient qu'à un fil ; il dépend de la décision du peintre de ne pas considérer la peinture comme un corps. De fait, l'existence du tableau est suspendue à un geste, ou plutôt à son inhibition : loin de pénétrer la toile, de la trouser, voire de la froisser, le pinceau s'arrête à la surface, et c'est de son suspens que dépend l'advenue du plan. Et, comme à tout plan correspond un point de vue, c'est le volume du visible tout entier qui se trouve accroché au refus du peintre de se mesurer « en corps » avec sa toile.

Effacement - création du corps par le volume.

Envisagée sur le modèle de la peinture (de la projection du voir sur un plan), la sculpture se compose d'autant de faces qu'il y a de points de vue possibles sur un corps. Chacune de ses facettes, chacun de ses côtés, de ses profils, se déroule à mesure qu'on tourne autour d'elle, provoquant ainsi l'essor d'un aspect qui enchaîne avec le précédent. Ce que découvre le spectateur n'est pas un Visible mais une face qui anticipe la suivante. La visibilité de la face ouvre la vue sur sa possibilité, elle lui permet de saisir qu'elle peut voir. Ce que la vue saisit du même coup, c'est son existence en tant qu'elle advient depuis la totalité d'un visible qui se montre dans la succession (diachronie) et non de manière instantanée (synchronie). Ce que la vue découvre dans le développement des aspects du volume, c'est le voir tel qu'il se constitue à partir de chacune des faces dont il apparaît qu'elles ne sont visibles qu'après-coup et non dans l'instant.

Ainsi, la statue s'offre sous la forme d'un volume. De même, le monde envisagé de toute part, cerné par l'œil du Theos, persécuté par sa voyance, est un éventail de faces tournées vers le regard qui se mire en elles, regard caché, essence mystique de la visibilité. Theos est le monde, et le monde se déploie, se déroule et se développe tout en s'enveloppant en Theos — d'un seul et même mouvement. Dieu est le volumineux par excellence (une sphère infinie dit Nicolas de Cues), ce qui suspend la vue dans l'éternité d'un regard qui englobe l'ensemble du se voir être humain. La sculpture étant volume, elle est à l'image du monde et de Dieu. Plus exactement, elle est son simulacre.

En abordant le corps comme s'il se réduisait à un déroulement continu de faces, le volume le transforme en un développement de plans qui enveloppent le regard censé les parcourir d'un coup — en un clin d'œil divin. Le corps se fait superficiel —

« le corps n'est que l'enveloppe », dit Hans Hofmann. En somme, il s'efface au profit de la surface, il s'éclipse derrière sa propre visibilité. À mesure que la vue parcourt les plans successifs du volume comme s'il s'agissait d'un seul et même plan, le corps est éludé par un autre corps, visible celui-là, dont l'apparition coïncide avec son anéantissement. Or, comme le corps se voit refuser l'entrée dans le monde visible avant même d'être subtilisé par la forme qui revêt son apparence, rien à proprement parler n'a disparu (ni pu disparaître) au cours de son élimination. Ce qui s'anéantit n'est rien : c'est comme rien que le corps s'efface.

Certes, ce rien est relatif à la vue, il n'est néant que pour elle, selon la perspective où elle installe toute chose. En dehors de sa juridiction, le corps n'est pas rien. Mais il apparaît qu'aux yeux de la pensée, il n'y a là rien de concevable : rien qui puisse être thématiquement comme phénomène, qui soit en mesure de se mettre en rapport avec soi dans le miroir de la conscience — de se poser comme identique à soi — faute d'un « soi-même » auquel se rapporter. Irréductible au Même, le corps est l'Autre. Pour qu'il puisse s'inscrire dans l'équation d'un rapport (devenir l'argument d'un logos), il faut que son altérité soit annulée, ce qui permet de lui donner valeur d'unité. Cette annulation, un dieu (platonicien ou biblique) en est souvent l'artisan fabuleux. Dieu crée le corps comme néant. Il le vide de sa substance pour en faire un tombeau, un signe (sôma sêma, selon l'adage antique), le mémorial d'une disparition. Le corps accède au moyen de cette opération à son destin d'imgo. La destinée du corps est d'être une image, le vase creusé d'un néant qui n'advient à l'existence qu'au terme d'une geste démiurgique où, de rien qu'il était, il est animé de l'extérieur par le pneuma divin.

Si le corps ne s'était pas vu réduire à la forme, la vision serait infirme. Elle ne serait pas une, pas plus que n'existerait l'unité du voir et du vu dans la stance de l'être-pour-la-vue. Certes, la vision garde l'illusion de présider à la réduction instantanée du corps au visible. A ses propres yeux, elle crée le monde en un coup d'œil. Elle le tire de l'obscurité confuse où il gisait avant d'apparaître. Pour elle, le corps est Monde, Volume nécessairement créé, c'est-à-dire surgi de rien, du moins en apparence. Mais ce rien n'est pas pure absence puisqu'il aura fallu que le corps consente à s'anéantir pour que la vue puisse se bercer de l'illusion d'être à l'origine du monde. Le dos, c'est la face aveugle du corps, l'endroit où s'interrompt la rondeur sans retrait du volume ; c'est là que le visible n'est plus qu'une puissance infirme, bloc ténébreux qui en appelle à la suppléance d'un regard autre pour se raccrocher au domaine régi par la vue. Or, le « se-faire-voir » impliqué dans la constitution du phénomène signifie que le visible se manifeste d'abord pour soi avant de se dévoiler pour un autre et qu'il ne doit rien à une contingence extérieure.

En traitant le corps comme s'il se réduisait à un déploiement de plans, le volume en fait une surface. Le corps est tout entier superficiel, sans épaisseur. Son dos n'est qu'une face parmi d'autres, convertible en un front offert au regard. Tout y est visible, même l'intérieur. Dedans et dehors sont réversibles ainsi que l'envers et l'endroit d'un doigt de gant. En somme, le corps s'efface au profit de la surface, il se sublime dans

sa propre visibilité. À mesure qu'il apparaît sous la forme d'un volume, il s'anéantit. À mesure que le regard passe en revue les plans du volume, celui-ci se substitue au corps. Si le lieu où se produit la sensation est rejeté hors corps, si « cette identité sans superposition, cette différence sans contradiction », en quoi consiste le chiasme du sentant au senti, se réalise « dans l'intangible », c'est que l'éliision du corps est une métaphore : au sentant se substitue un voyant pour qui n'existe que du visible. La substitution du voyant au sentant engendre celle du vu au senti et celle-ci ne peut être qu'insensible. En somme, le corps est remplacé par un autre corps, visible celui-là, dont l'apparition coïncide, en « une progression rigoureusement parallèle et inverse », avec son anéantissement. Mais comme le corps n'est pas visible avant d'être doublé par l'apparition qui l'élude, comme il n'existe pas faute de s'être manifesté, rien à vrai dire ne disparaît au cours du chiasme du sentant en voyant et du senti en vu. Ce qui s'anéantit n'est rien, c'est comme rien que le corps se résorbe. Il accède, au cours de cet anéantissement, à son essence de néant. L'essence du corps est d'être néant qui n'advient à soi qu'au terme d'une création où, de rien qu'il était, il devient quelque chose : un visible placé sous la juridiction du voir.

Assurément, ce rien est relatif à la vue ; il n'est néant que pour elle, selon la perspective où elle installe toute chose. En soi, le corps n'est pas rien. Et pourtant, il semble que, pour la pensée, il n'y ait là rien de pensable : rien qui puisse être appréhendé sous la forme d'un concept, rien qui puisse être mis en rapport avec soi — posé comme identique à soi — selon la perspective d'un logos. Irréductible à l'identité, le corps est l'Autre : néant pour la pensée, sorte de monstruosité logique qui interdit qu'on en rende compte autrement qu'en termes de paradoxe. Ainsi, le corps est interdit de parole. Et comme le corps est jouissance, c'est comme tel qu'il est contraint de garder le silence.

En vérité, Dieu ne saurait se dispenser du corps. S'il est vrai que la vision transforme le sensible en être-pour-la-vue, inversement c'est le visible qui révèle la vue pour se manifester à travers elle. De ce fait, il est regard caché dans les choses, regard que la vue découvre à l'instant même qu'elle voit. Elle se voit dans ce regard comme si la visibilité de l'objet attendait sa rencontre avec la vue. Elle saisit d'un coup que la vision s'actualise dans le visible et que, par rapport à lui, elle n'est que puissance, voir potentiel attaché à un fond obscur dont il lui faut se détacher pour « se-poser-en-face » et recevoir l'éclairage réfléchi par le vis-à-vis. Ce fond, c'est le corps, constitué par l'arrière de la vue. Il est impénétrable, soustrait au pouvoir de la lumière. En se dégageant de lui, la vue devient ek-stase. Cependant, le fond ne disparaît pas pour autant, il per-siste sur le mode du retrait. Ce qui reste à l'écart de la vue en extase, c'est tout ce qu'elle ne peut englober et qui se dérobe à son emprise faute de se présenter devant elle ainsi qu'une face disposée à l'accueillir. La persistance du fond frappe la vision d'un manque, puisqu'elle l'empêche de tout appréhender, de s'instituer comme principe générateur du visible et fondement de l'Être. Il lui faut par conséquent récupérer le fond, l'intégrer à la ronde du visible, l'inscrire dans l'orbe de la Vérité sans retrait. Or, exhumer le fond des profondeurs aveugles du corps, le hausser jusqu'à l'aire du visible, elle ne peut y parvenir qu'en le réduisant à une face offerte à la vue frontale. Autrement dit, en façonnant le corps de manière à en faire

un volume, un enroulement qui permet à la vue de se dérouler plan par plan comme si le volume l'enveloppait. Voir, en somme, revient à développer le volume. L'essence du voir est volumineuse.

Si le corps ne s'était pas prêté au volume, c'est-à-dire à l'essence même de la vision, celle-ci resterait incomplète. Elle ne serait pas l'Un, pas plus que n'existerait l'unité du voir et du vu dans la stance du visible. Certes, la vision se targue de l'illusion de présider à la réduction instantanée du corps au visible. À ses yeux, elle crée le monde en un instant. Elle le tire du néant où le corps gît avant que d'apparaître. Pour elle, le corps est monde créé, surgi de rien. Or, ce néant n'est pas rien puisqu'il aura fallu qu'il consente à le devenir pour que la vue puisse se bercer de l'illusion d'être à l'origine du monde. Il aura fallu que le corps se laisse modeler tel un vase, qu'il s'abandonne au geste du démiurge : « Elohîms crée le glébeux à sa réplique, /à la réplique d'Elohîms il le crée, / mâle et femelle, il les crée. » Ainsi, le corps assiste la création du monde, il aide à la genèse simultanée de l'Être et du Visible en se laissant traiter en œuvre d'art. Dans cette optique, l'essence du corps est d'être sculpture.

L'extase de sainte Thérèse du Bernin.

Tournons-nous vers l'un des chefs-d'œuvre du Bernin, L'extase de sainte Thérèse. La chapelle Cornaro, qui abrite l'œuvre, occupe l'extrémité d'une vaste chambre optique qui n'est pas sans évoquer le dispositif de la perspective élargi aux dimensions de l'architecture. L'édicule est flanqué de deux fausses fenêtres en relief d'où se penchent, comme d'une loge de théâtre, des personnages qui, fixant le fond de la chapelle, orientent la vue. Quant au spectateur, placé en contrebas, il n'a, du groupe principal (l'ange et Thérèse), qu'une vue en contre-plongée. Or si les personnages situés sur les parois latérales bénéficient d'une vue dégagée, c'est que notre point de vue leur est inférieur. Nous devrions nous élever à leur niveau pour jouir non seulement du spectacle mais en être les destinataires. Mais comme il n'en est rien, notre vision apparaît lacunaire, réduite à l'intrusion d'un regard indiscret posé sur un objet qu'il ne nous revient pas de contempler directement.

Certes, le spectateur en verrait davantage s'il avait tout loisir de s'approcher de l'œuvre et d'en faire le tour. Mais sa perception n'échapperait guère à la ronde décevante des points de vue. Avidé de saisir tous les aspects de la statue, elle se condamnerait à un décompte de visées fragmentaires. En organisant les points de vue selon une hiérarchie progressive qui permet au regard de passer de sa position réelle à celle, fictive, des personnages flanqués sur les murs latéraux de l'édifice, puis de celle-ci au sourire de l'ange, de celui-là à l'absence de regard de Thérèse, le bel *composto* creuse la vision d'un vide dont le visage extatique de la sainte est la tache aveugle. Le Bernin ne s'est pas contenté de limiter l'extension des points de vue en nous assignant une position frontale par rapport à la sculpture, comme s'il s'agissait d'un tableau ; il a ménagé à notre attente la perspective d'un au-delà que seul l'artifice d'une clôture architecturale permet d'imaginer : il a immergé Thérèse dans une chapelle au fond

d'un puits de lumière. La fenêtre zénithale n'est pas seulement source de clarté, elle pointe l'endroit que le regard de la sainte devrait occuper pour se voir telle qu'elle est saisie par Dieu. Réduite à une inertie pantelante, Thérèse est la cible passive du voir absolu. C'est en elle que le regard de Dieu s'inverse en cécité rayonnante jusqu'à se réfléchir dans les yeux vides de l'ange. Thérèse ne voit pas, mais elle est vue et, parce qu'elle s'abîme dans l'éblouissement du regard qui la couvre, elle jouit d'être vue sans savoir qu'elle est objet de contemplation.

Posée nonchalamment sur ce qui semble être un nuage en suspension, Thérèse se pâme sous le coup qu'un ange s'apprête à lui porter gracieusement. D'une main, le chérubin soulève son surplis dans l'intention de lui dénuder le sein, sans doute pour l'offrir à la pénétration de la flèche qu'il tient de l'autre main. Son visage nous est en partie caché par le mouvement de tête qu'il incline comme si, réglant son regard sur la cible, il ajustait parallèlement son geste à la trajectoire du trait. Celle-ci est pour ainsi dire perpendiculaire à l'axe diagonal du corps de Thérèse. La stature de l'ange paraît s'enraciner dans cet angle pointé vers le bas. Si l'on prolonge d'un pointillé imaginaire le trajet de la flèche, on s'aperçoit que son point d'impact correspond au sexe de la sainte (et non au cœur comme le suggère le poème de Thérèse d'Avila dont s'est inspiré Gian Lorenzo). À cette extrémité en correspond une autre, également soustraite au regard, située tout en haut de la voûte, là où l'Esprit Saint déploie ses ailes. Une stricte géométrie unit deux points opposés, le haut et le bas, le divin et l'humain, Dieu et la femme, l'incrédé et le corporel. Avec l'extase de sainte Thérèse, nous passons du rapt au ravissement, de l'affrontement de deux natures (Apollon et Daphné) à un mode d'échange où Dieu s'incarne dans le jouir féminin. Ce qui, sur le plan mondain, représente le caractère incommensurable du divin n'est autre que « la suavité causée par ce tourment incomparable » dont parle sainte Thérèse de Jésus. La relation homme — Dieu, l'écart qui les rapporte l'un à l'autre comme le fini à l'infini, redouble une autre forme de rapport, celui qui unit l'homme à la femme au-delà de la séparation radicale de leurs jouissances respectives.

Tombée de la coupole comme l'insémination dorée qui féconda les entrailles de l'antique Danaé, la lumière de la colombe traverse Thérèse tel un cristal pour s'y décomposer en plis tumultueux, elle rejaillit dans le ruissellement de l'étoffe, l'inonde d'une cascade de fronces et de torsions pour culminer en une sorte de dramatisation informelle du jouir féminin.

Pour Le Bernin comme pour Pierre de Bérulle, son contemporain, le miracle réside moins dans l'éclat phénoménal de l'amour divin que dans la gloire de l'incarnation. Ce que manifestent les ondulations du vêtement couvrant le corps de Thérèse, c'est la pénétration du Verbe dans les entrailles de la Vierge où le Père s'incarne en Fils pour adopter toutes les vicissitudes de la chair, non seulement celles de la souffrance et de la mort endurées par le Christ mais celles d'un cœur fécondé par l'Esprit. Tout comme, dans la chapelle Fonseca, le geste poignant de Gabriele répond, comme en miroir, au geste de la Vierge peinte par Guido Reni. Le geste de la sculpture est inversé par rapport à celui du tableau, Marie posant la main droite sur son sein gauche au mo-

ment même où elle est irradiée, inséminée par l'éclair du Saint Esprit. Ce geste, nous le retrouvons dans la chapelle Albertoni, ce qui donne à penser que la Bienheureuse Lodovica, tout comme Gabriele Fonseca, renvoie par ce chiasme (main droite posée sur le sein droit, tandis que la main gauche, glissée parmi les plis du vêtement, étreint le ventre de la statue) au drame incarné par Thérèse dans la chapelle Cornaro. Ce drame, charnel et spirituel, c'est le mystère de l'Incarnation. « Divin, le Verbe était esprit, écrit Antonio Vieira, disciple de saint Ignace de Loyola et contemporain du Bernin ; l'Incarnation lui donna corps ; divin, il était incommensurable ; l'Incarnation le circoncrivit ; divin, il était infini ; l'Incarnation lui fut une finitude ; divin, il était éternel ; l'Incarnation le rendit temporel ; divin, il était invisible ; l'Incarnation l'offrit aux regards ; divin, il était immortel et impassible ; l'Incarnation l'exposa aussitôt à la souffrance et à la mort. Sont-elles grandes, ces vacuités du divin ! »

Le miracle de l'incarnation est présenté par Antonio Vieira comme une descente, une chute du Père dans la finitude et le temporel. Chute que Bernin représente par l'avalanche de longs traits dorés qui définissent un cône dont le couple du chérubin et de la sainte occupe la base. L'origine céleste de ces rayons nous est masquée par le bord inférieur de la coupole qui couronne la chapelle. L'ange a détaché l'un des traits, il s'en arme pour pénétrer les entrailles de Thérèse. C'est en elle qu'irradie le flux divin ainsi que l'atteste la position de son corps, suspendu entre l'effondrement et la lévitation. Le singulier traitement du drapé pratiqué par Bernin vient ici démentir la pesanteur de la matière en lui imprimant le relief d'un mouvement fluide et saccadé. Ici, l'étoffe trahit ce que la nudité enveloppe souvent d'un contour chaste et convenu. En se brisant, l'écoulement des plis rappelle une rigidité que la souplesse et l'apparente morbidity du marbre font presque oublier. Cascades aux jets immobiles, figées dans leurs rebondissements, ces nappes de frissons paraissent captives d'un gel interminable. Est-ce la mort qui leur donne cette torpeur hivernale ? Quelle soudaine béatitude a pu tétaniser la sainte ? Lui insuffler cet enthousiasme terrassant ?

L'impossibilité du volume en sculpture provient du dos.

Si la sculpture était constituée de plans homogènes, chaque point de vue serait équivalent à tous les autres (de même qu'un point de vue sur une sphère est identique à tout autre, en quelque sorte indifférent). Or il n'en est rien. C'est en fait le corps qui empêche la sculpture de se réduire à une sphère, c'est lui, le responsable des ruptures, des failles qui ruinent l'enveloppement de l'objet par la vision transcendante. Seule la fiction d'un point de vue analogue au regard que le Volume porte sur soi de manière à se saisir d'un coup nous porte à croire que la sculpture est volumineuse — non pour nos yeux mais pour un Dieu dont le regard est censé occuper simultanément tous les points d'un espace infini : elle n'accède au volume que dans la mesure où elle se laisse modeler sous toutes ses faces, de manière à ne présenter qu'un seul front offert au regard immobile du Théos. Ce faisant, elle n'a de corps que pour ceux qui, se trouvant sous la juridiction du voir divin, n'ont qu'une appréhension partielle de l'univers. Tout ce qui sépare la sculpture du volume

se trouve là : dans la distance qui sépare Dieu de la créature, le voir absolu, infini, incorporel, de la perception relative, finie, corporelle.

Étant donné que « la sculpture, elle, ne dispose que du corps », l'écart entre plans et points de vue ne peut provenir que du corps, autrement dit de notre impossibilité de saisir le rapport harmonique entre tous les éléments de la figure. L'existence du volume, rappelons-le, repose sur le développement synchrone entre faces et points de vue. C'est un être double, fait de l'enveloppement de la vue et du visible. L'écart est donc interne au volume, il implique le redoublement de la vue en visible, le tour qu'elle accomplit sur soi pour se constituer en vue et en regard posé sur la vue. Or, le corps empêche la vue de se fermer sur elle-même, le déploiement des faces de coïncider avec l'ensemble des points de vue. Comme l'un et l'autre décrivent un cercle, il empêche l'un et l'autre cercle de se confondre : d'être un seul et même cercle. Le corps est ce qui rompt le tour de la vue, ce qui troue la surface infinie du sujet transcendantal.

Si la vue ne peut accéder d'emblée à la sphéricité du voir divin, c'est qu'elle reste en retrait sur son avancée. C'est qu'il y a quelque chose qu'elle ne peut atteindre en accomplissant un tour sur soi, un fond soustrait aux mirages de la lumière. Ce qui se tapit à l'écart, c'est tout ce que la vue ne peut saisir, ce qui se dérobe à son emprise faute de se présenter devant elle ainsi qu'une face disposée à la réfléchir. La persistance du fond frappe la vue d'un manque, l'empêche de tout appréhender d'un bloc, de s'instituer comme principe générateur du visible et fondement indiscuté de l'Être.

Aux yeux du volume infini tout en rondeur et sans aspérité aucune, l'existence du corps, de son imperfection, tient la présence du dos. Parce qu'elle s'adosse au corps, la vue n'arrive à se poser en face de son objet qu'au prix de laisser le corps loin derrière elle, au prix de le refouler dans les soubassements de l'informe. Derrière elle se voûte une masse diffuse, qui entrave son enveloppement. Le dos résiste à la fermeture sur soi du volume. En revanche, le volume contraint la vue à laisser quelque chose derrière elle.

« Lorsque je regarde une figure, disait Rodin, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils, de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils dans les quatre angles ; puis, avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois et le plus exactement possible. Je fais ensuite les intermédiaires, ce qui donne les profils vus de trois quarts ; puis tournant successivement mon modèle je les compare entre eux et les épure. Je tourne ma selle et celle de mon modèle, j'en vois ainsi un autre, je tourne encore, et suis ainsi conduit successivement à faire le tour du corps. Je recommence, je serre les profils de plus en plus, et je les épure. Comme le corps humain a des profils à l'infini, je les multiplie autant que je puis ou autant que je le juge utile. » De même que le développement synchrone plans-points de vue implique deux cercles (deux tours) qui devraient à la fin n'en faire plus qu'un, se résorbant ainsi dans le volume parfait de la figure, la sculpture implique deux corps. L'un, immobilisé dans la matière, dispose d'une quasi infinité de faces et de profils. L'autre se voit contraint de bouger, de faire le tour de la statue pour dérouler la continuité de ses plans et déve-

lopper son volume. Le fait de rabattre le regard du spectateur sur chacun des côtés du modèle revient donc à incorporer la vue au traitement plan par plan de la figure. La projection du regard sous forme de point de vue détermine par conséquent l'existence du volume. Ce dernier se résume à une série de plans dont un regard tournant assure le développement. Le volume n'est donc rien de moins que la surface développée par le regard lorsqu'il déploie l'éventail des points de vue définis par les plans de la figure. Le corps de la statue se réduit alors au parcours accidenté d'une perception qui, en fait, ne saurait se produire d'un coup. Car la figure, le spectateur ne peut la voir sous tous ses aspects en même temps. Seul un voir absolu est en mesure d'y parvenir. « Si je vous regarde en face, j'oublie le profil, fait observer Giacometti. Si je regarde le profil, j'oublie la face. Tout devient discontinu. Le fait est là. Je n'arrive plus jamais à saisir l'ensemble. »

Il existe donc un écart infini entre la vision intrinsèque du volume (où la sculpture se présente tel un visible éployé sous toutes ses faces), et la vue du spectateur, qui ne peut y accéder que par intermittences, par éclairs raccordés les uns autres au moyen du souvenir et de l'imagination. Pour Dieu, c'est-à-dire pour la conscience transcendante, la sculpture est un volume sans ombres, totalement investi par le regard, tandis qu'elle n'a pour nous qu'une existence « lacunaire » — qui renvoie en fait aux intermittences de notre perception. La sculpture, avons-nous dit, déploie synchroniquement faces et points de vue. Cette synchronie — qui correspond à une saisie intrinsèque du volume — est interdite au spectateur réel. Comme nous nous déplaçons autour de la statue, nous considérons toutes ses faces au prix de ne pas les déployer toutes d'un coup sous nos yeux. Le volume s'échappe entre les lignes de notre perception, il disparaît dans ses lacunes, s'immisce dans ses trous. Seul un point de vue absolu est à même d'envelopper les plans dont se compose le volume, de constituer un voir correspondant point par point au volume. Or, ce n'est concevable qu'à une condition, maintes fois évoquée — une clause en quelque sorte, impliquée par l'existence même de la sphère infinie : il faut que Dieu ne soit pas un corps. Si Dieu représente l'accès immédiat à la jouissance absolue, c'est faute d'être ou d'avoir un corps. Autrement dit, le corps fait limite à la jouissance du divin.

Retour à l'extase.

L'extase de sainte Thérèse met en scène l'écart infini qui sépare la vision de Dieu de la nôtre. Cet écart, le corps de Thérèse l'incarne sur plusieurs plans. En tant que sculpture, il occupe une position telle qu'il nous interdit d'en faire le tour et d'en avoir une vue globale. Ce privilège est en quelque sorte réservé à une gradation des regards dans la hiérarchie du voir. Viennent en premier lieu les témoins autorisés à la révélation du miracle, les personnages haut placés que le Bernin a sculptés en bas-relief sur les murs latéraux de la chapelle. Mais si ces dignitaires sont situés sur la ligne d'horizon de la sculpture principale, ils ne peuvent pas plus que nous la circonvier et en jouir comme d'un volume. L'ange est en meilleure position. Non seulement, il est proche de la sainte mais il plonge sur elle un regard dominant. Toutefois, il ne la

voit pas toute. Reste l'œil du Saint Esprit, rejeté dans l'abîme inversé des rayons qui dévalent du sommet de la coupole. Tel est le point, selon moi, d'où la scène est saisie en totalité.

Ce point, c'est celui qu'est censé occuper « le mouvement de ce regard immobile » qui, fixant indifféremment toutes les créatures, les réduit à n'être que les points dont se compose l'espace de la sphère infinie. Pourtant, Bernin privilégie un point parmi ceux qu'enveloppe le voir divin. Il s'agit de Thérèse. C'est sur elle que se pose, de manière élective, l'œil du Théos. De même que, sur le tableau ornant la chapelle Fonseca, c'est Marie qui pointe la ligne du rayon lumineux dardé par la colombe de l'Esprit Saint. J'ai fait remarquer, trop rapidement peut-être, qu'en dirigeant un regard extasié sur ce tableau, le buste de Gabriele Fonseca semble s'animer d'un geste d'autant plus singulier qu'on le retrouve dans un autre chef-d'œuvre du Bernin, la Beata Lodovica gisant au cœur de la chapelle Albertoni. Entre ces deux sculptures, c'est un tableau qui fait le joint. On peut imaginer, sans risque d'erreur, que Gabriele Fonseca ressent l'impact produit dans le corps de Marie par la transsubstantiation du rayon divin en fils de Dieu, l'incarnation du Verbe dans le sein d'une femme. D'un geste pathétique, Fonseca s'étreint la poitrine. Ce geste, nous le retrouvons chez la Bienheureuse Lodovica. Pour Bernardino Santini, « grande est la piété de Lodovica de s'unir vivante à un mort afin que son bien-aimé, éteint, s'embrase de ses ardeurs. C'est le Phénix qui, battant les ailes du désir dans le flanc du Rédempteur comme en son propre bûcher, est réduit en cendres. » En abritant le Christ mort dans son sein, Lodovica se fait l'agent de sa résurrection.

« La volonté de fixer un moment transitoire imposait au Bernin la vue unique, écrit Wittkower, car le point culminant d'une action ne se révèle pleinement que sous un seul angle. » Pour Wittkower, Bernin aurait tenté de résoudre l'aporie de la multifacialité en suggérant au spectateur d'appréhender la sculpture depuis une position frontale. À vrai dire, il s'agit moins, comme le prétend Wölfflin, de « limiter les possibilités de vision », que de situer l'œuvre au croisement d'une division qui articule deux modalités du voir : d'une part, celle du spectateur, d'autre part celle de Dieu qui, symbolisée par l'avalanche des rayons, représente la saisie instantanée de l'objet par la lumière. Or, que fait le sculpteur si ce n'est matérialiser l'impossibilité, pour le voyant, d'occuper la position du voir absolu en dissociant, au moyen d'un corps, le voir du visible ? Pour mettre en scène la saisie du Verbe dans le corps, Gian Lorenzo a dû pousser son art aux limites de la représentation. Son génie fut de l'inscrire dans un système cohérent de renvois (le bel composto) où sculpture, peinture et architecture s'articulent de manière à manifester la présence du divin à travers les convulsions charnelles d'une sainte.

La jouissance de Dieu et de la femme.

Si l'on en croit la théologie, il n'y a de jouissance absolue qu'en Dieu. Non seulement elle procède de la divine Bonté mais elle s'avère, tant par son origine que par sa finalité, d'essence surnaturelle. En somme, seul Dieu est à même de jouir de soi au sens plein du terme. Son infinité lui permet de se mettre instantanément en relation avec tout point de l'espace — d'être l'espace. Dieu est Lumière, il englobe tous les mondes possibles, contient toute chose, se contient soi sans pour autant être contenu par autre que soi. « Dieu est le lieu général dans lequel sont localisés tous les existants et qui, en tant que Lieu des lieux, n'est donc circonscrit dans aucun lieu », écrit Jean Scot Erigène.

Comme l'extension infinie du « Lieu des lieux » implique le rejet de toute espèce de localité particulière, il va de soi que Dieu se situe partout et nulle part. Il ne s'inscrit pas plus à l'extérieur qu'à l'intérieur de la sphère infinie de l'espace. Nous voilà en présence d'un paradoxe, qui n'est pas sans rappeler ce que formule Bertrand Russell à propos de la théorie des ensembles : « il n'y a pas d'Univers ». Car si Dieu fait partie de l'espace, il n'est tout au plus qu'un point parmi d'autres. Il n'est donc pas la somme de tous les points de l'espace. Si, en revanche, il les englobe à la manière d'une sphère, il n'est nulle part à l'intérieur de ce volume. Est-il concevable qu'il se situe à l'extérieur ? Mais alors, de quel espace fait-il partie ? Doit-on, comme Giordano Bruno, multiplier les mondes à l'infini et repousser sans cesse la limite au-delà de leur clôture ? Tantôt Dieu est dans l'espace — puisqu'il ne saurait occuper un point extérieur à la sphère sans convoquer un lieu supplémentaire pour le contenir, tantôt Il est rejeté hors de tout lieu déterminé. La sphère divine est donc infinie : à la fois sphère et non-sphère, étendue dans l'espace et repoussée au-delà d'elle-même, corps et non-corps.

Par ailleurs, le volume divin ne peut jouir de soi puisqu'il ne saurait se saisir tout entier, se posséder sans renoncer du même coup à son infinité. Il lui faut donc condescendre au fini, à l'existence de la médiation, se donner un corps. Tel est le sens ultime de l'anéantissement de l'âme. Dieu a besoin de la seule chose qui lui manque pour jouir de soi, il a besoin d'une âme dans un corps. C'est à travers le don de soi d'une âme, circonscrite dans les limites physiques d'une chair féminine, qu'il peut accéder à l'épiphanie du jouir. « Je meurs de ne pas mourir », écrit sainte Thérèse d'Avila. De ne pas mourir à moi-même, je meurs à une jouissance qui se dérobe à mesure que la conscience — l'existence même du sujet transcendantal — lui fait obstacle. Je meurs de persister là où il faudrait mourir comme Soi pour naître à la jouissance.

*Quand le doux chasseur
a tiré sur moi et m'a laissée épuisée,
dans les bras de l'amour
mon âme est tombée.*

L'extase de sainte Thérèse est l'exégèse magistrale du poème de Thérèse d'Avila. Le Bernin ne s'est pas contenté de limiter l'extension des points de vue dont se plaignait

Cellini, il a, en immergeant Thérèse au fond d'un puits de lumière, ménagé au regard la perspective d'un au-delà que seul l'artifice d'une clôture architecturale permet d'imaginer. La fenêtre zénithale n'est pas seulement source de clarté, elle désigne l'endroit que la sainte devrait occuper pour se voir telle qu'elle est vue de Dieu. Loin d'être en Dieu, à la place du voir absolu, Thérèse en est l'objet aveugle. C'est en elle que le sujet transcendantal se perd en cécité rayonnante.

Le Bernin figure à la fois « le doux chasseur », la flèche « tout embrasée d'amour » détachée des rayons d'or qui fusent d'en haut, et Thérèse pâmée « dans les bras de l'amour. » Comme dans la Volte de Camille Claudel, la jouissance est suggérée par une modulation qui traite en continu des registres hétérogènes : l'étoffe qui cache le corps de la sainte simule les frémissements de sa chair « épuisée », le nuage suspend sa lévitation en un modelé aérien, la chevelure et le vêtement de l'ange semblent vivre d'un même souffle. La coexistence des personnages se double de celle de leurs actions-passions comme si l'effet et la cause, la flèche et l'extase étaient contemporains. « Cet ensemble est faux dans sa simultanéité ; il est vrai quand les parties en sont observées successivement », dans un ordre commandé par le geste de l'archer. La simultanéité de l'ensemble se décompose en moments qui suivent, comme en une phrase, un sens imposé par le vecteur de la flèche. Toutefois, ce sens est loin d'être unilatéral puisqu'il part tout aussi bien de Thérèse pour ressaisir, en amont de sa pâmoison, le trait de sa cause. Toute la sculpture s'organise autour de la pulsation qui relie l'effet à son origine, l'extase au trait qui s'en détache, pour l'invoquer en un mouvement où la jouissance du corps anticipe sa cause et le provoque, l'invoque, l'implore. « Je meurs de ne pas mourir », on ne sait au juste si l'ange s'apprête porter le coup fatal ou s'il retire la flèche du corps agonisant de la sainte. Tout est en suspens, maintenu dans une ambiguïté qui ouvre le spectateur à l'énigme de la jouissance de l'Autre.

Le corps fait limite à la jouissance absolue.

« Puisque la vision est palpation par le regard, écrit Merleau-Ponty, il faut qu'elle soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu. » Dans le dispositif baroque du bel composto, cette vision « complémentaire » provient de Dieu, d'un rayonnement qui nous montre, via le corps de la sainte, ce que nous sommes au vu du créateur : des êtres aveugles à leur visibilité — à leur divinité. L'impossibilité pour le corps d'advenir totalement au visible, de se posséder depuis une position immédiate, globale, instantanée, est la tache aveugle de la création, ce qui l'empêche d'accéder au déploiement continu de son essence. On comprend mieux pourquoi le voir absolu (modèle de la conscience transcendante) ne peut aller de pair avec le fait d'être un corps.

Car le corps est présent sous la forme du particulier, de la substance individuelle, finie quant au lieu, au temps et à la quantité. Il supporte le caractère relatif de tout point de vue dès lors que, pour voir, nous sommes contraints d'adopter une position

partielle vis-à-vis de la sphère infinie. C'est depuis cette limite que le corps — mon corps — me donne accès à l'infini comme à ce qui excède la conscience de soi. L'excès qui me déborde correspond au néant — à l'évanouissement de ma conscience de sujet. Il est jouissance.

À vrai dire, rien ne paraît davantage résister au délire de la pensée que la limite incarnée par le corps. D'abord, parce qu'elle ne fait limite à rien. Tout relatif qu'il soit — au regard de l'absolu, point de vue paradoxal s'il en est —, le corps n'est pas plus dans l'espace qu'à l'extérieur de la sphère infinie. L'ailleurs où il se situe échappe à toute tentative de relativisation — puisque le relatif n'est tel que par comparaison avec l'absolu. Rejeter le corps dans l'étendue, en reporter les points sur l'échelle des coordonnées cartésiennes, c'est l'expatrier du lieu qu'il occupe pour le réduire à la peau de chagrin d'un concept (« sa perception n'est point une vision, ni un attouchement, ni une imagination, écrit Descartes, mais seulement une inspection de l'esprit. ») Or ce n'est là qu'une fiction manigancée par la théologie. Le corps n'a pas de place dans l'ek-stase de la sphère infinie. Il ne saurait être à l'image du Volume : rond, sans la moindre aspérité, constitué de faces uniformes qui excluent toute dépression du voir induite par le dos.

Rappelons qu'entre le nombre des faces et la multiplication concomitante des points de vue, il subsiste un écart irréductible ; cet écart nous interdit d'assimiler la sculpture à un eidos. L'écart est le corps en tant qu'il résiste à l'idéalité du volume. Seule la fiction d'un point de vue identique au regard que le volume est censé porter sur soi de manière à se saisir tout d'un coup, porte à croire que la sculpture est volumineuse — non pour nos yeux mais pour un Dieu, un sujet transcendantal qui ferait instantanément, intuitivement, la « synthèse » de tous les aspects de l'objet. Ainsi, la sculpture n'accède au volume que dans la mesure où, se laissant modeler sous toutes ses faces, elle présente un front uni au regard du Théos. Tout ce qui sépare la sculpture de son essence réside donc là : dans la distance qui sépare l'homme de Dieu. Cette distance, ou plutôt cette différence, n'est autre que le corps.

D'autre part, comme le corps impliqué par la statuaire est un ensemble de parties proportionnées entre elles, il est clair qu'il emprunte la forme d'un logos, d'un rapport entre différents éléments commensurables entre eux : « la nature, écrit Vitruve, a ordonné le corps humain de telle sorte que, par le jeu des proportions, ses éléments fussent en accord avec sa forme envisagée dans sa totalité. » Ce logos exclut rigoureusement l'infini. Sculpter, rappelons-le, c'est mener deux choses de front : le modelage de la figure et la vision du spectateur, les facettes du volume et le déroulement des points de vue censés circonvier le tout de la statue. C'est ainsi que la sculpture s'efforce d'intégrer la vue au corps pour en faire un volume : autrement dit, la manifestation même de l'eidos, son existence phénoménale. Or, étant donné que c'est le corps humain qui représente ici la mesure et le modèle de l'Idée, l'écart constitutif du corps ne peut provenir de la statue elle-même puisque sa configuration exclut tout rapport avec l'infini. Il provient nécessairement de l'impossibilité pour la vue de saisir le rapport harmonique entre toutes les parties du volume. Celui-ci

repose en effet sur le développement synchrone entre faces et points de vue. C'est un volume double, fait de l'enveloppement de la vue et du visible. L'écart représentatif du corps est par conséquent interne au volume, il concerne le redoublement de la vue en visible, le tour qu'elle accomplit sur soi pour se constituer en vue et en regard posé sur la vue. Toutefois, le corps empêche la vue de se fermer sur elle-même, il interdit au déploiement des faces de coïncider avec l'ensemble des points de vue. Comme l'un et l'autre décrivent un cercle, il empêche l'un et l'autre cercle de coïncider : de former un seul et même cercle. Le corps est ce qui rompt le cercle de la vue, ce qui enfreint la « rondeur de la vérité sans retrait » chère à Parménide ; il troue la sphère infinie du sujet transcendantal.

Le visible appelle la vue pour se faire voir en elle ; de fait, il est regard caché, « mystique », vue que la vue décline à mesure qu'elle voit. Elle se voit dans le miroir de l'œil divin comme si la visibilité de l'objet anticipait sa rencontre. Et découvre que la faculté de voir s'actualise dans le visible et que, par rapport à lui, elle n'est que puissance, vue potentielle attachée à un fond latent dont il lui faut se détacher pour se-tenir-en-face et recevoir la lumière manifestée dans l'a-spect. Ce fond est supporté par l'arrière de la vue. Il est impénétrable, soustrait au pouvoir de la lumière. Ce qui se tapit ainsi en retrait, c'est tout ce que la vue ne peut saisir, ce qui se dérobe à son emprise faute de lui objecter un masque, une face disposée à l'accueillir. La persistance du fond frappe la vue d'un manque puisqu'elle l'empêche de tout appréhender, de s'instituer comme principe générateur du visible et fondement de l'Etre.

Si la vue ne peut accéder à la sphéricité, c'est qu'elle reste en retrait sur son avancée. Il y a quelque part en elle une chose qu'elle ne peut rejoindre en faisant un tour complet sur soi. Pour la vision, cette chose tient à l'existence du dos. Parce qu'elle s'adosse au corps, la vue ne parvient à s'avancer en direction de son objet qu'au prix de laisser le corps en retrait. Derrière elle se voûte une masse diffuse, aveugle, qui entrave son propre enveloppement. Le dos résiste à l'accomplissement du volume. Le volume contraint la vue à laisser quelque chose d'obscur en deçà de soi. De même que la synchronie plans # points de vue suppose deux cercles qui devraient n'en faire qu'un, la sculpture implique deux corps. L'un, supporté par la figure, se compose d'une multiplicité de faces ; l'autre est contraint de faire le tour de la statue pour dérouler la continuité des plans — pour développer le volume enroulé sur soi. Le fait de rabattre le regard du spectateur sur chacun des côtés du modèle revient donc à incorporer la vue au traitement plan par plan de la figure. La réduction du regard au point de vue détermine ainsi l'existence du volume. Ce dernier se résume à une série de plans dont un voir tournant, circulaire et englobant, assure le mouvement continu. Le volume n'est rien de moins que la surface développée par le regard lorsqu'il parcourt l'ensemble des points de vue définis par les plans (profils, faces ou côtés) de la figure. Le corps de la statue se réduit ainsi à la surface d'un regard. Cette surface, le spectateur ne peut la percevoir d'un coup. Seul un voir absolu est en mesure d'y parvenir. Pour Dieu, la sculpture est un volume, une surface sans ombres, totalement investie par le regard, tandis qu'elle n'a pour nous qu'une existence lacunaire.

laa

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411