



tetr #1 ade

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

Le quotidien à l'œuvre

sous la direction de Margot Burident et Grzegorz Pawlak

Habiter la sculpture

Élisabeth Piot

Étienne-Martin déclare en 1956 à Alain Jouffroy :

«J'aimerais faire quelque chose dans laquelle on pourrait entrer comme dans une hutte, comme dans une caverne [...]. Je vois bien que je fais des sculptures-refuges, des sculptures-abris, des sculptures-cavernes.»¹.

De 1958 à 1960, il expose à Paris, ses premières *Demeures*, trois sculptures en plâtre dont une² était littéralement pénétrable et en étroite résonnance avec cette déclaration. En effet, Étienne-Martin réalise alors son ambition de construire une sculpture «dans laquelle on pourrait entrer» et qui se veut une sorte d'habitat originel, une sorte de refuge aux dimensions du corps.

Cette préoccupation qui touche à l'habitation domestique est étroitement liée à ce que l'on considère comme le mythe fondateur de l'œuvre d'Étienne-Martin qui s'articule autour du souvenir de sa maison natale de Loriol et son enfance passée dans ce lieu. Jean-Paul Ameline écrit dans un catalogue consacré au sculpteur en 2010 :

«Il revendiquera sa pratique de l'art comme un "désenvoûtement", une tentative d'élucider l'énigme qui

1 Propos de l'artiste dans Jouffroy/ Étienne-Martin, 1956, p.11. Cité par Jean-Paul Ameline, « Étienne-Martin dans le champ élargi de la sculpture », dans Jean-Paul Ameline (dir.), Étienne-Martin, cat.expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, 23 juin-13 septembre 2010), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p.9

2 Il s'agit de la *Demeure 3* réalisée en 1960 et exposée la même année à la galerie Bréteau.

gouverne la relation de soi au monde, par la recherche de correspondances cachées entre ses œuvres, les pièces de sa maison natale et les différentes époques de son existence.»³.

Son œuvre dans laquelle l'artiste met en place selon ses termes un «va-et-vient entre le monde intangible et le monde tangible»⁴ est pétrie d'un ésotérisme certain profondément lié à une recherche des sensations éprouvées dans cette maison ; du souvenir de l'occupation des lieux par son corps.

En être le « pivot »⁵

En 1962, dans le cycle des *Demeures*, il crée le *Manteau*. Il est la cinquième *Demeure* de son cycle et sera considéré par l'artiste comme une sorte de résumé quasi topographique de ses *Demeures* antérieures. Il écrit :

«*Le Manteau*, c'est la même chose que la *Demeure 10* ou que *l'Abécédaire* : il résume tout le reste. Sur cette épaule-ci, vous avez la figuration de la *Demeure 3* et sur l'autre, celle de la *Nuit ouvrante*. Derrière c'est la figuration du *Lanleff*. L'ensemble au fond est anthropomorphe. Ça n'en a pas l'air, mais enfin, ça l'est. Il porte la mémoire de

3 *Ibid.*, p.10

4 Propos d'Étienne-Martin cités dans Le Buhan, 1982 b, p.17. Cité par Jean-Paul Ameline, *ibid.*, p.12

5 Je fais référence à ces propos : « Dans l'évidence de ce monde complet où figurent encore des objets maniables, dans la force du mouvement qui va vers lui et où figurent encore le projet d'écrire ou de jouer du piano, le malade trouve la certitude de son intégrité. Mais au moment même où il masque sa déficience, le monde ne peut manquer de la lui révéler : car s'il est vrai que j'ai conscience du monde à travers le monde, qu'il est, au centre du monde, le terme inaperçu vers lequel tous les objets tournent leur face, il est vrai pour la même raison que mon corps est le pivot du monde. », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (coll.Tel), 1945, p.111

tout le reste.»⁶.

Comme Étienne-Martin l'écrit, cette œuvre «porte la mémoire», elle s'en vêtit tant au sens propre qu'au figuré et ici, l'artiste est littéralement l'axe de son œuvre. *L'Abécédaire* (1967) lui aussi est une sorte de résumé. Il met en perspective la configuration des pièces de sa maison natale en parallèle de ses années d'existence mais également en écho à d'autres œuvres. À titre d'exemple, il associe la lettre A à l'année 1913, année heureuse associée à sa mère et à la terrasse de la maison qu'il considère comme le lieu maternel de prédilection, ainsi qu'à la *Demeure 3*. Cette terrasse a été détruite dans un bombardement en 1945, tout comme la maison dont Étienne-Martin a dû se séparer. Ce cycle de recherches mémorielles qui s'articule autour de la perte du lieu physique est prégnant dans l'œuvre du sculpteur. Il écrit :

«La maison de mon enfance, j'ai été obligé de m'en séparer, un jour, vous perdrez vos parents... ça a été une grande peine pour moi de la perdre, et elle est restée extrêmement présente dans mon souvenir, enfin dans moi-même, à tel point qu'il fallait essayer de la refaire, alors j'en ai fait une première, puis... Toute cette série de demeures, c'est une sorte de méditation, de ré-exploration de ces lieux. Alors ces lieux, on les porte en soi-même. C'est lié à l'architecture même.»⁷.

Cette ambition de refaire la maison comme le sculpteur

⁶ Propos de l'artiste rapportés par Luce Hocin, « Étienne-Martin », *L'Œil*, n°108, 1963. Cité par François René-Martin, « Histoires de manteaux. Mythologies personnelles et impersonnelles chez Étienne-Martin », dans Sylvie Ramond, Pierre Wat (dir.), *L'atelier d'Étienne-Martin*, cat.expo. (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 22 octobre 2011-23 janvier 2012), Paris, Editions Hazan/ Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2011, p.36

⁷ Propos de l'artiste dans Rehm/Étienne-Martin, 1992. Cité par Pierre Wat, « L'atelier d'Étienne-Martin », *ibid.*, p.14

l'exprime ou encore l'analyse de certains de ces travaux comme *L'Abécédaire* (1967) ou de certains dessins qui sont des sortes de plan, de topographie, ne doivent pas nous amener à considérer cette recherche d'Étienne-Martin comme une recherche de représentation des lieux en soi en tant qu'architecture physique. D'ailleurs, en observant l'atelier du sculpteur, Pierre Wat remarque :

«Je crois cependant, et l'atelier parisien de l'artiste nous aide, par sa forme, à comprendre cela, lui ne "reproduit" nullement la maison de Loriol, que c'est moins la question de l'architecture qui hante l'artiste, que celle de l'*habiter*.»⁸.

En effet, le travail d'Étienne-Martin nous donne à réfléchir la sensation de l'habitat, celle de l'effet d'habiter un lieu par le corps. Il me semble qu'Étienne-Martin sculpte la présence à moins qu'il ne soit cet absent qui tente de re-sentir sa présence, de la réincorporer tant dans son souvenir que dans la forme même de sa sculpture.

Hanter l'espace

Et cette présence qu'Étienne-Martin nous fait expérimenter se donne dans un affect qui me semble proche de cette hantise dont parle Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* et qui est bien noté par Pierre Wat. Merleau-Ponty écrit :

«Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme le dit la zoologie mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul être actuel, présent comme jamais un animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu.»⁹.

⁸ *Ibid.*, p.14

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (coll.Folio), 1964, p.13

Cette hantise, cette façon de hanter l'espace, de se faire fantôme qui explore les lieux de son souvenir est avant tout une façon de préciser un « être au monde », de définir une modalité de présence à l'espace. La sculpture, dans sa forme même, participe à cette recherche de la présence dans la mesure où elle demande à être habitée par le corps du spectateur quand elle est pénétrable¹⁰ bien évidemment, mais surtout à être habitée par le regard. Pour que cette pénétration ait lieu, il faut que le spectateur y incorpore sa propre présence par l'acte du voir. En effet, les structures alvéolaires, les trous et autres formes troglodytes ou ses *Passementeries* (1949) participent de cette impression d'être mis en face d'une sorte de maison de poupée que le regard se plaît à explorer.

Il me semble pouvoir relever dans les propos d'Étienne-Martin sur sa sculpture, un indice moins littéral de cette pénétration, mais tout aussi bavard. Il s'agit de l'emploi de la couleur. Étienne-Martin écrit :

«Quand j'ai fait le *Mur-Miroir*, j'ai désiré mettre de la peinture pour marquer la chose qui était interne et qui ressortait de l'autre côté sur l'externe. Là encore, la couleur était une sorte de panneau indicateur.»¹¹.

Ici Étienne-Martin nous donne à considérer sa sculpture comme un lieu dans lequel on se déplace, la couleur est «panneau indicateur» pour un regard qui se meut dans ces espaces, dans ces cavités à investir. La couleur lui indique un itinéraire et se fait agent de passage entre l'intérieur et l'extérieur de la forme ou plutôt entre ses différentes zones

¹⁰ Il convient de noter que les œuvres pénétrables représentent une part assez mince de sa production.

¹¹ Propos de l'artiste dans Chevrière/ Étienne-Martin, 1991, p.22-23. Cité par Pierre Wat, « Un jeu sérieux. Cinq remarques sur les manières de faire chez Étienne-Martin », *op.cit.* à la note 6, p. 32

et strates de visibilité. Le sculpteur écrit:

«J'ai un grand plaisir à voir et à me promener dans des architectures, des monuments. Je trouve que c'est la chose la plus remarquable que l'on puisse imaginer. Pour un sculpteur cela reste une idée. Mais une sculpture est toujours une architecture en son genre; c'est ce qui m'a poussé à faire des choses dans lesquelles on pouvait entrer. Mais mes sculptures ne sont pas faites pour être habitées : elles sont habitées par l'imagination.»¹².

Il y a chez Étienne-Martin, une conscience de la déambulation du regard au travers de l'œuvre et une façon par là de revendiquer une qualité de présence à ces sculptures qui demande à être habitées comme des architectures imaginaires. Le *Manteau* (1962) constitue à ce titre, un véritable exemple de ce corps qui vient mettre sa présence dans la sculpture. Il a d'ailleurs une parole heureuse à ce sujet qui nous montre à quel point cette réflexion sur l'habitat est étroitement chevillée à l'acte perceptif :

«La sculpture est dans l'air et c'est là son essence. C'est donc une architecture (une construction dans laquelle on doit pouvoir se mouvoir). Sa base est un volume autour de quoi on tourne et qui doit tourner lui-même non pas en réalité tangible au sens matériel mais au sens spirituel elle ne doit pas tourner sous la main mais sous le regard.»¹³.

En effet, quand le sculpteur dit que la sculpture doit tourner sous le regard et non sous la main, il affirme que l'acte perceptif ne peut se faire sans que l'œil et le corps ne participent ensemble. Ces propos semblent rebondir sur ceux de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible* :

¹² *Ibid.*, p.15

¹³ Propos de l'artiste dans « Écrits sur l'art », Dossier établi et annoté par Sabrina Dubbeld, *ibid.*, p.214

«Le regard ne vainc pas la profondeur, il la tourne.»¹⁴.

Tous deux pensent le corps du sujet comme le moteur de l'acte du voir. Et quand Merleau-Ponty parle du chiasme, de l'entrelacs, du touché-touchant, on ne peut s'empêcher de comprendre le contact littéral du corps du sculpteur avec sa sculpture, d'interpréter sa *sculpture-manteau* comme une sorte de métaphore de l'acte de perception qui incorpore son objet pour qu'il devienne avec lui le sujet de son regard. Cette sculpture qui porte la mémoire du corps d'Étienne-Martin, interroge notre façon d'être au monde ou plutôt la façon dont le corps habite le monde, sa manière d'en être le «pivot» pour reprendre Merleau-Ponty.

Il me semble qu'une telle considération est en place dans le travail de Richard Serra même si elle est constituée d'une autre grammaire. Rosalind Krauss écrit au sujet de la *Pullitzer Piece* (1970-1971) de Serra :

«D'un côté, Serra rejette l'arbitraire du dessin décoratif, de l'autre il récuse l'espèce d'extension tridimensionnelle de la grille cubiste qui transforme les sculptures en pions disposés sur un damier d'espace idéalisé.

C'est, en partie, ce rejet par Serra des *a priori* géométriques de la grille qui distingue sa sculpture de celle du minimalisme. Car la grille est un outil abstrait: elle instaure un espace qui prend son origine en un point situé juste devant celui qui la regarde. Diorama de la sensibilité analytique, elle relègue sans appel son spectateur hors d'elle-même. En ce sens, la *Pullitzer piece* est une étape à mi-chemin dans l'effort de Serra pour faire une sculpture qui articule un déploiement dans l'espace depuis un point situé à l'intérieur du spectateur, et non plus à un pas devant lui.»¹⁵.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, « Notes de travail », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (coll.Tel), 1964, p.268

¹⁵ Rosalind Krauss, « Redessiner la sculpture : Richard Serra », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.317

Ce que Rosalind Krauss entend ici, c'est que les sculptures de Serra imposent leurs présences en tant qu'éléments faisant partie intégrante de l'espace de leur spectateur, et non comme un objet qui appellerait à une contemplation extériorisante (celle d'un sujet qui regarde un objet dans un espace différencié). Ce «point situé à l'intérieur du spectateur» serait alors une sorte d'outil de perception interne formé par les expériences tactiles du corps qui ressent et comprend. Le corps y serait compris comme un outil de «spatialisation haptique»¹⁶ capable de sentir l'œuvre proche de lui, intégrée dans son espace à lui. C'est «un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité»¹⁷ pour reprendre Merleau-Ponty.

Ce type de perception pointée par Rosalind Krauss dans le travail de Serra, nous donne à comprendre que l'acte perceptif est ici considéré comme corpocentré. Martin Heidegger dans une allocution prononcée en 1964 remarque :

«L'homme accorde l'espace en tant que le spatialisant ou le donnant-du-champ, aménage les choses et lui-même dans ce champ libre. Il n'a pas de corps et n'est pas un corps (*Körper*) mais vit son corps (*Leib*). L'homme vit (*lebt*) tandis qu'il corpore (*leibt*) et est ainsi admis dans l'ouvert de l'espace et, par cette admission, séjourne déjà par avance en rapport avec ses prochains et avec les choses.»¹⁸.

¹⁶ J'emprunte la formule à : Herman Parret. *Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Prépublications, 2008 - 2009 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3007>>

¹⁷ « L'espace n'est plus celui dont parle la *Dioptrique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point zéro de la spatialité. », Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.* à la note 9, p.59

¹⁸ Martin Heidegger, *Remarque sur art-sculpture-espace*,

L'auteur précise en note au terme «corporer» qu'il s'agit d'un «séjour dans le monde». Séjourner dans un lieu, c'est y demeurer un certain temps. Cette notion de séjour implique une durée qui pose le corps dans une activité. Séjourner, ce n'est pas être de passage, mais bien être en présence. La sculpture de Serra surtout lorsqu'elle est monumentale de par son apparente fragilité, sa façon de se placer comme un «château de cartes» autour de nous, provoque en nous une sensation de risque comme si la sculpture était prête à nous tomber dessus couplant ainsi promiscuité et précarité. Cette sensation de risque, nous donne conscience d'être un corps en tant que volume fragile face à cette masse architecturée qui pourrait brusquement écraser notre présence.

Contact de corporalités

La perception qui semble requise par ces sculptures, qu'il soit question de celles de Serra ou de celles d'Étienne-Martin semblent se donner dans un affect, dans un rapport où il est question d'un contact entre deux corporalités. Ce contact-là est bien paradigmatique dans le *Manteau* d'Étienne-Martin. L'année de création du *Manteau* : 1962 nous inviterait à relier l'œuvre à cette vague de mollesse qui s'empare de la sculpture des années 60-70. Pourtant l'artiste s'en défend en invoquant un désir de couleur. Dans un entretien avec Emmanuel Rivière en 1991, il indique qu'en créant le *Manteau*, il ne pensait pas au «côté mou» mais au «côté coloré»¹⁹. En effet, l'artiste cherchait des matériaux «directs» dont la couleur était celle de la matière brute. Force est de constater que même si ces matériaux n'ont pas été choisis pour leur mollesse, cette qualité participe à leur caractère

Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2009, p.25

19 « Je trouvais que pour peindre une forme il aurait fallu avoir les matériaux directs ; avec ces étoffes, j'avais ces matériaux directs. Je ne pensais pas au côté mous mais au côté coloré. », Étienne-Martin, *op.cit.* à la note 6, p. 32

enveloppant et au fait que l'œuvre elle-même ne peut *tenir bon* sans la présence de l'artiste ou d'un porte-manteau au sens propre. Cette mollesse participe à ce contact littéral, à ce corps-à-corps entre la *sculpture-demeure* et l'artiste.

Rosalind Krauss écrit au sujet du travail Robert Morris et plus particulièrement de l'œuvre *Waterman Switch* (1965) :

«[...]Beckett décrit ceci : "Je me sais assis, les mains sur les genoux, à cause de la pression contre mes fesses, contre les plantes de mes pieds, contre mes mains, contre mes genoux. Contre les mains ce sont les genoux qui pressent, contre les genoux les mains, mais qu'est-ce qui presse, contre les fesses, contre la plante des pieds?" (*L'Innommable*, p.29)

Le contact corporel, pourrions-nous dire, crée une prise de conscience du corps, l'enveloppant, l'isolant comme dans une espèce de limite que l'on peut détacher du moi et présenter comme corporalité pure. C'est le corps en tant que pression physique, en tant que toucher[...]. Pourtant, comme nous l'a montré Beckett, la pression est pressée. On pourrait ainsi poser la question: Quel effet cela fait, d'être un corps?»²⁰.

Elle note que l'actualité du contact est ce qui crée «une prise de conscience du corps». Cette expérience de contact et de pression éprouvée par les corps du couple de performeurs est proposée au spectateur dans l'œuvre *Passageway* (1961) que Rosalind Krauss qualifie de : «[...] tentative visant à rendre palpables les limites physiques du corps vécues comme une pression réciproque entre lui-même et l'espace environnant.»²¹.

20 Rosalind Krauss, « La problématique corps/esprit : Robert Morris en série », dans *Robert Morris*, cat. expo. (Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou, 5 juillet-23 octobre 1995), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p.65

21 *Ibid.*

Les sculptures de mousse de l'américain John Chamberlain, me semblent être au plus près de cette préoccupation induite par la question de Rosalind Krauss : «Quel effet cela fait d'être un corps?». En 1971, John Chamberlain réalise une installation intitulée *Guggenheim Barge* pour sa rétrospective au Guggenheim de New York. Cette installation est composée d'un grand carré de mousse avec aux extrémités les plus éloignées deux moniteurs qui passent en boucle une vidéo de l'artiste jouant de la musique avec un ami au domicile de Larry Poons. Donna De Salvo dans le catalogue de l'exposition «John Chamberlain : Choices» en 2012 au Guggenheim écrit à propos de cette pièce :

«On pourrait dire que le divan de Chamberlain fonctionne comme un objet qui unit le corps de l'artiste au corps du spectateur dans l'espace du monde réel.»²².

À la surface, de ce grand carré de mousse, l'artiste a aménagé des espaces creusés à dimensions du corps, nous invitant à expérimenter la réaction de la matière à notre propre poids, mais aussi à se tenir dans une cavité créée pour lui pour «rendre palpables les limites du corps vécu», pour conscientiser la place que ce corps occupe, le volume qu'il aménage par sa présence physique.

Je vois dans cette installation une expérience littérale de ce qui est induit dans sa série des «Foams sculptures» où des pièces de mousse sont pressées, ligaturées par une ou des cordes. Au regard de ces sculptures, on comprend assez rapidement le geste de pression qu'il a fallu que l'artiste exerce pour former la mousse et même s'il est difficile, voire

impossible, de se rendre compte de la forme préalable de cette mousse (avant qu'elle ne soit négociée par l'artiste), nous avons une idée de la façon dont elle a pu résister, de son désir de se déployer dans l'espace pour enfin arrêter d'être retenue. Les complexes pliages et froissages de tôles métalliques de Chamberlain semblent aussi aller de pair avec une conscience de leur état d'avant la forme ou tout au moins du geste qui leur a donné forme, telle une feuille de papier que l'on froisse avant de la jeter dans la poubelle et qui doucement s'aménage un peu d'espace. Mais comment se faire une idée de ce mouvement, de ce geste premier à l'élaboration de cette physique? Si nous avons une idée de la façon dont ces sculptures de mousse ont pu être formées c'est parce qu'elles appellent à un réseau d'expériences que notre corps peut ou a pu faire quotidiennement dans le monde réel. Cette idée que nous en avons correspond à la pression que peut imposer notre corps sur un canapé, un lit voire sur notre peau qui après la pression reprend sa forme.

Bien évidemment, la sculpture de Étienne-Martin et celle de Chamberlain proposent des expériences bien différentes que celles de Morris ou Serra. En effet, il est plus aisé de qualifier par le terme de sculpture les œuvres d'Étienne-Martin et de Chamberlain. Pourtant, il me semble que ces sculptures participent elles aussi à cet élargissement du champ tel que l'aborde Rosalind Krauss, dans la mesure où elles participent d'un questionnement qui touche aux propriétés de l'espace architectural ou plutôt de l'espace vécu. Ces artistes ne représentent pas le monde mais présentent une façon d'être au monde en tentant d'interroger le premier de tous les lieux, le premier de tous les repères : le corps.

Ces sculptures sont toutes réunies sous le signe de l'expérience. Une expérience qui se fait dans l'actualité du contact de l'œuvre avec soi. Et il me semble que les expériences que ces œuvres nous donnent à vivre ou à revivre ont le pouvoir d'interroger ou de porter à la conscience la sensation d'habiter le monde en tant que corps si facilement dilué voire évacué dans notre quotidien.

²² 'Chamberlain's couch, one could say, functions as an object that unites the body of the artist with that of the spectator in the space of the real world.', Donna De Salvo, 'Nerves of Stell : John Chamberlain's Extre-sensory Expressionism', dans Susan Davidson (dir.), *John Chamberlain: Choices*, cat.expo. (New York, Solomon R.Guggenheim, 24 février-13 mai 2012, Bilbao, Guggenheim Museum, mars-septembre 2013), New York, Guggenheim Museum Publications, 2012, p.57

Martin Heidegger écrit :

«Modelant une tête, l'artiste semble ne reproduire que ce qui est superficiellement visible; en vérité, il donne figure à ce qui est proprement invisible, à savoir la manière dont cette tête regarde le monde, dont elle séjourne dans l'ouvert de l'espace, y est concernée par les hommes et par les choses.»²³.

Ces œuvres interrogent les termes de la réciprocité entre l'œuvre et le spectateur qui n'est plus ou pas seulement un dialogue entre deux verticalités, mais une expérience entre deux corporalités interrogeant ainsi les termes de leur séjour dans le monde.

23 Martin Heidegger, *op.cit.* à la note 18, p.27