



HAL
open science

La Sculpture

Bruno Trentini

► **To cite this version:**

| Bruno Trentini. La Sculpture. Arts et émotions, 2016, pp.389-394. hal-02965205

HAL Id: hal-02965205

<https://hal.science/hal-02965205>

Submitted on 13 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA SCULPTURE

Arts et émotions, dictionnaire sous la direction de Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon, Paris, Armand Colin, 2016, p. 389-394.

La sculpture « n'est capable de représenter ni les sentiments internes de l'âme, ni les passions déterminées qui l'agitent, ni une suite d'action, comme le fait la poésie. Elle n'offre le caractère général de l'individu qu'autant que le corps l'exprime dans un moment déterminé, et cela sans mouvement, sans action vivante, sans développement (Hegel, *Esthétique*). » Si l'on en croit ce propos de Hegel, la sculpture ne peut avoir de relation à l'émotion qu'en reposant sur la pathognomonie, c'est-à-dire la manière dont le corps exprime les émotions dans son enveloppe visible, son extériorité – la pathognomonie se distingue notamment de la physiognomonie en ce que la seconde porte sur des caractères durables de l'individu et non pas sur les caractères passagers comme l'émotion. Malgré le recours possible pour la sculpture à cette expression corporelle des émotions, Hegel note un grand handicap de la sculpture dans sa relation à la représentation de l'émotion : la sculpture classique est immobilité. Or, comment dès lors rendre compte du pouls rapide de la colère, des paupières qui palpitent de l'embarras, des mains tremblantes de la tristesse ? Comment rendre compte de tous ces signes corporels de l'émotion ? Surtout que la sculpture classique dont parle Hegel ne peut pas non plus jouer avec le rouge des joues de la honte, le souffle de l'indignation et du mépris, ni avec les variations de la voix. Le sculpteur qui souhaite représenter une émotion n'a pas la tâche facile ; quoi qu'il fasse, la sculpture restera de marbre. D'ailleurs, l'adage populaire qui fait de l'expression « rester de marbre » la caractéristique d'une personne dépourvue d'émotion ne fait que confirmer ce premier constat : l'émotion sculpturale est un défi. Un défi qui a toutefois été relevé par l'his-

toire de l'art. Non seulement les œuvres représentent des émotions, mais elles en communiquent au spectateur, parfois même en dehors du recours à la figuration. Trois tendances majeures de la sculpture sont à retenir dans sa relation à l'émotion :

- l'immobilité qui empêche la représentation du devenir ;
- la figuration humaine qui permet un rapport à l'altérité entre le spectateur et la sculpture ;
- l'appréhension d'une œuvre tridimensionnelle qui nécessite le déplacement du spectateur.

Sculpture et arrêt du temps : représenter une émotion

La sculpture partage avec la peinture la suspension du temps, mais le corps soumis à l'émotion, en tant qu'*ex-movere*, se transforme et se déforme. Parmi toutes les émotions décrites par Paul Ekman, celle qui est peut-être au contraire caractérisée par une absence totale de mouvement est la peur. Le corps apeuré est immobile, en suspens, tout comme la sculpture qu'on ferait de lui. Dans son étude sur le sublime, Burke note justement que la peur passe par l'arrêt des forces de raisonner et d'agir, par une interruption des forces vitales. Pour emprunter à nouveau aux expressions populaires, ne dit-on pas d'un individu apeuré qu'il est pétrifié ? Ainsi, la peur est sans doute l'émotion qui prend le plus naturellement la pose. La mythologie grecque cristallise déjà la relation entre la sculpture et la peur avec celle que l'on peut considérer comme étant la première sculptrice de l'histoire : la gorgone Méduse. Très belle avec sa chevelure naturelle, les personnes étaient subjuguées par elle,

mais lorsqu'elle reçut par punition et jalousie sa chevelure de serpent, elle devint effrayante et les personnes, auparavant subjuguées, devinrent pétrifiées de peur, littéralement. Autrement dit, Méduse engendre des sculptures de personnes effrayées. Par ce mythe fondateur de la sculpture, ce médium passe pour un art de la peur.

Dans une tradition mimétique, il n'est pas surprenant que la sculpture s'approprie les postures immobiles pour les figer dans la pierre. Il serait toutefois faux de penser que la sculpture ne s'attache qu'à la reproduction de scènes immobiles comme une personne pétrifiée de peur. Il ne faut ni oublier ni négliger la tendance qu'ont les arts à relever les défis. C'est ainsi que les scènes en mouvement et les émotions dynamiques intéressent les sculpteurs en ce qu'ils cherchent à prouver que leur adresse peut palier l'immobilité essentielle de leur médium.

Le *Discobole*, du v^e siècle avant J.C. attribué à Myron fait partie des sculptures représentant un mouvement les plus renommées, mais l'athlète semble dépourvu d'émotion. Certes il agit et bouge, mais son mouvement extérieur ne semble pas tant redoubler un mouvement émotionnel intérieur qu'une détermination contrôlée. Au contraire, le mouvement plus contenu du personnage représenté dans *Ugolin* de Carpeaux (1862) emprunte à la pathognomonie des émotions. Les pieds rentrés vers l'intérieur, les jambes qui se frottent et les doigts rongés sont des signes émotionnels en mouvement que Carpeaux donne à la figure d'Ugolin. Dans cette sculpture, un fils empreint de peur et de tristesse se jette aux pieds d'Ugolin : cette sculpture fige un mouvement dynamique et n'est compréhensible par le spectateur que parce qu'il parvient à recomposer le mouvement. L'émotion du père passe par une reconstruction mentale de ses doigts qui s'agitent frénétiquement et nerveusement dans la bouche, par ses jambes qui ne savent plus où se mettre et qui tentent de se cacher l'une l'autre. Le mouvement n'est pas celui de l'inertie que l'on trouve dans le *Discobole*, ce n'est pas le mouvement que l'on peut recon-

naître en dehors de soi-même. Si le spectateur parvient à comprendre l'émotion dynamique, c'est bien parce qu'il identifie dans la sculpture un signe émotionnel qu'il a déjà appréhendé en lui. La représentation de l'émotion en sculpture, surtout lorsqu'il ne s'agit plus de la peur qui est congruente avec l'immobilité sculpturale, ne peut se passer de l'inclination humaine à l'altérité : l'inclination que j'ai à comprendre autrui, dans sa subjectivité, à travers l'expérience de ma subjectivité.

Sculpture et altérité :

susciter une émotion par un face à face

Avant de noter son immobilité, Hegel met en avant, dans son introduction à la sculpture, le rapport au corps qui est propre à cet art : plus que l'architecture, la peinture ou encore la poésie, la sculpture permet un face à face entre deux individus ; le spectateur présent et le corps sculpté. C'est ce face à face qui fit que le Pygmalion des *Métamorphoses* d'Ovide tomba amoureux de sa sculpture : il la désira et fut épris d'une envie. Cette forte émotion éprouvée par Pygmalion fut suscitée par un bout de pierre, certes, mais un bout de pierre suffisamment anthropomorphe pour que s'installe une relation d'altérité, une relation d'intersubjectivité. Et même s'il existe des cas de sculptures non anthropomorphes, force est de constater que la sculpture a un rapport privilégié avec la figure humaine. Ce rapport à l'altérité a été travaillé notamment sur deux aspects : celui de la sympathie et celui de l'empathie.

Si l'on définit la sympathie comme la qualité d'éprouver en nous-mêmes les émotions que l'on reconnaît chez un semblable, il faut reconnaître que la sympathie est un important vecteur d'émotion en sculpture. Aussi, la représentation de l'émotion en sculpture se propage du personnage au spectateur. C'est ainsi que la *Pietà* de Michel-Ange (1499), par un visage plus paisible que triste, communique au fidèle chrétien la gra-

titude et l'admiration pour Jésus. Cet aspect relève de l'imitation de ce que l'on voit, on adopte l'émotion observée par un mécanisme semblable à celui mis en jeu lorsque l'on peut ressentir un muscle de jambe ou de bras se contracter devant *Le Laocoon*. Toutefois, la relation à l'émotion de l'autre ne se limite pas à la sympathie : une émotion reconnue chez autrui ne s'accompagne pas toujours de la même émotion chez soi, il peut y avoir une réaction qui ne soit pas de l'ordre de la contagion émotionnelle. Par exemple, devant une personne triste, je peux être triste à mon tour comme je peux éprouver le besoin d'aller la réconforter – parfois les deux aspects cohabitent. Si l'on adopte la distinction contemporaine faite par Alain Berthoz et Gérard Jorlan, le second aspect relève non pas de la sympathie, mais de l'empathie. C'est par relation empathique que les intéressés éprouvent de la gratitude aussi bien devant la détermination d'un *eyima byeri* dans la culture fang, sculpture qui monte la garde sur des ossements d'ancêtres, que devant la posture de tristesse et de résignation prise par les bourgeois de Calais de la sculpture éponyme de Rodin (1889) dans la culture du nord de la France – bourgeois qui auraient sauvé la ville de Calais durant la guerre de Cent Ans. Il ne s'agit plus ici pour le spectateur d'être envahi de l'émotion du personnage sculpté, mais bien d'avoir une réaction émotionnelle en fonction de la représentation. Une telle communication d'émotions par simple posture et disposition corporelle semble être courante en dehors des mondes de l'art. C'est justement dans ce contexte qu'Ekman a été amené à écrire que « l'expression faciale est le pivot de la communication entre hommes » dans son ouvrage *Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review* en référence à l'ouvrage de Darwin lui-même intitulé *The expression of the Emotions in Man and Animals*. Ce n'est pas un hasard si l'on trouve des textes de Darwin sur l'émotion : les processus cognitifs qui sous-tendent l'émotion sont décrits comme étant issus de l'évolution. Ainsi, les émotions, ainsi que

leur communicabilité et leur reconnaissance qui fondent la possibilité même de la pathognomonie, participeraient – ou ont participé – à l'adaptabilité des individus. Cette hypothèse intéresse tout particulièrement la manière dont la sculpture a recours à l'empathie dans la mesure où les processus articulant émotion perçue et réaction semblent au moins partiellement se prolonger lors d'une expérience esthétique.

Dans un paradigme épistémique évolutionniste, il ne faut pas oublier que les processus cognitifs mis en jeu dans l'appréhension des œuvres d'art sont des processus qui ont été sélectionnés. Il n'est pas question de dire que l'expérience artistique permettrait une amélioration de l'adaptation, mais uniquement de défendre l'idée selon laquelle il n'y a pas une totale autonomie cognitive dans le rapport que l'on a aux œuvres d'art. C'est justement l'absence de cette frontière qui fonde parfois la complexe et riche relation esthétique et qui fait tout l'enjeu de certaines sculptures anthropomorphes. Par exemple, comment se comporter face à des sculptures humaines en train de se faire déchi-queter par des pigeons apparemment anthropophages ? C'est l'expérience proposée par Kader Attia dans *Flying rats* lors de la biennale de Lyon de 2005. L'artiste a installé des sculptures d'enfants dans un parc imitant une cour de récréation en prenant bien soin d'inclure des pigeons dans le lieu. Toute la subtilité réside dans le fait que les sculptures ne sont ici plus faites dans le marbre de la sculpture classique ; elles sont faites avec de la nourriture pour pigeons. Ainsi, alors que la scène représentée commence calmement, très calmement même puisque les enfants sculptés jouent au ballon sans bruit, quelques enfants se font peu à peu picorer par des pigeons avant de se faire finalement violemment attaqués. Il ne reste bientôt dans la cour de récréation que des dépouilles. Avec *Flying rats*, Kader Attia a su éveillé en l'humain une empathie forte pour des sculptures : face à la détresse représentée et simulée, il y a eu un réel dégoût, une réelle indignation. Ces émotions appelle-

raient habituellement une réaction tentant de porter secours aux enfants, mais c'était là impossible non seulement parce que les enfants étaient derrière des grillages, mais surtout parce que des épouvantails ne sont pas secourables. Personne n'a réellement voulu aider les sculptures, mais les spectateurs ne savaient que faire de leurs émotions bien réelle. L'expérience esthétique naît ici précisément du frottement qu'il y a entre l'émotion éprouvée et l'inhibition de l'action qu'elle appelle. Certains ont tout de même agi, non pas pour aider les enfants, mais à l'encontre de l'œuvre de l'artiste. Sans entrer précisément dans ces histoires, les réactions émotionnelles iconoclastes sont fréquentes et peuvent être interprétées à travers le prisme de la relation entre émotion et action. Que faire en effet de tant d'indignation et de mépris ? d'embaras et de dégoût ? De la nudité dans *La Danse* de Carpeaux (1869) au *Tree* de Mc Carthy (2014) en passant par l'exposition de Jeff Koons au château de Versailles (2008) ou *L.O.V.E.* De Maurizio Cattelan (2010) les sculptures sont d'autant plus sujettes aux fortes émotions liées au scandale qu'elles s'exposent facilement dans l'espace public, souvent même comme commande publique.

Qu'elle soit dans l'espace public ou dans un lieu d'exposition, la sculpture, par sa tridimensionnalité, est un médium que l'on appréhende dans sa relation à l'espace en ce qu'elle offre une multitude de points de vue. Les sculpteurs peuvent alors exploiter les processus cognitifs mis en jeu dans la déambulation afin de parvenir à susciter une émotion même en dehors d'une sculpture figurative.

Sculpture et spatialité :

susciter une émotion par une déambulation

Les relations existant entre l'émotion et l'action peuvent être exploitées pour faire naître des émotions chez le spectateur à partir des conditions de la réception sculpturale. Peut-être moins

que l'architecture, certes, mais sans doute plus que la peinture, la sculpture s'appréhende en mouvement : on tourne autour de l'œuvre, on marche, on se déplace ; et la déambulation plonge le spectateur dans des conditions motrices très différentes de l'idée qu'on peut se faire de la contemplation. La déambulation en sculpture a même permis l'émergence d'un concept en théorie de l'art, celui d'art expérientiel. Cette notion d'Alva Noë caractérise justement la nécessité d'éprouver par le corps certaines œuvres d'art. L'exemple paradigmatique de cette théorie est celui de la sculpture *Clara-Clara* de Richard Serra (1983) : deux plaques d'acier longues de plus de 30 mètres et hautes de plus de 3 mètres se font face en laissant un interstice suffisamment conséquent pour que l'on puisse passer entre elles. Il faut noter que la verticalité des plaques n'est pas parfaite, elles sont légèrement inclinées. Suffisamment pour venir stimuler l'équilibre du spectateur, mais suffisamment peu pour que cette nouvelle inclinaison constitue au fur et à mesure de la déambulation un repère visuel établissant une verticale subjective. Ainsi, l'expérience proposée permet de constater à nouveau l'impact de l'émotion dans la constitution-même de l'expérience esthétique. Certes, contrairement à *Flying rats* et les autres œuvres considérées précédemment, il ne s'agit pas d'émotion éprouvée par sympathie ou empathie puisque la sculpture de Richard Serra n'est pas figurative – pas même métaphoriquement anthropomorphe – mais il s'agit, de manière semblable, de montrer en quoi l'expérience esthétique peut trouver ses fondations sur les déterminations physiologiques, ici émotionnelles, issues de l'évolution. Ainsi, le spectateur se promenant entre les deux parois de *Clara-Clara* éprouve peu à peu une émotion de peur, sans toutefois l'identifier nécessairement de la sorte : d'un point de vue physiologique, son corps réagit à un environnement peu confiant. En effet, les sensations de la verticale en provenance des pieds ne sont pas redondantes avec celles en provenance de la vue. Une telle dissonance est no-

tamment impliquée dans le vertige. Toutefois, peu de spectateurs se sentent réellement en danger dans une situation si fortement marquée culturellement qu'est l'expérience artistique. Au contraire, l'attention des personnes cherchant à devenir spectateur de *Clara-Clara* se pose avant tout sur la texture du métal, sur cette couleur rouille très particulière, sur tout ce que la perception peut trouver de pertinent pour fonder l'expérience artistique. Or, cette attention captée par la singularités plastiques de l'œuvre permet justement à l'émotion de peur de s'installer et de poser les premières pierres d'une expérience esthétique. Il semblerait en effet que l'individu – éprouvant en lui une constitution particulière mais sans pour autant l'interpréter comme de la peur parce qu'il ne comprendrait pas sa pertinence – interpréterait cette émotion, tenue pour négative dans la classification des émotions parce qu'elle relève d'un signal d'alarme, en une émotion positive comme conséquence de l'appréhension de l'œuvre d'art. Une telle vision distincte de l'émotion et de son interprétation suit les théories proposées par Antonio R. Damasio entre émotion et sentiment. C'est alors que, au lieu de se sentir soi-même en proie au vertige, l'œuvre est considérée en elle-même *vertigineuse* ; c'est alors que le spectateur se sent *transporté* par l'œuvre.

Dans une réflexion sur l'émotion, une telle description de l'expérience de *Clara-Clara* est importante en ce qu'elle permet de relativiser la valeur généralement donnée aux émotions : les unes seraient positives, les autres négatives. Il semblerait que ces valences soient relatives à un comportement donné ou attendu. Ainsi, dans le cadre de l'expérience esthétique, ces valeurs ne sont plus absolues justement parce que le rapport à l'action qu'ont ces émotions n'est plus valide. Certaines personnes se sentent toutefois

réellement un malaise lorsqu'elles déambulent ainsi dans de telles œuvres stimulant le rapport à la verticale et donc à l'équilibre. Elles n'ont aucune expérience artistique et préfèrent mettre un terme à l'expérience, à la manière des personnes qui se sentent mal dans un manège que d'autres apprécient.

La non-détermination de l'appréciation et la perte de valeur positive/négative des émotions rappellent d'ailleurs que l'esthétique comme discipline n'est pas soluble dans la physiologie : que tels et tels processus soient impliqués ne suffit pas à fonder une expérience esthétique. Il importe toutefois de les prendre en considération ne serait-ce que pour cerner les expériences subjectives possibles et écarter les hypothèses esthétiques qui reposent sur des dispositions physiologiques non envisageables. Peut-être également que la prise en considération des processus physiologiques pourrait permettre de reconsidérer la sculpture conceptuelle. Il serait envisageable que la sculpture conceptuelle, qui cherche à s'abstraire de la sensibilité, puisse impliquer de manière non consciente des ressorts émotionnels sous-tendant une expérience se révélant *in fine* esthétique.

Bruno Trentini

Bibliographie

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*. Tome premier, Charles Bénard trad., Paris, Librairie Germer-Baillère, 1875.

Alva Noë, « Experience and experiment in art », *Journal of Consciousness Studies*, Volume 7, Numéros 8-9, 2000, p. 123-136.

Alain Berthoz & Gérard Jorland, *L'Empathie*. Paris, Odile Jacob, 2004.