

**TRACES DU SACRÉ
DANS LA SCULPTURE SUISSE
CONTEMPORAINE**

PYGMALION CHEZ LES SAUVAGES

Texte de Claude Reichler

30 artistes à Bex au domaine de Szilassy
du 12 juin au
13 septembre 1987

Formidable religiosité. Le sacré nage dans tous les coins.

...
Mieux vaudrait que j'avoue simplement que je me suis trompé, que j'ai surestimé ces gens et que j'ai été aveuglé par le prestige que leur conféraient leurs coutumes.

MICHEL LEIRIS, L'Afrique fantôme

Eliade pensait qu'on ne pouvait définir le sacré que par opposition au profane. Dans l'espace indifférent du monde, soudain une limite serait marquée, un seuil posé. Cercle magique, caverne, roche escarpée: une enceinte signalerait l'ailleurs, l'interdirait en même temps qu'elle se donnerait comme une invite, troublante, à passer outre. Autrefois, il y a très longtemps, ou alors là-bas, très loin de notre quotidien, chez des peuples proches de l'Origine, l'univers des choses pratiques, des chasses, des semis, des récoltes, parmi les floraisons prévues, aurait ainsi laissé place à un lieu réservé pour qu'y survienne l'inconnu. Une pierre y suffisait, un arbre, une déclivité: l'espace tout à coup frissonnait, rien n'était plus pareil. Quand le commun se singularise, quelque chose alors l'habite, quelqu'un s'empare de l'indéterminé et s'y installe. Le regard figé, l'hésitation du pas, le vent soudain chu, tout fait signe.

Voilà crée le fantôme du lieu, par le plus simple mouvement de l'esprit, qui consiste à poser une distinction, à instaurer une réserve, c'est-à-dire à créer un sens. Ce qui vaut pour l'espace est applicable au temps, dont le continuum, si évident pour notre perception, pourrait être lui aussi brusquement percé d'une impondérable flèche. Mais si le temps, labile, ne coule plus nous emportant d'aujourd'hui en aujourd'hui, quel Instant incommensurable se révèle? Que puisse être ainsi disposée, dans la banale accumulation des moments, une trouée d'éternité, change absolument notre sort. Plus encore que lors de la création d'un lieu signé, d'un templum, l'instauration d'une polarité dans le temps, puisqu'elle écarte une continuité d'un absolu, d'une plongée dans le hors-temps, impose une différence extrême.

L'opposition entre la continuité et le surgissement, le contingent et le permanent, il est impossible de la conserver à l'intérieur d'une théorie mesurée, où elle témoignerait d'un des modes, parmi d'autres, du fonctionnement de l'esprit. Elle est si impérieuse qu'elle s'annule elle-même et dégrade toute autre conception. Dès qu'un point de vue absolu a pris corps, il

dispose de tous les autres: il juge l'inanité d'une marche sans inspiration et rabaisse une temporalité sans excès. Grande nostalgie d'un point de vue sans reste! Dès qu'on pense le posséder, l'espace indifférencié n'est plus que l'attente du lieu marqué, la quotidienneté et la succession des jours sont tout orientées vers leur dépassement. Hors cette perspective, rien ne paraît digne d'être sauvé.

Ce qu'on dit du temps et de l'espace, on peut le dire aussi des objets. Ils se perdent dans une masse sans contours, à partir du moment où l'un d'eux est déclaré unique. Extrait du monde matériel, paré, contemplé, défait de ses liens avec ses entours, tel est l'objet fétichisé. Heureux primitifs des ethnologues essentialistes! Ils avaient sous la main, avec leurs lieux sacrés, leur temporalité scandée par la transe, leurs fétiches, tout ce dont nous serions dépourvus. Aux polarités de l'espace, du temps, des objets, il faut donc ajouter celle de l'histoire, qui ravale tout l'actuel, pour aller chercher dans le plus lointain passé une attestation d'authenticité. Mais, tout comme l'espace indifférencié, les jours monotones, les objets communs, détiennent le souvenir de ce qui les a rejetés après avoir été confondu avec eux, et peuvent en devenir l'image affadie, il nous serait imparté, dans notre présent, de rêver l'absolu en le déformant. C'est à quoi servirait l'art, ses lieux et ses objets, pâles vestiges d'une plénitude disparue.

Dans une pièce lyrique peu connue aujourd'hui, écrite en 1762, en un moment de grande maturité créatrice, Rousseau propose un apologue sur la sculpture. Il y met en scène Pygmalion, non comme le roi de la légende, mais comme un sculpteur (ce que le roi de Chypre, ou de Tyr, était peut-être, dit d'ailleurs le mythe). Pygmalion traîne dans son atelier une vie désolée, parmi les statues abandonnées. Il a laissé à terre craie et ciseau, marteau, polissoir. Bras ballants, tête baissée, tantôt il va d'un bloc à l'autre, posant la main sur une épaule, une crinière, la jambe effilée d'un danseur surgie d'une masse glaireuse et veinée; et tantôt il s'assied, coudes aux genoux, otage de la mélancolie. «Rien n'a de goût, se dit-il. Pourquoi répondre aux commandes des princes et des riches, pourquoi m'échauffer l'esprit à délier les muscles d'un poitrail, à polir un flanc, à arrondir l'arc d'un bras? Ni les lions, ni les chevaux, ni les guerriers stupides ni les goulfes n'ont de sens! Dix autres aujourd'hui font cela mieux que moi! Ils en tirent gloire! Ils redressent la tête, ils se pavanent dans la ville en contemplant les lauriers de

leurs héros et les seins flasques de leurs déesses... Mais de quel droit médire? me moquer d'eux? Je ne vau pas mieux!»

Pygmalion, tandis qu'il promenait ses regards sur les ébauches éparses, sensible encore aux teintes des marbres et au grain des pierres, ne pouvait empêcher son œil de fouiller avidement, comme pour les percer, les plis d'un voile qui flottait sur une forme, dans un petit pavillon d'angle, au fond de l'atelier. Il y avait là-dessous sa Galathée, qu'il osait croire son chef-d'œuvre! et qui dans son jugement déclassait tous ses autres travaux. Pièce unique, digne des plus prestigieux sanctuaires, elle aurait porté son nom au-delà des siècles et des cités. L'œil soudain obnubilé des hommes, la marche suspendue, l'esquive de la pensée qui n'ose encore arrêter le désir sur ces hanches, sur l'exacte courbure et la fuite de la jambe, alors qu'elle semble frémir dans l'air comme une tanche fauflée entre deux ondes, parmi l'éclat d'un rayon... – il sait d'un coup tout cela. Mais qu'est-ce qui l'arrête? Pourquoi ne pas découvrir la statue? Retirer ce voile qui noie la forme dans l'indécision de ses bordures? L'écartier, ce triste tissu qui le sépare de la déesse? Pygmalion se lève, s'approche. A deux mains, frissonnant de sa nuque à ses reins, il tire lentement le voile. La voilà! elle, l'incomparable. Voilà le vase de tous mes délices, l'oblongue exquise, le lisse et pur poème de la pierre. Il n'ose toucher, parfaite encore, abîmer d'un repentir l'instante révélation...

Sous la fable de Pygmalion, Rousseau rêve une épiphanie de la beauté, il compose une phénoménologie de la forme. Ce qui apparaît existe absolument, envahit l'esprit, chasse au royaume des ombres tout le reste. Le geste de Pygmalion résume tous les gestes des hommes, au moment de dépouiller l'apparence, de dépasser le sommeil de la matière pour aller à la vision des êtres et des choses. L'Autre ainsi découvert, on comprend qu'il soit un dieu! qu'il se mette à bouger, descende de son piédestal, s'approche et reçoive, dans l'oubli de tout, l'hommage de l'amour.

Mais que le sacré soit ce qui se révèle, derrière la voile de l'existence banale, et se voie dès lors attribuer le privilège de l'être, n'est pas la seule leçon que Rousseau veut tirer du mythe; que la sculpture réalise cette apparition n'épuise pas l'intérêt du mythe. Dans l'histoire qu'il raconte, Galathée se lève et marche, et ses mains d'abord se portent sur elle-même. «Moi», dit-elle seulement. Lorsque sa paume rencontre des pierres et des ébauches: «Ce n'est pas moi.» Et quand Pygmalion subjugué se jette à ses pieds, saisit ses bras, baise ses genoux, pendant qu'il remercie en tremblant Vénus d'avoir donné vie au simulacre: «Encore moi», dit la Galathée. Le divin n'est pas seule-

ment dans le fait que la forme extraite de la matière où elle dormait, dévoilée par l'artiste, prenne vie et se meuve dans notre univers; il est aussi dans l'autonomie acquise par l'œuvre. L'artiste lui a insufflé sa propre âme, comme le dieu de la Genèse animant une figure de glaise façonnée à son image. La Galathée de Pygmalion, tirée de l'immobilité informe de la pierre vers la rayonnante mobilité de l'œuvre, cesse d'être un simulacre. Elle ne représente plus quelque entité isolée de la fadeur d'un panthéon, elle incarne le double aimé de l'artiste, la forme secrète du désir qui l'habitait. Dès qu'il s'est ainsi manifesté, le rêve intime fait de l'artiste son adorateur et son esclave.

Il n'y a pas des traces du sacré, des vestiges ou des ruines encore visibles. Le sacré est une trace, un signe tracé, la manifestation que quelque chose, ou quelqu'un, est passé par là. C'est le corps du sculpteur qui se pousse dans la pierre et s'y installe, transmuant en idée et en forme leur commune matérialité. L'œuvre sculptée n'a pas avec ce qu'elle donne à voir des rapports de seule analogie (même dans une esthétique mimétique), mais des rapports de contiguïté. Même si nous n'avons plus la commode image des dieux et des récits mythologiques pour croire qu'il y ait, au-delà de la figure apparue, un garant immuable, l'objet fabriqué par la main de l'artiste porte la trace de son corps, des contraintes et des envols où vit sa chair, des partages symboliques dont la collectivité l'a dotée. L'œuvre qu'il produit se substitue à lui et témoigne de ce qui l'a lui-même engendré. Il n'a plus qu'à s'effacer, mortel, pour qu'elle perdure. L'œuvre sculptée est sacrée en cela aussi (même si nous ne l'appelons plus ainsi) que l'artiste, au moment de découvrir l'apparition de la forme, y fait l'expérience de sa propre disparition.

Quand Rousseau montre la statue de Pygmalion se reconnaissant elle-même et s'enchantant de soi, quand il imagine la vie du sculpteur insufflée à l'être de pierre, il pense sans doute aussi à sa propre situation, aux œuvres qu'il a écrites (la Julie, l'Emile), à celle qu'il entreprendra: les Confessions. La contiguïté entre le corps de l'artiste et la matière de l'œuvre constitue chez lui un thème central. A cet égard, la sculpture résume les autres arts, en formule un emblème, peinture, musique, écriture. Penser toutes les productions artistiques à partir de la sculpture conduit à proposer un modèle de la création qui déplace les questions apprises. La représentation ressemblante devient seconde, puisque l'essence manifestée n'est pas simplement une image, mais la trace – imperceptible ou monumentale – d'une chair traversée par un travail d'accouchement. Tout dévoilement devient découverte d'une partie de soi,

détachée, devenue autonome. Ce moment constitue le geste spirituel fondamental dans l'appréhension de la forme: toutes choses mises entre parenthèses, l'instant de l'apparition noue entre l'homme et ses objets, un à un et à chaque fois, un pacte d'allégeance réciproque.

Lorsque Michel Leiris traversa l'Afrique de Dakar à Djibouti, en 1932, attaché à une mission ethnographique française dirigée par Marcel Griaule, il espérait trouver chez les sauvages la secousse des émotions religieuses qui manquaient à sa vie de lettré parisien. Fasciné par les sacrifices, et plus encore par la possibilité que les victimes fussent humaines, attiré par toutes les manifestations de la sexualité (danses et hystéries, prostitution rituelle, symbolismes phalliques), il s'imaginait avoir accès, là-bas, à une vie plus profonde et plus vraie. Le sacré, pour lui et les amis qu'il fréquentait – essentiellement les surréalistes, à cette époque – ne résidait pas dans une image idéalisée des origines, ni dans une recherche de la beauté, mais dans tout ce que sa culture avait rejeté. L'abjection, l'avalissement, le sang, le meurtre permettraient à l'homme d'outrepasser ses limites.

Son voyage le déçut; rares furent les moments où il se sentit soulevé au-dessus de lui-même. Il fut pourtant parfois comblé. Le voici chez les Dogons, où il découvre un culte secret comprenant des cérémonies sacrificielles. Ses camarades et lui parviennent à se faire ouvrir une case du fétiche, dans laquelle nul n'a le droit de pénétrer, mis à part le prêtre-gardien et ses acolytes. A la suite d'un long palabre, quatre hommes nus et balafrés, après avoir enlevé les pieux qui barrent la porte, laissent apparaître aux yeux des assistants le dieu auquel ce peuple sacrifie et dont la présence terrifie les femmes et les enfants du village. Le fétiche présente l'aspect d'un vieux sac de toile rapiécée, rempli de choses dont on ne peut rien savoir. Il possède une vague forme, impossible à identifier. Son apparente nullité, la détresse esthétique dont elle témoigne pour un Occidental, contrastent violemment avec l'atmosphère d'horreur sacrée qui l'entoure. Le fétiche n'a pas à être une image de la divinité, un faux-semblant. Il est le dieu, objet incompréhensible sur lequel coule le sang des victimes. Ce sang, coagulé sur la toile en croûtes bitumeuses et sales, opère la contiguïté avec les adorateurs qui l'ont versé et les victimes offertes. Le fétiche est comme un noyau de matière extraordinairement dense, où se concentrent les désirs, les haines, les peurs qui animent l'espace collectif. «Objet sale, simple, élémentaire dont l'abjection

est une terrible force parce qu'y est condensé l'absolu de ces hommes et qu'ils y ont imprimé leur propre force, comme dans la petite boulette de terre qu'un enfant roule entre ses doigts quand il joue avec la boue.»

Pour expliquer le sentiment du sacré, Leiris lui aussi recherche un moment source, une essence de la création plastique. Il en montre le degré minimal dans le jeu de l'enfant: lorsqu'il triture un bout de matière, celui-ci est déjà en train de fabriquer un objet symbolique, non parce qu'il dote la matière d'une signification, mais parce que, par la caresse des paumes et la pression des doigts, il fait passer ses affects dans la terre. Aucune tentative d'élaborer l'image de quoi que ce soit: ce signe de terre et d'eau ne renvoie à rien. Pas encore détaché du corps, il émane de lui comme le support d'une poussée vers l'extérieur susceptible de dépasser l'inertie de la chose. Et déjà tout entier forme, il peut accueillir les traces de la vie et de la mort, et dès lors représenter.

Qu'il y ait là, dans le découvrément d'une forme joint à la contiguïté physique un emblème aussi exact que possible de ce sentiment du sacré aujourd'hui passagèrement maltraité, cela ne dépend pas de telle ou telle doctrine esthétique. C'est une donnée anthropologique où se mêlent deux mouvements de l'esprit (et non seulement du langage) qu'on a trop souvent séparés dans les discussions spéculatives: l'analogie (la métaphore) et la contiguïté (la métonymie). Ils se conjoignent dans la formation du lien essentiel entre l'homme et le monde. L'existence et la répétition de ce lien sont mises au premier plan dans certaines cultures, où elles forment le tissu constant de la vie, alors qu'elles paraissent oubliées chez nous – exceptés ces rares moments, encadrés et donc séparés de notre quotidien, que sont les œuvres d'art.

Pourtant ce lien où demeure le «sacré», n'est pas en soi distinct de notre expérience. Il n'est nullement nécessaire de le projeter dans un lointain passé ou de le réserver à des peuplades exotiques, nous mettant ainsi dans la curieuse position d'être la seule civilisation à souffrir d'un marasme métaphysique. La sculpture, de manière plus dense encore que les autres arts, laisse surgir de nous un autre langage, une autre vision, une manière toujours immédiate de façonner quelque chose du monde. Le sauvage et l'enfant cohabitent avec Pygmalion: ils veillent et réveillent les choses de leur somnolence; ils y portent le tracé de nos désarrois et de nos désirs. Cernant les jours et signant l'espace, sommant le temps, quelque chose, là, demeure, et nous passons.

CLAUDE REICHLER