

Critique, no 611, avril 1998

L'enveloppe de la sculpture

CATHERINE BÉDARD

Catalogue Stephen Schofield

Si je peux le dire ainsi...

Textes de Antonio Guzman et Claude Gosselin

Coédition Le Crédac, centre d'art d'Ivry-sur-Seine;

Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin;

Éditions de l' Aquarium agnostique de Valenciennes, 1997, 80 p.

PENSÉES DÉTACHÉES SUR L'ŒUF

Si, depuis des temps reculés, certains produits de la nature ont été investis d'une forte charge symbolique, c'est que leur forme matérielle semblait incarner une perfection. C'était en particulier le cas des corps géométriques dont la forme, au contour net, régulière et équilibrée, obéissait à un principe de symétrie autour d'un axe central. L'œuf, par exemple, qu'il fût d'autruche ou de poule, a ainsi, de Piero della Francesca à Brancusi, singulièrement occupé la réflexion des artistes. Il occupe une place des plus élémentaires dans notre univers domestique, mais cela n'affecte en rien la fascination qu'il exerce dès lors qu'on y contemple une immobilité laconique qui n'abrite rien de moins que la génération élémentaire et mystérieuse de la forme vivante. Denrée comestible, l'œuf est aussi vie potentielle. Aussi a-t-on facilement contemplé en lui son invisible et informe contenu et sa gestation latente dans son enveloppe ovoïdale. On peut aujourd'hui, il est vrai (avec l'échographie par exemple), facilement voir à travers les enveloppes et observer le développement du contenu à travers son contenant. *L'ovum* a perdu une part de son mystère. Mais cette inspection a plus été le fait de la science que de l'art, occupé à la coquille, apparence sensible et forme pure. Peints ou sculptés, les œufs de l'art continuent de confronter leur équilibre géométrique et leur figure immuable au devenir morphogénétique d'une activité cellulaire, promesse d'une forme à venir.

En 1966 pourtant, l'artiste américain Claes Oldenburg a jeté un pavé dans la mare en brisant cette coquille pour faire « s'éclater » la sculpture. Poche de tissu au contour irrégulier, parfaitement horizontale avec tout juste ce petit gonflement suggérant une épaisseur d'air, sa *Sculpture in the Form of a Fried Egg* représentait un œuf à plat, c'est-à-dire un œuf au plat. Avec cette tache répandue sur le sol, Oldenburg descendait l'une des plus nobles figures symboliques de son piédestal pour en faire ironiquement un symbole culturel plus terre-à-terre, évoquant un objet de consommation quotidienne. Mais qu'une sculpture pût prendre la forme d'une chose aussi concrète qu'un œuf sur le plat n'en renvoyait pas moins à un enjeu technique fascinant de la sculpture *per via di porre* : sa capacité à donner forme à l'informe par l'action conjuguée du moule et de la transformation qui s'y opère quand la substance qu'il contient passe de l'état fluide à l'état solide. *Sculpture in the Form of a Fried Egg* n'était pas une manifestation de cet « informe » dont l'exposition du Centre Georges-Pompidou a récemment montré combien il travaillait l'art moderne¹. Comme le déclarait son titre, l'œuf d'Oldenburg avait bel et bien une forme; celle de l'œuf cuit à la poêle, quand la cuisson fige l'expansion du fluide. Que ce processus ait inversé celui du moulage (où la substance en fusion se solidifie en refroidissant) marquait encore l'importance du renversement opéré par l'artiste par rapport à la tradition sculpturale. Au sein d'une conception de l'œuvre d'art comme microcosme, cette conception dont l'ovoïde était et demeurait une image des plus tenaces, l'œuvre d'Oldenburg occupait très décidément une place stratégique : libéré de sa coquille, l'œuf se répandait et, avec ce contenant, c'était le contenu de la forme qui s'effondrait.

Après cette invention laconiquement iconoclaste, on aurait pu croire que c'en était fait de l'œuf en sculpture. On vient pourtant de le voir resurgir sous une configuration des plus inusitées dans l'œuvre du sculpteur canadien Stephen Schofield dont on a pu suivre les transformations lors de trois expositions en France². Sur un mode ironique, un rien provocateur, Stephen Schofield a bien l'air de jouer avec quelques-unes des fins les plus contemporaines de la sculpture. Ses *Ensembles d'œufs* sont des sculptures en forme de grappes d'œufs durs; à trente années de distance, Schofield donne la réplique à Oldenburg et, pour renverser à son tour et à sa manière le rapport à la tradition sculpturale, il en revient littéralement au moule, au point d'en faire l'objet même de ses moulages. Or Schofield ne joue pas seulement avec des œufs. Il entortille sciemment la sculpture autour d'une question : de quelle nature est cette enveloppe à laquelle semble obstinément reconduire la sculpture ? Et qu'enveloppe-t-elle donc ?

LA CUISINE DE LA SCULPTURE³

Pour amorcer, sur un mode informel, sa série d'expositions, Stephen Schofield convia le public à une *séance*⁴. La conférence au cours de laquelle il s'essaya pédagogiquement à exposer le processus morphogénétique de sa production artistique fut suivie d'une démonstration où il mettait en scène un de ses objets de prédilection, l'œuf. Minutieusement alignés sur une table installée au beau milieu des œuvres, des centaines d'œufs prêts à l'emploi (c'est-à-dire à la casse) furent montés en neige par ceux qui souhaitaient participer à ce cours de cuisine élémentaire. L'entreprise commune donna lieu à une « pièce montée » où s'empilaient délicatement les coquilles vides et les multiples petits tas de mousse blanche.

Que l'albumine entre dans la composition d'une œuvre d'art ne saurait surprendre pour peu qu'on se rappelle qu'elle a longtemps servi à lier les pigments. Mais, moussée et non plus délayée, l'albumine acquiert cette présence un peu obscène qu'ont les volumes obtenus par gonflement ou enflément, et dont l'aspect semble être l'état (momentané) d'une expansion limite de leur enveloppe. L'œuvre de Schofield dans son ensemble montre qu'il affectionne particulièrement ce phénomène. Pour lui, la sculpture produit d'abord et avant tout des enveloppes saillantes qui moulent comme un gant un contenu informe : survêtements amidonnés et gonflés d'air ou combinaisons-maillots remplis de sable, gangues cimentées – suspendues ou érigées –, étuis plastique encastrés dans des panneaux de verre qui sont le revêtement adhésif de moulages bien charnus. Mais, chez lui, l'enveloppe ne moule pas une forme; gaine, gangue, vêtement ou survêtement, elle est le réceptacle préformé mais mou d'une matière qui, en remplissant, lui fait trouver sa forme, au point qu'on ne sache plus très bien lequel, de l'enveloppe ou de son contenu, moule l'autre. Comme notre peau pour les baroques, c'est un sac d'immondices, un réceptacle retenant à la limite le déploiement de son contenu, un rempart contre les débordements de la matière.

Quel sens donner dès lors à la séance où l'on confectionnait une pièce montée promise à l'affaissement, une pièce qui se distinguait des autres, solidement ancrées à leur support, moins par son aspect que par sa teneur et son maintien ? Personne ne pouvait croire un seul instant participer à la fabrication d'une œuvre; la pièce montée n'avait d'autre fin que de renvoyer aux gestes de cette assemblée, s'affairant à maintenir la chose érigée en dépit de tout (et notamment du bon sens). Il ne s'agissait pas de fabriquer une œuvre mais de reconstituer une situation d'atelier. Les gestes de l'atelier sont des gestes de tous les jours; ils rappellent « les gestes ménagers d'une domesticité ordinaire et sans histoire : le linge et le repassage, le rangement et le passage de l'aspirateur, la couture, le ravageage des vêtements, la cuisine⁵ ». Mais cette pratique du contact familial et manuel, sans grandeur, liée à un temps plus cyclique qu'historique, ne fait pas, chez Schofield, l'éloge du monde quotidien. Tantôt elle crée des combinaisons surréalistes directement issues du monde domestique (un sac-tronc planté au bout d'un tuyau d'aspirateur), tantôt elle engendre des monstres, des conformations qui semblent le résultat d'une vision disproportionnée, déformée,

anormale en tout cas, d'un objet ou d'un phénomène naturel : quand ils sont suspendus, ses *Ensembles d'œufs* font penser à des grappes de raisins géants et, quand ils s'érigent vers le haut, comme gonflés à l'hélium, à des grappes de ballons retenus sur le plancher des vaches. Échappées vers l'incongru, les visions surréalistes de Schofield matérialisent les connexions étranges, les courts-circuits imaginaires qu'engendre une pratique répétitive de gestes automatiques.

Les titres qu'il donne à ses œuvres participent de ces va-et-vient, tel *You Say Sweeter, I Say Sweater* qui identifie une pièce formée d'une structure métallique rectangulaire dans laquelle sont rangés (en une composition géométrique qui affiche un ordre qui n'a rien à voir avec celui du ménage) deux aspirateurs, un rouge et un bleu, munis de leur tuyau mou, ainsi qu'un séchoir à cheveux rabouté à un tuyau rigide d'aspirateur (sans l'aspirateur). À chaque extrémité des tubes d'aspiration et d'inspiration, une pièce de vêtement gonflée à bloc. Ce sont des vêtements d'enfant soigneusement confectionnés, un bel ouvrage de couture avec de parfaits surpiquages (sauf que l'un d'entre eux n'a ni queue ni tête, comme si le couturier s'était laissé aller à la rêverie pour produire un hybride), trempés dans une solution sucrée agissant comme un amidonnage pour le moins inusité puisqu'il produit une transpiration du tissu. Aucun de ces appareils n'étant branché, il faut quelques instants pour comprendre que la vitalité de ces petits corps gonflés tient à l'efficacité du leurre pneumatique. Ce qu'on voit là n'est que la pétrification, ou plus exactement la cristallisation d'une insufflation. Schofield touche ici à l'antique ambition de l'art : montrer le vivant. Et, pour lui, la vie passe d'abord par le souffle.

MISE ET REMISE EN FORME : LE SOUFFLE DE LA SCULPTURE

Dans ces corps inchoatifs ou incomplets, on reconnaît les marques théorique et ironique (inséparables l'une de l'autre) de l'art de Schofield, un art qui prend radicalement distance par rapport aux enjeux qui travaillaient la présentation de ses sculptures du début des années quatre-vingt-dix et renvoyaient « de façon embarrassée à la difformité ou à la disposition arbitraire des corps telle qu'on en trouve dans les salles d'autopsie les plus désordonnées ⁶ ». Les appareils d'exposition (tables, chariots, bancs) étaient des socles disproportionnés par rapport aux petits corps inertes, affaissés en d'étranges postures. Ces formes arrêtées trouvaient leur puissance d'effet à évoquer les corps désarticulés des accidentés comme ceux des jouets d'enfants; mais plus encore, c'est toute une pensée de la sculpture qui était là en quelque sorte remise sur la table, virtuellement soumise à l'analyse, dans ce traitement laconique et clinique d'un corps sans extrémité et donc sans trait individuel, sans regard et donc sans âme, un corps avec lequel il n'était pas immoral de jouer, abandonné aux mains de l'artiste. Entraînées par leur poids, ces formes inertes ne représentaient pas le corps mort ou inconscient; elles l'incarnaient par leur mollesse et leur affaissement. En réduisant la distance qui sépare l'art du réel, tout en se tenant à distance de la ressemblance, ces pantins imposaient cette proximité fantasmagorique au réel que l'on attribue par exemple aux moulages funéraires et par extension aux objets obtenus par empreinte ⁷. Comme pour conjurer l'idée que la sculpture fraye avec la mort, la création se propose maintenant comme une récréation en même temps qu'une « mise en forme » de la sculpture au sens presque sportif du terme, une opération d'assainissement et de rajeunissement de la sculpture : la mise en forme qu'opère Schofield montre des corps en pleine forme, en pleine expansion, apparemment « gonflés à bloc » et, telle qu'il en conçoit la disposition, la salle d'exposition elle-même se présente comme un terrain de jeu où la sculpture peut « s'exercer ».

L'enchaînement des trois expositions n'a été conçu ni comme une tournée ni comme un triptyque, mais comme une expérience combinatoire et on a pu y voir comment le rapprochement entre gestes d'atelier et gestes ménagers avait des répercussions jusque dans la conception que l'artiste se faisait de l'aménagement d'une salle. Pour Schofield, de même que la fabrique des œuvres n'est pas isolée des tâches domestiques, la salle d'exposition fraye avec le terrain de jeu. Les structures tubulaires

tiennent de la barre d'exercice (les corps s'y accrochent en acrobaties grotesques), et le mur est avant tout un plan de fixation auquel pend le corps-gymnaste. Tous les corps, ou presque, sont exposés suspendus ou en suspens et, qu'ils soient démesurément grands ou démesurément petits par rapport à une échelle normale, leur configuration est toujours crédible par rapport à leur posture. On croirait que chaque pièce a été faite sur place, confectionnée ou moulée à même l'appareil auquel elle est accrochée. Il en résulte un « réalisme » qui n'est pas mimétique mais physique. On est au milieu d'une débandade de « corps en pleine forme » : il importe peu ici que ces corps n'aient pas grand-chose d'humain et qu'ils renvoient plutôt à un corps promis (l'œuf), tronqué (les poupées-gymnastes) ou sur le point d'exploser (les sacs-troncs).

Le principal adversaire contre lequel jouent les pièces est de toute évidence la loi de la pesanteur qui entraîne tout vers le bas. Les règles conventionnelles instituées pour faire que « l'art s'adresse à l'homme en tant que créature érigée⁸ » et qu'il soit coupé du contact direct avec le sol (l'horizontalité animale) ont été la verticalité et le socle. Schofield revient à la verticalité et au socle mais c'est pour les jouer l'un contre l'autre et les déléster ainsi de l'héritage symbolique et esthétique qui avait justifié leur rejet par tout un pan de l'art du XXe siècle. Chez lui, ce qui est vertical tend vers le bas et le socle lutte contre la chute de ce qu'il supporte. Ce qui s'érige en hauteur semble tout devoir au souffle des appareils domestiques qui, tout en donnant leur forme aux corps-survêtements, leur servent de socles dérisoires. La configuration de la forme semble ainsi dépendre entièrement de l'action présumée de chaque socle. Le casier à vêtements du type qu'on trouve dans les écoles ou les centres sportifs sert bien de socle pour la pièce qui pend en dessous. Pourtant, si les corps semblent renvoyer aux lois invisibles et imperturbables de la pesanteur, ils n'y sont pas soumis puisqu'ils ont été ou préformés par la découpe et la couture de leur enveloppe, ou moulés en fonction d'un coulage ou d'une insufflation dont l'origine est indiquée par une embouchure bien visible et dont la localisation dans l'espace d'exposition correspond toujours à la structure d'accrochage des œuvres et non au dispositif de leur production. Schofield est un classique pervers : son art nous trompe en faisant mine de ne pas nous tromper.

L'ensemble des expositions dont la publication rend compte se présentait d'ailleurs comme une véritable *partie*, au sens ludique du terme. D'une exposition à l'autre, les pièces ont été disposées différemment : certains éléments ont été ajoutés, d'autres retranchés, mais on y trouvait toujours des pièces identiques, déplacées les unes par rapport aux autres. Qu'il y eût jeu dans cette opération, le titre même de la triple exposition le laissait entendre puisque, à une même ouverture, « *Si je peux le dire ainsi...* », il proposait une réplique chaque fois différente : *Pape des sots*, *Monnaies des innocents*, *Père ambigu* (et que dire de *La Ration simple d'Adam* ? titre pour le moins énigmatique d'une séance consistant à casser des œufs). Le jeu est mené par des jeux de mots – comme si, l'air de rien, Schofield réglait des comptes avec la famille et la religion évoquées au travers de locutions absurdes. D'une façon générale, Schofield cultive le paradoxe et affiche un archaïsme tranchant nettement avec ses œuvres qui manquent de tenue et sont au bord de l'inconvenance. Antonio Guzman souligne ce qu'implique de réticence devant tout propos péremptoire le titre *Si je peux le dire ainsi...* : c'est « une locution personnelle d'emblée dialoguiste et discursive, mais aussi une certaine façon subordonnée, une manière contingente et circonstanciée qui positionnent le travail en retrait⁹ ». Mais ce retrait ne joue que par rapport à un mode affirmant et autoritaire de se présenter et de s'exposer; il est tout sauf un retrait par rapport aux enjeux contemporains de la sculpture. Affaire de « tact », comme écrit à juste titre Guzman, mais pas d'urbanité comme l'a montré la *séance* du Crédac où l'artiste avait convié son public à une opération conviviale qu'il aurait pu intituler *Prière de toucher* mais qu'il avait baptisée (pour des raisons connues de lui seul, ce qui est moins urbain) *La Ration simple d'Adam*. À y repenser, ce titre indiquait sans doute le début de l'histoire et de la partie en trois manches qu'il engageait alors : le blanc monté en neige, cette chiffe molle au milieu d'enveloppes toutes plus moulantes les unes que les autres, ne faisait que nous mettre sous les yeux l'action qui définit l'opération même du moulage : enrober un solide d'une pâte malléable. Vidées de leur contenu pour en être recouvertes, les coquilles ne renvoyaient qu'à la

question de l'adhérence entre la surface extérieure de l'objet et la substance molle du moule qui l'enveloppe.

LA SCULPTURE DANS LA PEAU

Modeler, c'est fabriquer un modèle destiné à être reproduit. Mais, du modèle à sa reproduction, il faut en passer par le moule – lequel n'est en général qu'un intermédiaire entre le modèle (censé disparaître de l'œuvre finale) et sa reproduction (obtenue par le coulage d'une matière qui *adhère* aux parois intérieures du moule). Le moule est l'empreinte du modèle et la reproduction est l'empreinte du moule. Au sein de cette pratique aussi ancienne que la sculpture par moulage, les opérations de Schofield visent à poser une question troublante : et si l'on supposait un moule qui fût lui-même l'empreinte extérieure d'un autre moule ? (Comme s'il voulait couper court à toute nostalgie de l'objet originaire, vivant ou inerte, disparu.)

Si les *Ensembles d'œufs* constituent de si étranges formations, c'est qu'ils montrent le principe même qui fonde l'opération du moulage, l'adhérence. Elle est là, cette adhérence, mise à nu, visible, dans ses perfections et ses imperfections, gardant la trace d'une série d'épousailles de formes et de contre-formes plus ou moins maîtrisées.

La première adhérence est celle du sac de plastique enveloppant les œufs et agissant comme une gaine lorsqu'elle est hermétiquement fermée et vidée de son air; cette enveloppe moulante – qui n'est pas sans rappeler la représentation des drapés mouillés adhérant aux nus pour en faire voir érotiquement les rondeurs (mais Schofield utilise un sac à ordures) – est ensuite moulée en plâtre. Alors, en collant à l'extérieur de l'enveloppe plastique, le moule opère une seconde adhérence – qui n'est plus l'empreinte directe des œufs mais de l'enveloppe (ici très lisse, là plissée) qui les tient ensemble en les contenant. Tous les « petits plis » renvoient bien à la texture adhérente d'une peau, mais ce ne sont pas les plis ou les rides d'un corps; ce sont ceux de l'enveloppe moulante d'un ensemble d'œufs – lequel, par nature, est absolument dépourvu de plis. On ne peut manquer de voir là un retour critique très ironique sur l'idéologie implicite de la sculpture où le corps moulé dans un drapé, en général féminin, fixait l'emprise du mâle sur le corps de la femme. À la fois masculine et féminine, « aussi ovarienne que testiculaire » (Guzman), la grappe d'ovoïdes, avec ses rondeurs puissamment évocatrices, n'en reste pas moins soumise au moule comme le rappellent les plis qui sont là, pétrifiés deux fois plutôt qu'une, pour nous empêcher d'oublier la gaine formatrice.

Loin de nous convier à une sereine contemplation (et certaines réactions critiques à chaud en apportèrent la preuve catastrophique), Schofield nous met sans cesse au défi de comprendre ce que nous avons sous les yeux et, si l'on s'en donne la peine, on voit que la dimension démonstrative de son travail, cette manière qu'il a de faire de chaque pièce l'illustration d'un problème de sculpture, est là encore un *jeu*, avec les certitudes cette fois. Si la couleur et le fini lustré des sculptures peuvent par exemple nous faire prendre le ciment pour du bronze, les œuvres *Roch* et *Agathe sa sœur* montrent combien les moulages de Schofield rompent avec les fondements mêmes d'une pratique obsédée par le toucher. Dans ces œuvres, la brillance des surfaces n'est pas due à un polissage (c'est-à-dire à une caresse qui s'ajoute à la prise du moule comme pour accentuer l'idée d'une emprise, par déplacement, sur le corps du modèle); elle est produite par le contact du ciment chaud et de la gaine plastique. (Lorsque le ciment est durci, la gaine de plastique arrachée laisse voir une surface déjà luisante et réfléchissante.) La distinction peut paraître futile; elle prend son poids quand on songe à combien de caresses ont pu se livrer les artistes pour faire briller le bronze de leurs nus. Arrachée à moitié d'une forme ronde (les seins d'*Agathe*) ou entrouverte par le biais d'une fermeture éclair sur une forme oblongue (les plaies de *Roch*), encastrée dans un mur de verre, la gaine plastique transparente adhère toujours à son contenu comme pour donner des indices sur la manière dont l'artiste procède pour faire ses moulages. L'orifice de coulage est bien visible et il est

lui-même moulé, ce qui met le processus de fabrication en évidence et, du coup, fait voir l'objet comme empreint de la mémoire de sa propre transformation par solidification. Il y a bien là une « nudité vêtue » (Guzman) mais elle emprunte la gaine préservative pour se donner à voir sous un jour singulier. *Roch, Agathe sa sœur*, les titres et les anatomies fétichistes en appellent à la protection des saints, mais l'habillement des moulages renvoie, lui, en se camouflant sous l'enveloppe technique, à l'usage du préservatif, forme contemporaine de la protection des corps – et l'on ne peut dès lors s'empêcher de noter que les boursouflures cimentées qui font figure de plaies ont un peu la forme de sexes mâles pétrifiés, au repos.

Dans tous ces revers et renversements, dans ces évidences qui sont autant de pièges, il y a finalement un « érotisme technique ¹⁰ » tout duchampien. Devant *Agathe sa sœur*, comment ne pas penser à ce *Sans titre* de 1947 où Duchamp donnait à voir un (vrai) moulage de sein qui préparait le faux (moulage de sein) que sera *Prière de toucher* (1947) ? Suffisamment ambigu pour être masculins autant que féminins, les seins d'*Agathe* reprennent l'ironie de l'*autorisation* duchampienne pour en faire rebondir les enjeux : à la prothèse féminine qu'est en réalité le sein de *Prière de toucher* (produit commercial retouché par l'artiste), Schofield substitue ce qui se présente ostensiblement comme un faux moulage tout en ayant paradoxalement l'apparence d'une prise sur le vif. Comment imaginer que l'artiste ait pu mouler un sein, puisqu'il met en scène le coulage à même le mur de verre, un coulage dont la technique, comme on l'a dit plus haut, implique une série d'adhérences où n'intervient pas le toucher ... Alors qu'une petite succion de la gaine plastique aura sans doute suffi pour suggérer un téton, les seins d'*Agathe* sont des objets disproportionnés, convexes, aux deux faces semblables, proprement monstrueux dans leur mise en scène tranchante qui rappelle l'isolation, par un drap découpé, des parties du corps à opérer lors des interventions chirurgicales.

Le travail de Schofield évoque à ce point Duchamp qu'on se demande si l'œuf ne symboliserait pas pour lui dérisoirement l'origine de la sculpture contemporaine, à travers une mise à nu duchampienne. Ce recadrage de l'œuvre de Duchamp – où le moulage donnait lieu à quantité d'inventions techniques et à tous les renversements possibles – est en soi une opération critique d'envergure, qui n'est pas sans évoquer le texte de Georges Didi-Huberman qui accompagne l'exposition *L'Empreinte*. L'érotisme technique de Schofield subvertit en effet celui que pratique Duchamp, les catégories mâle et femelle étant ici évoquées dans leurs rapports à la fois les plus primaires et les plus ambigus, comme si, en privilégiant la malléabilité et l'adhérence, le moulage autorisait la confusion des genres. Les expériences sculpturales sont pour Schofield l'occasion non pas de jeux dialectiques, de réversions ¹¹, mais de mises en boîte (on devrait dire « mises en sac ») des distinctions sexuelles sur lesquelles fonctionnent nombre des jeux duchampiens. Troquant l'uniforme masculin ou féminin pour l'uniforme unisexe, Schofield donne corps à des fragments incontestablement sexués, mais dépourvus de traits particuliers et donc des traits distinctifs du genre. Aux œuvres duchampiennes qui posent « la question de savoir si le corps sculpte le vêtement ou bien le contraire, si le tissu est une peau ou bien le contraire, si l'habit fait le sexe ou bien le contraire ¹² », Schofield donne la réplique (en même temps qu'à Oldenburg) en privilégiant un état inchoatif de la forme qui ne met pas en scène le rapport dialectique de la forme et de la contreforme, de l'intérieur et de l'extérieur, mais la compacité, la concrétion, le corps-à-corps un peu empêtré de l'enveloppe et de la chose enveloppée, du féminin et du masculin, de l'uniforme et de la peau.

Une fois au moins, Schofield fait (implicitement) référence à Duchamp. Jeu de langage obscur s'il en est, sorte de *private joke* pour initiés dont le déchiffrement ne fait que renforcer l'ambiguïté de l'œuvre. *Neuf moulages pléthoriques* (1995) fait entendre l'écho des *Neuf moules mâlic* que Duchamp réalisa en 1914-1915 ¹³. Œuvre sur papier, *Neuf moulages pléthoriques* évoque, comme son modèle duchampien, un problème proprement sculptural : la mise en forme d'une enveloppe par la substance remplissant, ou vice versa. Les *moules mâlic* représentaient des mannequins mâles

(le prêtre, le chef de gare, le policier, etc.), sortes de poupées gonflables ou d'enveloppes conçues à partir de patrons de couture, censés prendre leur forme une fois remplis de gaz. À ces livrées masculines orgueilleusement dressées et bombées, Schofield substitue des larves qui, délivrées de leur enveloppe de gaze, sont irrésistiblement attirées vers le bas. À l'idée du moule que constitue l'uniforme masculin, il donne une réponse tout aussi dérisoire sur le plan des stéréotypes sexuels en en proposant une version féminine où plis, replis et froissements sans couture d'une étoffe légère remplacent la couture du patron, à l'origine de l'uniforme¹⁴. Neuf *moulages pléthoriques* montre des gaines de tissu, transparentes, « suspendues » à des fils à coudre d'où sortent des taches d'argile. Tout tend à suggérer encore un autre aspect de cette embryogenèse qui est à la base des œuvres de Schofield, mais la chaîne d'engendrement est ici, et d'un bout à l'autre, invraisemblable et l'œuvre ne renvoie à rien d'autre qu'à la main et à ces gestes les plus traditionnellement féminins, nouer-dénouer-entortiller-étendre-plisser-étaler. Cette œuvre sur papier étale et met à plat les opérations que mettent en jeu les moulages de Schofield. En somme *Neuf moulages pléthoriques* associe l'opération du moulage à l'engendrement naturel (plutôt qu'à la *technè*) alors même qu'en chacune de ses parties, l'œuvre manifeste une inclination pour les menus gestes techniques de l'art domestique. Le moule (en tant qu'il serait mâlic) est, là, présent comme ce qui manque : ces *Neuf moulages pléthoriques* répondent aux *Neuf moules mâlic* duchampiens sur le mode d'un soufflé retombé – l'air de rien, c'est le cas de le dire, à travers une référence intime et détournée à Oldenburg et à sa *Sculpture in the Form of a Fried Egg*.

LA FORMATION SOUS L'INFORME

Si la sculpture de Schofield exclut la technique de la taille, c'est peut-être pour couper net toute prétention à un contenu qui animerait chaque sculpture de l'intérieur. Laissant un centre intact, intouché et invisible, intervenant sur le pourtour plutôt que sur l'intérieur, la technique de la taille se prête plus que le moulage à une vision idéalisante de la sculpture. Ici, en revanche, la matérialité du projet ne peut aucunement échapper puisqu'on montre la matière contenue et non pas transcendée – et cette matière n'a en outre rien de noble puisqu'il s'agit d'air, de sable, de ciment.

Contre toute apparence, les corps-uniformes de Schofield renouent cependant avec la grande tradition de la sculpture, qui faisait du corps humain son principal objet. Ils renouent avec elle en laissant supposer que la sculpture a encore aujourd'hui quelque chose à faire avec certains des enjeux de la sculpture classique, après avoir été libérée de toutes ses contraintes. L'une des conceptions les plus durables de cette tradition voyait dans la sculpture l'art de représenter l'enveloppe corporelle laissant affleurer l'esprit qui l'anime. Dans son *Esthétique*, Hegel part de ce principe pour considérer la station droite et le maintien comme l'expression de l'indépendance et de la liberté qui caractérise l'homme (et en particulier l'homme grec) par rapport à l'animal. Cette correspondance trouve sa cohérence jusque dans les règles régissant la représentation du vêtement, considéré aussi comme une enveloppe dans laquelle l'homme peut se mouvoir librement.

Or, à travers ce qui pourrait ne passer que pour un bricolage ou une cuisine des matériaux les plus ordinaires (et qui se présente ironiquement comme tel), Schofield intervient manifestement dans l'édifice de ce système : quand il fusionne l'enveloppe corporelle et le vêtement, il met au jour non pas l'« esprit », libre de toute contrainte extérieure, indépendant, mais la liberté joyeuse et débridée de corps dépourvus à la fois de traits individuels et d'individualité, entièrement repliés sur eux-mêmes ou dépliés, sur le point d'exploser au gré de la malléabilité de leur enveloppe. L'art de Schofield ne se situe pas du côté de la représentation du corps souffrant ou défait (qui serait comme l'envers, l'idéal en négatif de la figure idéale), ni du corps corseté, contraint et contrit (qui anime tout un pan de la sculpture anticlassique ou contemporaine). Dépourvus d'intériorité, la *contenance* ayant pris le pas chez eux sur le contenu, ces corps délivrent la sculpture de la charge qu'à toujours fait peser sur elle la matière, cette opacité à transcender ou à exploiter symboliquement. Ce que suggère

Schofield, c'est que la sculpture ne travaille jamais que sur la limite des corps. Et ce qui n'est pas accessible au regard n'a pas d'autre finalité que de modifier la surface visible des corps, la spatialité de leur enveloppe.

Ce déplacement des enjeux classiquement associés à la sculpture du corps humain n'est pas sans conséquences. L'une des plus importantes est sans aucun doute cette perte d'autonomie qui colle, chez lui, à la peau de chaque œuvre. Antonio Guzman souligne cet aspect fondamental du travail de l'artiste et y voit le signe d'une instabilité permanente et d'une Insécurité identitaire dont la plus profondément déstructurante serait l'ambivalence sexuelle dépouillant chaque sculpture de toute fermeté. Cette tendance à pencher d'un côté ou de l'autre (masculin/féminin, dur/mou, dressé/tombant, etc.) serait en quelque sorte compensée par la panoplie des supports maintenant les corps : « [Les sculptures] ne se tiennent pas en autonomie, mais sont dépendantes, devant être pendues, suspendues, érigées, soutenues. Fragiles et précaires, elles n'ont pas d'équilibre propre; c'est pourquoi elles sont exposées avec les supports utilitaires et fonctionnels ayant servi à leur fabrication ¹⁵. » Il est vrai que la sculpture de Schofield, que Guzman compare à une peau, a une porosité, une capillarité même : on lui doit d'être ce lieu d'échange qui permet aux contraires de se rencontrer comme des complices. « C'est ainsi que [...] le fluide se verse dans le prophylactique, le soyeux accueille le rugueux, le fragile enveloppe le brut, le léger contient le lourd; c'est pourquoi le lisse se lie à l'âpre, le dru se marie au flasque et le fini embrasse l'inachevé, pièce par pièce, dans un consentement de contradiction de matières, dans un métissage mutuel, qui peut aussi bien unir plâtre et caoutchouc, organza et ciment que plastique et béton, soie et sable ¹⁶. » Mais si ce jeu d'entrecroisement des oppositions vise, à l'échelle de l'œuvre entier, à perturber le jeu des catégories distinctes du masculin et du féminin, c'est moins pour provoquer un « effondrement continu de la différence sexuelle ¹⁷ » que pour ramener le corps à un état indifférencié où ne s'est pas encore constituée l'identité sexuelle. Les *Ensembles d'œufs* nous semblent relever plutôt de cette indifférenciation originelle : les coquilles évoquent autant le testicule fertile que l'œuf fertilisé, comme si dans une vision surréaliste, le bas-ventre s'était peuplé de ce qui l'a engrossé, et la série des corps-uniformes rappelle les « vêtements unisexes » que l'on trouvait naguère dans le rayon ni homme ni femme des grands magasins.

Pour Schofield, la contemporanéité de la sculpture se doit de renvoyer à cette malléabilité et c'est pour elle qu'il privilégie le moulage. Si les corps-uniformes-unisexes font de la peau et du vêtement une seule et même chose, c'est pour détacher l'enveloppe corporelle de sa soumission à une architectonique invisible, à une organicité intérieure, celle que l'esprit élèverait verticalement par sa seule volonté. Contre le *tonus* (qui assure le maintien de la forme) ou le *spiritus* (qui anime l'informe en l'in-formant), Schofield fait du souffle (*pneuma*) et de la pneumatique l'origine et la fin de l'art.

¹ Dans *L'informe. Mode d'emploi* (catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996), où l'œuvre d'Oldenburg est reproduite comme représentative notamment de l'« entropie » - qui est un « mouvement négatif » présupposant « un ordre initial et une détérioration de cet ordre » -, Yve-Alain Bois montre comment « l'informe » est mis en œuvre dans quatre types d'opérations qui répondent du tac au tac aux postulats modernistes, ces mythes fondateurs de l'art moderne, dont la solidarité visait à sceller une vision ontologique où « une fois l'art libéré des contraintes de la représentation, il s'agissait de justifier son existence en tant que quête de sa propre essence » (p. 21-22).

² *Si je peux le dire ainsi... : Pape des sots* au Crédac (commissaire : Madeleine Van Doren), Ivry-sur-Seine, du 28 mars au 9 mai 1996 ; *Si je peux le dire ainsi... : Monnaies des innocents* au Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin (commissaire : Dominique Marches), du 6 juillet au 22 septembre 1996 ; *Si je peux le dire ainsi... : Père ambigu* à l'Aquarium, galerie de l'École des beaux-arts de Valenciennes (commissaire : Antonio Guzman), du 16 octobre au 23 novembre 1996. Ces trois expositions ont été organisées en collaboration avec le CIAC, Centre international d'art contemporain de Montréal (commissaire : Claude Gossellin).

³ J'emprunte la formule à Alain Laframboise, cf. « Stephen Schofield. Des plaisirs ancillaires de la sculpture », *Parachute*, n° 76, octobre-novembre-décembre 1994.

⁴ C'est le nom que portent les rencontres artistiques organisées par le Crédac dans le cadre du programme de ses expositions. La séance Schofield, intitulée *La Ration simple d'Adam*, eut lieu en juin 1996.

⁵ Antonio Guzman, « Entre étreinte et prise ; la matrice », In Stephen Schofield, *Si je peux le dire ainsi...*, *op. cit.*, p. 44.

⁶ Gary Sangster, « Still Bodies in Disguise " (trad. Louis Cummings), in *Stephen Schofield* (catalogue de l'exposition tenue à la Délégation du Québec à Paris), Québec, 1992, p. 16.

⁷ « Devant l'objet issu d'une empreinte - pris sur le vif, comme l'expression usuelle le dit si bien -, nous touchons à une mort, là où une certaine idée de l'art nous faisait promesse de voir une vie, réinventée dans une matière que le sculpteur se doit, dit-on, d'animer » ; Georges Didi-Huberman, « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », in *L'Empreinte* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 75.

⁸ L'un des postulats sur lequel repose l'entreprise ontologique du modernisme, cf. Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 22. Pour une mise en perspective de l'art du xx^e siècle fondée sur le refus de la fonction d'édification traditionnellement attribuée à l'art, voir aussi *Le Mou et ses Formes* de Maurice Fréchuret (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993).

⁹ *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.* à propos de Duchamp.

¹¹ « Duchamp obtient que tout se renverse, simplement parce qu'il observe et prolonge en formes concrètes la réversibilité de toute chose », Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 149.

¹² Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 145.

¹³ Cette hypothèse semble pouvoir être confirmée par le fait que Schofield, comme Duchamp, fit aussi une étude préparatoire où l'on ne voit que huit « moulages », le neuvième n'étant pas encore là.

¹⁴ Si l'on peut autant appliquer à Duchamp qu'à Schofield l'idée d'une « conduite subversive, en définitive, puisqu'elle a à voir avec des pratiques modestes et traditionnellement reconnues comme féminines si on les confronte avec la lourdeur de celles habituellement mises en œuvre par le praticien » (Laframboise, *op. cit.*), il faut voir à quel point Schofield subvertit Duchamp lui-même en se posant, « pléthoriquement », comme son double féminin.

¹⁵ Antonio Guzman, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶ *Idem*. Dans un texte de 1994, Serge Tisseron parlait de l'étoffe de ce type de sculptures comme d'une enveloppe opposant une résistance à la pesanteur des matériaux lourds qu'elle contenait : « Ces œuvres affirment à la fois que la peau tient (par la solidité), qu'elle contient (par sa forme refermée) et même qu'elle soutient (par sa rigidité propre) » ; « La pesanteur exorcisée ou La chute de l'ange interrompue par la main », in *Stephen Schofield*. (catalogue d'exposition), Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, p. 19.

¹⁷ C'est le cas par exemple de certaines œuvres de Duchamp, où l'irruption du charnel déchire le champ visuel sans qu'aucune image du corps ne soit nécessaire, et aussi de la Boule suspendue de Giacometti dont le va-et-vient déclenche un déchaînement polymorphe de pulsions érotiques : « Chaque élément de cette machine sexualisée par la vacillation change plusieurs fois de sexe en cours de fonctionnement. La pulsation met en mouvement une permutation infinie qui, comme dans l'histoire de l'œil de Bataille, annule la métaphore par excès métaphorique » ; Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 31.