

Ateliers d'anthropologie

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative

54-55 | 2024

Anthropologies plastiques

Épistémologie sculpturale, extraction et volume d'être

Sculptural epistemology, extraction, and volume of being

Catherine Beaugrand et Albert Piette



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ateliers/18510>

ISSN : 2117-3869

Éditeur

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC)

Ce document vous est fourni par Université Paris Nanterre



Épistémologie sculpturale, extraction et volume d'être

Sculptural epistemology, extraction, and volume of being

Catherine Beaugrand
Artiste visuelle

Albert Piette
Professeur université Paris Nanterre, Lesc-UMR7186 (université Paris Nanterre/CNRS)

Les auteurs proposent un exercice d'épistémologie sculpturale, en comparant différents types de sculpture, tout en donnant une place particulière à *L'Âge d'airain* qui fut pour Rodin une expérimentation spécifique. En tentant un tel exercice, ils présentent *L'Âge d'airain* comme une extraction radicale, à la différence des reliefs et aussi de la plupart des rondes-bosses conçues dans leur rapport à un espace. La notion de forme, associée à celle de volume d'être, est sollicitée pour préciser la correspondance entre la sculpture de Rodin et un être humain. Dans une telle ronde-bosse, les « appuis » la faisant tenir sont importants. Ils aident à penser comment « tient » un être humain, comment il reste stable, malgré son mouvement.

Mots-clés : sculpture, Rodin, forme, extraction, épistémologie, anthropologie, observation, séparation, figure, fond, contexte, mouvement, relation, stabilité

Mots-clés géographiques : France

The authors offer an exercise in sculptural epistemology, by comparing various types of sculpture, giving a special place to *The Age of Bronze*, which Rodin saw as a specific experiment. In attempting this exercise, they present *The Age of Bronze* as a radical extraction, unlike reliefs and most sculptures in the round conceived in relation to a space. The notion of form, linked with that of volume of being, is used to clarify how Rodin's sculpture corresponds to a human being. In such a sculpture in the round, the "supports" holding it upright are important. They help us think about how human beings "hold up", how they remain stable, despite their movement.

Keywords: sculpture, Rodin, form, extraction, epistemology, anthropology, observation, separation, figure, background, context, movement, relation, stability, France

Détacher est le geste essentiel de l'art classique. Le peintre « détache » un trait, une ombre, au besoin l'agrandit, le renverse et en fait une œuvre ; et quand bien même l'œuvre serait unie, insignifiante ou naturelle (un objet de Duchamp, une surface monochrome), comme elle sort toujours, quoi qu'on veuille, hors d'un contexte physique (un mur, une rue), elle est fatalement consacrée comme œuvre. En cela, l'art est à l'opposé des sciences sociologiques, philologiques, politiques, qui n'ont de cesse d'*intégrer* ce qu'elles ont distingué (elles ne le distinguent que pour mieux l'intégrer).
Barthes, 1975 : 82.

De fait : l'artiste enlève les choses qu'il choisit de représenter aux nombreuses relations contingentes et conventionnelles, il les rend solitaires et place ces solitaires dans un commerce simple et pur.
Rilke, 1993b : 686.

Ah ! Vous croyez que les formes (des moindres objets, ces formes qui les cernent et les séparent, leurs contours) n'ont pas d'importance ? Allons ! Quittons cette plaisanterie ! Elles ont la plus grande importance. [...] Ce qu'on nous a appris de la désagrégation atomique doit nous aider à nous former une idée suffisante de la formidable force de retenue atomique que constituent (ou signifient) les formes, les moindres contours. De ce que représente comme effort centripète, comme engrenages et verrous, serrures bouclées, clés, chaînes, crochets, rivets et grappins, et ciments, et réseaux à toute allure se contrariant, et réseaux de défense électrifiés, s'équilibrant, leurs vitesses se compensant, – le moindre fragment du moindre caillou, le moindre grain de poussière, brin d'allumette, miette de pain ou poil de coelentéré.
Ponge, 1965 : 75.

1. Dans *On n'y voit rien*, Daniel Arasse écrit une lettre à sa collègue italienne, Giulia. Il y évoque les écrans que les historiens de l'art peuvent mettre entre eux-mêmes et les peintures qu'ils regardent et analysent. « Je n'arrive pas, écrit-il, à comprendre comment il t'arrive parfois de regarder la peinture de façon à ne pas voir ce que le peintre et le tableau te montrent. » Cette difficulté de ne pas voir est précisément associée à la présence immédiate de l'interprétation à propos de laquelle Arasse s'interroge : « Comment se fait-il qu'au moment d'interpréter certaines œuvres, nous puissions être aussi loin de l'autre ? » (Arasse, 2003 : 11). Bien sûr Arasse ne prétend pas qu'il n'y a qu'un seul regard possible mais ce qui l'interpelle, c'est « le type d'écran (fait de textes, de citations et de références extérieures) » que Giulia pose entre elle-même et l'œuvre pour la regarder, avant même de la regarder. Daniel Arasse se méfie d'une trop grande importance qui serait donnée au contexte intellectuel dans lequel l'œuvre a été créée et qui serait censé l'éclairer, comme si elle était une simple « allégorie » d'un moment et d'un lieu. Dans les débats récents de l'anthropologie, il a été dit, souvent avec raison, qu'il importait que les entités non humaines ne soient pas considérées comme des « allégories ». Il nous semble qu'il puisse en être de même avec les êtres humains¹.

*
* *

2. Le point de départ de notre réflexion est la notion de volume d'être, que nous confronterons à différentes formes sculpturales, pour en appréhender sa spécificité. « L'avenir d'une science, écrit Bergson, dépend de la manière dont elle a d'abord découpé son objet » ([1932] 2008 : 109). Tel est en effet le principe des sciences quelles qu'elles soient : découper, couper, détacher un « objet » de ce qui l'entoure, à un certain moment, à un certain endroit, là où elles le jugent pertinent. Depuis plusieurs années, ensemble et séparément, nous avons une interrogation sur l'endroit de la délimitation et les modes de découpage, en anthropologie. À un moment de notre réflexion, la sculpture, avec ses différentes manières de représenter, est devenue centrale, comme la nourrissant, devenant presque une réponse à notre interrogation. Elle est apparue comme un « modèle », un « paradigme », pour montrer, pour mettre en regard, en parallèle, pour comparer.
3. Il ne s'agit pas dans ce cas de faire des œuvres artistiques et des processus de création un thème d'études ethnographiques. Il ne s'agit pas non plus de réfléchir, à partir de médiums qui leur sont

1. Nous remercions Baptiste Moutaud pour sa lecture critique et ses justes conseils.

communs (le film, la photographie, le dessin, mais aussi l'écriture, y compris parfois les vers), à ce qui en est fait par les artistes et les anthropologues. De même, l'enjeu n'est pas d'insister sur les relations sociales qui, depuis quelques décennies, ont été placées au cœur de l'art aussi bien dans les anthropologies qui s'y intéressent (Gell, 2009 ; Sansi, 2014) que dans les pratiques elles-mêmes de l'art contemporain (Bourriaud, 1998). Il s'agit plutôt de partir des œuvres elles-mêmes et de voir comment elles sont heuristiques pour l'anthropologue, comment elles le font réfléchir sur son métier. Nous dirons que l'art peut créer des concepts, faire découvrir une thématique, l'appuyer, aider à la travailler, impulser sa réalisation théorique et méthodologique.

4. Dans les Écoles d'art françaises, le « volume », remplaçant le terme « sculpture », fait partie des objets d'enseignement et de formation. Il est souvent l'objet d'un pôle en particulier, à côté d'autres pôles sur l'image, la peinture, la photographie et la vidéo. L'élève y est censé passer du plan au volume. Par exemple, à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, « le pôle volume est composé de plusieurs ateliers techniques, lieux de réalisation et de mise au point des procédés spécifiques aux différents projets : un atelier bois, un atelier terre et plâtre, un atelier métal, un atelier résine et un atelier de fusion et de cuisson »². Le volume ainsi qualifié invite à un autre dialogue avec l'histoire de la sculpture. Le volume d'être ne pouvait qu'y participer.

5. On n'ignore pas que Goffman établit sa lecture de la vie sociale à partir de la « représentation théâtrale ».

La perspective adoptée ici, écrit-il, est celle de la représentation théâtrale ; les principes qu'on en a tirés sont des principes dramaturgiques. J'examinerai de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation (Goffman, 1973, I : 9).

Et ainsi il décline le lexique dramaturgique : rôle, distance au rôle, scène, coulisses, etc. Comme le note Goffman, la vie n'est bien sûr pas un théâtre, elle n'est pas une fiction car « elle propose des situations réelles auxquelles on ne s'est pas toujours bien préparé » et il n'y a pas nécessairement, au-delà de l'interaction entre deux individus, un public comme « troisième partenaire » (*ibid.* : 9). De même, on s'en serait douté, l'être humain n'est pas une sculpture, il n'est ni de bronze, de marbre ou de terre cuite, il n'est pas non plus immobile.

6. Plus globalement, une épistémologie sculpturale est une épistémologie qui se déploie à partir de sculptures, de ce qu'elles sont, de ce qu'elles invitent à voir et de ce qu'elles disent en vue d'une réflexion anthropologique. De façon plus spécifique, en vue de construire et préciser notre objet « volume d'être », nous dégageons quatre points — le rapport figure-fond, l'extraction, la forme, les appuis et la stabilité.

7. Nous sommes conscients que les positionnements théoriques les plus suivis aujourd'hui en anthropologie — nous pensons aux réflexions de Strathern, Viveiros de Castro ou Ingold — sont à l'opposé de ce que nous allons valoriser. Une de leur cible est précisément l'entité, en particulier, celle que constitue un être humain, qu'ils veulent dissoudre selon les modalités diverses : la dividualisation et le focus sur les échanges, l'auto-différenciation avec les jeux divers d'interpénétration, les enchevêtrements avec les multiples êtres des environnements. En aucun cas, selon l'inspiration deleuzienne explicite ou implicite, il n'y a une pensée du contour et de la stabilité. Nous voulons dire que ces réflexions, souvent présentées comme des « renversements », sont en ligne directe avec l'histoire de l'anthropologie qui n'a jamais donné, comme nous le répétons, une priorité aux entités humaines, en les pensant en lien avec un fond. Paradoxalement — ou pas —, c'est en allant puiser dans une œuvre qui peut sembler « ancienne », qui elle-même revendique son affinité avec les Grecs, que nous tentons d'établir la possibilité de regarder un être humain. *L'Âge d'airain* est, dans l'œuvre de Rodin, celle qui va le plus loin dans cette représentation de l'entière de l'être humain. Étonnamment, elle est unique, la première et la dernière.

I - Figure-fond

8. Selon Simmel, la sculpture « porte le caractère de la solitude [...]. Les limites du monde dans lequel vit la figure sculptée, son espace idéal, sont tout uniment les limites mêmes de son corps ; au-delà de celles-ci, il n'y a plus de monde auquel elle pourrait avoir affaire » (Simmel, 1996 : 30-31). La « solitude » de l'œuvre sculptée incapable de partager l'espace, Simmel la présente comme « être-seul-être-soi » (*ibid.* : 37). Tout en reconnaissant que la sculpture permet la représentation d'une « forme corporelle » associée à une « individualité » « comme formant un seul et même tout », qu'elle « existe par elle-même et pour elle-même », Hegel fait remarquer que

2. https://www.ensba-lyon.fr/page_pole-volume, consulté le 14 mars 2024.

l'image façonnée par la sculpture reste dans un rapport essentiel avec les objets qui l'environnent. On ne peut faire une statue, un groupe, encore moins un bas-relief, sans prendre en considération le lieu où ils doivent être placés. Et non seulement l'artiste doit y songer avant de mettre la dernière main à son œuvre ; mais déjà cette appropriation à la nature extérieure, à la disposition de l'espace, ou du local, doit exister dans la conception première. Par là, la sculpture conserve un rapport durable, principalement avec l'enceinte architecturale (Hegel, 1997 : 108).

9. L'un n'a pas nécessairement raison et l'autre tort. Ils désignent des sculptures différentes. Nous pouvons en repérer quatre modes. Les reliefs ont pour principe un attachement au fond. Celui-ci y est nécessairement présent, par le rattachement des humains figurés à celui-ci. Ils en sont dépendants. On dit hauts-reliefs lorsque les figures sont plus qu'à moitié saillantes (ill. 1). On dit bas-reliefs lorsque les figures restent plus qu'à moitié engagées dans le fond (ill. 2). Il est intéressant de noter que le relief n'a pas à se soucier de la statique puisque les figures sont tenues par le fond — elles n'ont donc pas besoin d'avoir un rapport d'équilibre avec le sol. Dans ce cas, la structuration interne est moins importante. Leurs mouvements sont libres d'appuis, puisqu'ils sont toujours attachés à un fond, ancrés dans celui-ci³.
10. En plus de ces deux types de relief, il y a deux types de rondes-bosses. « Jusqu'au dix-neuvième siècle, a fait remarquer Günther Anders, le sculpteur n'isolait que pour mieux intégrer. Il était toujours le lieutenant de l'architecte » (2013 : 17). La sculpture était censée occuper « une place dans un ensemble » : ainsi « les bas-reliefs ont toujours été des éléments architecturaux », mais plus généralement « les sculptures, à proprement parler, ont toujours été abritées dans des niches » (*ibid.*). Séparée, la ronde-bosse est bien « un objet massif à trois dimensions », mais elle reste, comme il le note, « parmi d'autres objets » (*ibid.* : 16). C'est, dans ce cas, comme si une « clôture », artistique et par analogie thématique, ne pouvait vraiment se réaliser autour de l'objet sculptural lui-même, incluant aussi ce qui l'entoure, les éléments du fond contextuel l'accompagnant, comme les édifices religieux ou les places des villes.



ILL. 1 – Exemple de haut-relief

Héraclès attaquant Hippolytè, reine des Amazones pour lui voler sa ceinture, métope Temple E, Sélinonte, 460-450 av. J.C., marbre et calcaire, Musée archéologique, Palerme (Sicile)

Cliché Catherine Beaugrand

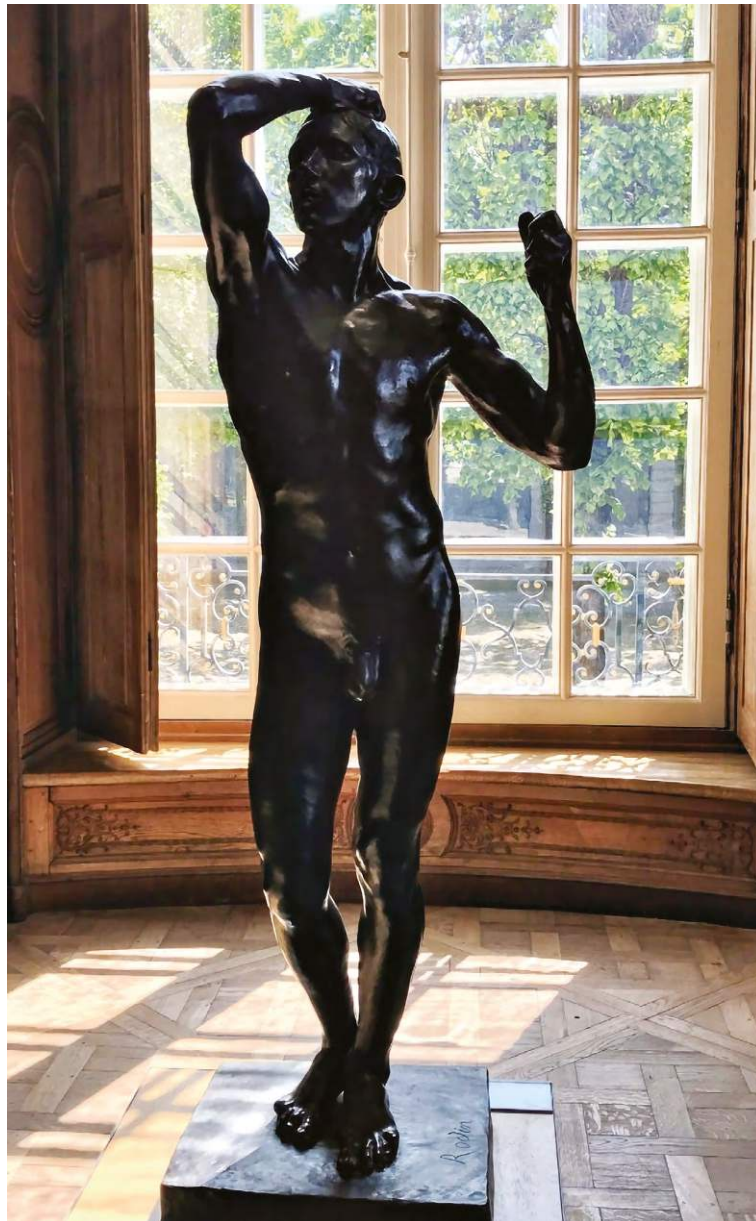


ILL. 2 – Exemple de bas-relief

Défunte assise avec ses deux servantes, 350-300 av. J.C., marbre, Musée archéologique, Palerme (Sicile)
Cliché Catherine Beaugrand

3. Il est une évidence que l'histoire de l'anthropologie est celle d'une argumentation valorisant un rapport étroit entre, d'une part, les figures et, d'autre part, leurs situations, leurs contextes et leurs environnements, au point que ceux-ci sont considérés comme ce qui explique ou ce qui est à expliquer.

11. Rodin a tenté d'éviter ce rapport au fond, en créant une sculpture « sans abri », sans « besoin d'un toit », selon les expressions respectives d'Anders (2013) et de Rilke (1993a : 856), *L'Âge d'airain*, exposée en 1877 (ill. 3).



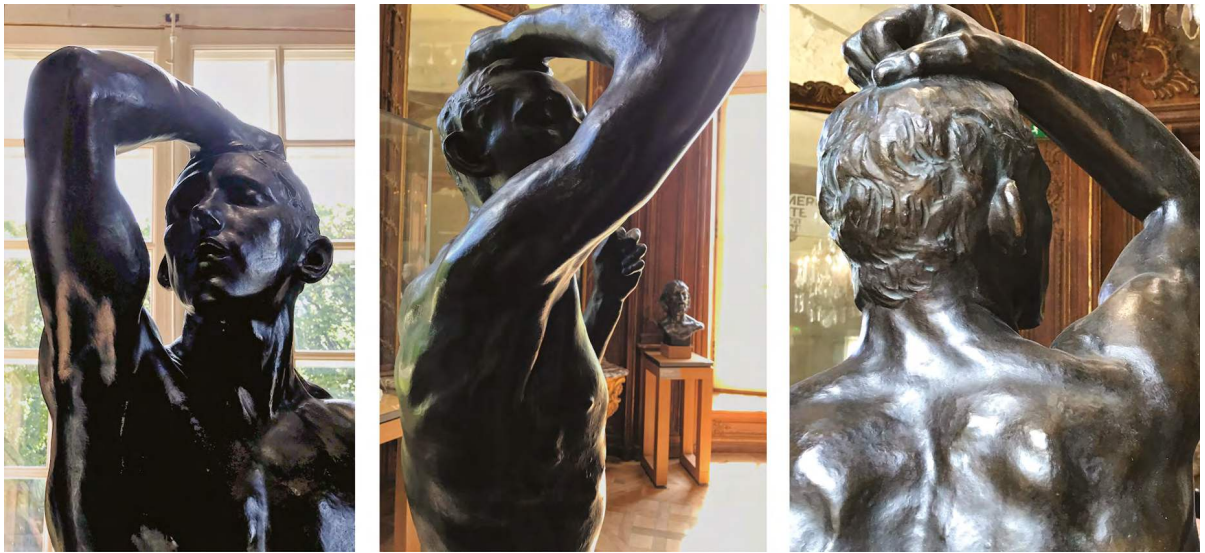
ILL. 3 – A. Rodin, *L'Âge d'airain*

1877, fonte réalisée avant 1916, Musée Rodin, Paris

Cliché Catherine Beaugrand

Il s'agit d'un nu à l'échelle 1. Rodin ne réalisera pas d'autres sculptures de ce type⁴. Elle ne répond pas à une commande et n'a aucune fonction officielle dans l'espace public. Elle n'est ni funéraire, ni commémorative, ni glorifiante. Elle n'est pas non plus le portrait individuel d'une personne privée, en l'occurrence Auguste Neyt, ou sociale (celui-ci était un soldat). Rodin voulait faire « une simple étude sur le vif [...], une étude serrée, fidèle, émue, sans autre signification que la vie elle-même » (Bénédite, 1926 : 22) (ill. 4 et 5).

4. On ne peut pas oblitérer la situation de la sculpture à l'époque de Rodin — qui est aussi celle de la naissance de l'anthropologie : la figure humaine y est soit académique, soit dissoute en allégories socioculturelles dans les monuments publics et les bustes, soit multipliée sous la forme de bibelots à échelle réduite.



ILL. 4 – A. Rodin, *L'Âge d'airain*, détails

Il s'agit de montrer l'idée et la possibilité de « tourner autour ». Si nous regardons le mouvement du bras levé vers la tête, il dévoile l'aisselle qui est présentée de face et fait saillir le bord de l'omoplate, laquelle appartient au dos. Nous voyons ainsi ce qui appartient au dos et non à la face, comme entraînant à suivre la ligne du mouvement. Il y a là l'invitation directe à faire le tour de ce corps coupé du reste

Clichés Catherine Beaugrand



ILL. 5 – A. Rodin, *L'Âge d'airain*, détails

La main posée sur la tête donne la mesure de l'être humain représenté, contenu entre sa main et la pointe de ses pieds, sur le vif, dans son mouvement

Clichés Catherine Beaugrand

Cette forme est très différente de *l'Esclave mourant* (1513-1515)⁵ de Michel Ange — duquel Rodin s'est inspiré —, qui ne poursuit pas le mouvement vers l'arrière, cette sculpture ayant été conçue pour être vue principalement de face et placée dans un espace architectural, comme l'atteste l'usage d'une copie au Château de Chantilly⁶. La précision de *L'Âge d'airain*, aussi près d'un corps humain, a même entraîné une accusation de moulage — Rodin a passé un temps important à démontrer que ce n'était pas le cas.

5. Michel-Ange, *Esclave mourant* (1513-1515), Le Louvre, Paris. Cf. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091872>, consulté le 14 mars 2024.

6. Copie de *l'Esclave mourant*, de Michel-Ange par Henri-Charles Maniglier (1879-1881), Château de Chantilly. Cf. <https://www.musee-conde.fr/fr/notice/oa-4249-esclave-f36d9264-94ed-42b0-96ac-613365c6b295>, consulté le 13 mars 2024.

II – Extraction

12. De *L'Âge d'airain*, c'est l'effet d'en-soi de l'œuvre qui nous frappe, comme s'imposant à nous. Nous en faisons une sculpture épistémologique, sans doute parce que Rodin était conscient lui-même d'expérimenter une œuvre particulière, mais surtout parce qu'elle permet, en comparaison avec les reliefs, de préciser les enjeux d'une anthropologie de l'être humain. Nous venons de dire que *L'Âge d'airain* est une ronde-bosse séparée de ce qui l'entoure, mais aussi conçue ainsi pour que l'on tourne autour d'elle. Comme l'écrit Rilke lui-même, « il était bon de lui conférer tout à fait le caractère d'une chose, autour de laquelle on pouvait tourner et qu'on pouvait considérer de tous les côtés » (1993a : 856). Il y a deux éléments centraux pour notre propos auxquels invite l'acte de tourner autour : sa visée de l'entièreté et ce qu'il suppose, une extraction. Nous sommes là à un niveau méthodologique.
13. Rodin précise son travail : « En sculpture, la belle exécution, c'est le profil ; c'est le volume », (Dujardin-Beaumetz, [1913] 1992 : 32). D'une certaine façon, le profil est ce qui sépare le plein du vide ou d'un fond. C'est en effet avec la « méthode des profils » que Rodin décrit son processus :

Lorsque je commence une figure, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils dans les quatre angles ; puis, avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois et le plus exactement possible. Je fais ensuite les intermédiaires, ce qui donne les profils vus des trois quarts ; puis tournant successivement ma terre et mon modèle, je les compare entre eux et les épure.

Et il continue :

Dans un corps humain, le profil est donné par l'endroit où le corps finit ; c'est donc le corps qui fait le profil. Je place le modèle de manière à ce que la lumière, se découpant sur un fond, éclaire ce profil. Je l'exécute, je tourne ma selle et celle de mon modèle, j'en vois ainsi un autre, je tourne encore, et suis ainsi conduit progressivement à faire le tour du corps. [...] Il importe de regarder les profils de dessus et de dessous. [...] Ainsi on marche avec certitude, car la nature corrige ; sans cette exactitude à base certaine, l'œuvre subit tous les contre-coups de la sensibilité émotive et imaginative de celui qui l'a faite. Le profil est un guide sûr (*ibid.* : 11-13).

« Reproduire les formes d'une chose, continue Rilke, signifiait : être passé par chaque endroit, ne rien taire, ne rien omettre, n'avoir trompé nulle part ; connaître les cent profils, toutes les vues par en dessus et par en dessous, chaque recoupement » (1993a : 900). Rodin tourne autour de son œuvre — comme un observateur pourrait aussi le faire, invité ainsi à un regard le plus exhaustif possible, sous n'importe quel angle, contrairement à ce qui est appelé la ronde-bosse frontale, qui n'est finie que sur sa face antérieure et ses côtés, ne pouvant être vue de l'arrière.

14. À partir de cette exigence d'exhaustivité, nous sommes bien, face à l'entièreté d'une entité, avec une observation à l'échelle 1 comme nous l'avons dit, et sans la quitter pour voir d'autres choses ou y ajouter d'autres choses. Regarder ainsi est en effet le contraire de l'acte de mettre en perspective auquel les observateurs sont habitués. « "Item *perspectiva* est mot latin signifiant vision traversante". C'est en ces termes que Dürer a cherché à cerner le concept de perspective » (Panofsky, [1927] 1976 : 37). À partir de là, Panofsky introduit « la perspective comme forme symbolique ». Lorsqu'il s'agit de faire un lien entre l'opération ethnographique et la perspective, c'est « le sens de voir au travers » qui convient mieux que l'autre sens possible du *perspicere* latin, « voir distinctement » (*ibid.*). Regarder à travers : c'est certes regarder des humains, mais c'est surtout les traverser, les transpercer pour regarder plus loin, pour fixer la vue au-delà, en allant jusqu'au bout de celle-ci, vers le point de fuite, son ultime visée.
15. La condition d'une telle observation, l'acte de tourner autour, suppose à l'évidence que la figure ait une propre clôture autour d'elle, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas attachée à quelque chose. Nous ne pouvons pas tourner autour de figures ancrées dans des reliefs. Cela voudrait dire à l'anthropologue qu'il considère une entité à regarder de tous côtés, et sans inclure ce qui est autour, avec ou à côté. Nous pensons qu'il faut prendre toute la mesure de ce geste, pour ne pas diluer l'objectif d'observation. Cette clôture, symbolisée par ce toucher-tourner autour, nous l'associons à une « extraction », telle que l'entité choisie soit coupée de son fond. Cela précise aussi qu'il ne s'agit pas d'une simple focalisation sur un humain, comme pourraient le revendiquer des anthropologies en forme de portraits (Biehl, [2005] 2013) ou centrées sur la personne (Hollan, 2001), ajoutant, de manière nécessaire selon les objectifs des auteurs, d'autres individus, des familles, des rapports sociaux, des univers culturels. L'extraction indique le mouvement de tirer un « être », de son milieu, de son contexte ou de ses situations. Elle n'est pas une abstraction. C'est la différence entre les prépositions latines : le *ex-* désigne une sortie alors que le *ab-* désigne un éloignement. La sortie implique que l'être ainsi extrait porte ce qu'il est et ce qu'il a⁷. L'abstraction est plus floue, présentant un être de fait indéfini. C'est à

7. Notons que la sculpture est posée sur un socle. Elle n'est pas en lévitation comme voulant nous rappeler que chacun est bien quelque part — cela impliquant une sorte de contextualisation minimale pour information. Nous voulons cependant indiquer que cette position ne correspond pas à un ancrage dans la terre, contrairement aux plantes — comme si l'extraction d'un être humain était d'autant plus évidente ou légitime. En ce sens le dessin d'INGOLD (2018 : 162) est trompeur, représentant un humain implanté dans le sol.

partir de la figure extraite, dans la conscience de ce geste, que la focalisation sur un être humain peut être pratiquée dans un second temps⁸.

16. Tourner autour de rondes-bosses associées à un espace ou à une architecture serait sans doute possible, comme le *David* de Michel-Ange, à Florence (1501-1504), placé sur un piédestal, à une hauteur certaine, et que l'on regarde alors de plus loin. Dans des configurations analogues, l'observateur-anthropologue ne regarderait pas vraiment l'être en question, car il intégrerait aussi le rapport à l'espace, les interactions ou impacts réciproques entre les individus. Une telle clôture comme celle autour de *L'Âge d'airain* est également différente de l'œuvre de Duane Hanson, en particulier sa sculpture représentant une femme avec son caddie rempli de courses, *Supermarket Lady*⁹, dans un style « hyperréaliste ». Ce qui est là extrait est bien une personne et son caddie, comme désignant une activité en particulier, et de là, possiblement, une indication, voire une critique, de la société américaine de consommation. Les sculptures de Giacometti, qui ne sont pas à l'échelle 1, sont ainsi très éloignées de *L'Âge d'airain*. Dans son interprétation sans doute discutable, Sartre considère qu'elles disent l'être humain, en tant qu'il est vu par les autres, « l'homme tel qu'on le voit, tel qu'il est pour d'autres hommes, tel qu'il surgit dans un milieu interhumain », car, insiste-t-il, « il est l'être dont l'essence est d'exister pour autrui » ([1949] 2013 : 302). Ainsi, selon Sartre, c'est une intersubjectivité qui est posée comme thème d'analyse, en tout cas une entité allant vers les autres, sans invitation à tourner autour d'elle.

Toutes les choses de la nature ont une forme, indique Riegl¹⁰, c'est-à-dire qu'elles s'étendent suivant les trois dimensions : hauteur, largeur et profondeur. Seul le toucher nous permet cependant de nous assurer directement de cet état de fait. Par contre celui des cinq sens qui sert à l'homme pour recevoir les impressions que lui donnent les choses extérieures — la vue — est propre à nous induire en erreur sur les trois dimensions de ce que nous voyons (Riegl, [1978] 2015 : 121).

Il en serait ainsi de l'entité humaine, dont il est possible de faire le tour et que l'on peut toucher. Bien sûr, toucher ou tourner autour correspondent à une possibilité et non à une obligation¹¹. C'est une manière d'indiquer qu'il y a une « matérialité » extraite, au moins à regarder, ce que nous nommons le volume d'être, et que l'anthropologue peut rester à ce niveau de focale, sans glisser à d'autres échelles. C'est sur cette base de l'entité ainsi posée que le travail d'observation détaillée peut se réaliser, selon les modalités que le chercheur aurait à trouver.

III – Forme

17. En connivence avec la notion de forme, la sculpture permet de nouvelles précisions sur les caractéristiques de base de cette entité à observer et l'unité qu'elle constitue. Il pourrait d'abord être objecté que la méthode des profils, revendiquée par Rodin, fragmente la forme à sa surface pour voir chaque « tranche ». Mais précisément la reconstitution de l'ensemble se fait en les ajoutant et en les lissant, au sens manuel simple. Rodin insiste à cet effet : « La figure humaine est un ensemble où tout se tient, où tout a sa raison d'être et son caractère ; pour en traduire la vérité, il importe donc de la suivre dans l'exactitude de ses profils ; sans cela c'est la désharmonie et la destruction de son équilibre » (Dujardin-Beaumont, [1913] 1992 : 48). La surface est considérée par Rodin comme « l'extrémité d'un volume » et, par conséquent, c'est « la raison cubique [qui] est la maîtresse des choses et non pas l'apparence » (Mauclair, 1918 : 62). Nous pourrions traduire « raison cubique » par « raison volumique ». Cette procédure suppose que les sutures entre les faces successives ne demeurent pas visibles, sauf à menacer l'unité de l'ensemble. Ainsi, Rodin, travaillant chaque face comme si elle était la principale, ne cherche que l'unité d'un ensemble. L'objection peut être tenace, signifiant qu'une grande partie de l'œuvre de Rodin est constituée de différentes parties de corps sculptées existant séparément, à part entière. Et cela est très souvent interprété comme emblématique d'une pensée de la fragmentation

8. Les découpages que Rodin fait de ses dessins et de ses aquarelles illustrent bien ce mouvement d'extraction. Faut-il voir dans ces découpages d'êtres humains l'acte d'isoler des figures pour mieux les jouer avec d'autres et créer des combinaisons, comme Catherine CHEVILLOT (2018) l'indique ? Pas nécessairement comme semble le montrer l'analyse de Sophie BIASS-FABIANI dans un livre consacré à cette partie de l'œuvre de Rodin. Elle invite à lire ce découpage comme un « procédé radical » (2018 : 157) consistant à « affranchir une figure de son contexte » (*ibid.* : 58), à la détacher et à la retirer de son fond (*ibid.* : 62), pour lui donner une nouvelle force, pour mieux saisir ses lignes de contour, pour voir le corps directement dans toute sa manifestation hors narration (*ibid.* : 132), et en particulier dans son mouvement et ainsi mieux le saisir graphiquement (*ibid.*). « L'acte du découpage est en soi une perturbation du sens de saisie de l'œuvre et incite le spectateur à de nouveaux points de vue » (*ibid.*) : le regard est en effet troublé en particulier par l'absence de supports et des repères spatiaux habituels. Et précisément, de tels découpages, nous voulons retenir qu'ils n'invitent pas à recoller la figure pour la réinsérer dans un fond, ou en sectionner des parties. Cf. Exposition « Rodin, Dessiner, Découper », commissariat Sophie Biass-Fabiani, 2019, Musée Rodin, Paris : <https://www.musee-rodin.fr/musee/expositions/dessiner-decouper>, consulté le 13 mars 2024.

9. Duane Hanson, *Supermarket Lady*, 1969, collection Ludwig Forum, Aix-la-Chapelle. Cf. <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Ffludwigforum.de%2Fen%2Fmuseum%2Frestoration-workshop%2Fdie-restaurierung-der-supermarket-lady-von-duane-hanson%2F#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>, consulté le 13 mars 2024.

10. Aloïs Riegl est l'historien de l'art qui a montré l'importance du toucher pour appréhender une forme de manière tridimensionnelle. Il a mis en évidence la dimension haptique qui se combine à la dimension optique. C'est à partir de là qu'il a analysé et comparé différentes formes sculpturales.

11. Nous pouvons aussi le reconnaître... : « L'homme est un sujet qu'il n'est pas facile de disposer, de faire sauter dans sa main. Il n'est pas facile de tourner autour de lui, de prendre le recul nécessaire. Le difficile est dans ce recul à prendre, et dans l'accommodation du regard, la mise au point » (PONGE, 1948 : 214).

qui serait typique de la modernité. Mais précisément, pour Rodin, telles parties de corps, tel pied, telle main, n'ont de sens que par rapport à telle autre partie, telle jambe, celle-là, et non une autre partie. C'est à nouveau un processus de structuration qui est en jeu dans cette opération, et non un processus de division, avec l'objectif, privilégié, par Rodin, de dire, toujours et plus précisément, la singularité de la figure représentée, comme chacun des « Bourgeois de Calais ». Ainsi de telles œuvres ne sont pas divisibles. Aucune partie n'en est séparable ou échappable, à partir du lissage opéré. Est-il besoin de dire qu'aucune action, geste, émotion, ressenti ne s'échappent d'un être humain — quelles que soient les représentations culturelles ? Ils ne sont pas des « divisus » s'en séparant, comme cela peut être pensé dans les théories qui s'en réclament (Strathern, 2018 ; Mosko, 2015).

18. René Thom propose une comparaison avec l'œuvre d'art dont la « qualité holistique » peut la rapprocher des organismes vivants :

Déchirez une peinture, mutilez une sculpture, et la beauté disparaît des fragments subsistants. On peut se demander quelle est la source d'une telle unité. Un morphologiste naïf dira : « c'est le bord qui limite l'œuvre qui en fait l'unité : pas de tableau sans cadre, pas de danse sans plateau ou scène qui délimite les ébats des danseurs » [...]. Mais cette condition, pour nécessaire qu'elle soit, n'est pas suffisante.

Il y a aussi « diverses formes dont l'interaction dynamique va constituer un champ, limité par ce cadre, et dont l'évolution sera régie par une singularité organisatrice extrêmement complexe et raffinée » (Thom, [1991] 2009 : 128).

19. Le volume d'être, situé dans les limites de son contour¹², est un contenant avec un contenu. Il n'est pas vide, mais il n'a pas non plus la densité brute d'une statue. C'est aussi dans cette différence que la sculpture aide à réfléchir. Le sculpteur réalise sa forme, en travaillant la surface, et cela à partir d'un bloc de pierre, ou en modelant de la terre. Dans ce cas, l'intérieur n'est pas pensé, il est laissé dans son plein de terre ou de pierre, alors que nous considérons qu'un volume d'être n'est pas sans intérieur, avec des éléments en lien les uns avec les autres dans ledit volume mais laissant aussi du vide entre eux. Nous les avons nommés des « voluments » : par exemple, des actions, des émotions, des savoir-faire, des pensées, des traits de caractère, des marques sociales ou culturelles. Considérer ainsi le volume, c'est le penser comme « une totalité organisée par un système de relations internes satisfaisant à des "lois" formelles » (Petitot, 2004 : 18). Ce qui implique de penser et décrire les rapports entre les parties du tout et avec le tout, et ainsi de repérer aussi une « information positionnelle » de ces parties — les voluments avec leur contenu —, afin de comprendre les dynamiques internes ou les forces organisatrices régulant les rapports entre ces parties. Nous sommes loin des « formes » d'Ingold pensées à l'intérieur d'une « relational matrix within which forms, both human and non-human, are generated and sustained » (2018 : 104). De telles formes sont sans constitution interne, tenues seulement relationnellement, par des lignes externes, contingentes à leur environnement (Ingold, 2013 : 28)¹³.

20. Il nous semblerait trop facile qu'il soit pensé que notre objectif tombe dans la désuétude de l'entité, conforme à des représentations occidentales de l'individu, celle, comme l'a énoncé Deleuze, du « sujet substantiel, achevé, bien constitué » (1968 : 156). C'est dans cet ordre d'idées que, lors d'un enseignement — le 17 février 1981 —, Deleuze expose une critique d'Aristote, du contour et ainsi de l'entité individuelle : « la limite, c'est les contours [...]. Dès lors, l'individu, ce sera la forme rapportée à son contour ». Deleuze oppose à la pensée grecque la critique des Stoïciens qui doutent de la pertinence de la forme-contour et qui insistent sur l'action comme dépassant les limites du contour. Deleuze ne veut pas entendre que l'individu soit substance, pensant qu'il est « rapport ». Ce qui l'intéresse est la « composition des individus entre eux », et « l'individuation n'est pas séparable de ce mouvement de la composition »¹⁴.

12. ARISTOTE écrit que « certains êtres sont séparés, d'autres ne sont pas séparés, et ce sont les premiers qui sont des substances » (2004 : 1071a) et que « "limite" se dit de l'extrémité de chaque chose, c'est-à-dire du premier point au-delà duquel il n'est plus possible de rien appréhender de la chose, et du premier point en deçà duquel est son tout » (2000 : 1022a).

13. Nous nous permettons ici une double remarque sur le discours d'INGOLD. D'une part, on sait qu'il critique les lignes géométriques d'un contour : elles n'ont, écrit-il, « pas de présence, sur ou dans les choses elles-mêmes » (2019 : 283). Ce sont d'autres lignes qui l'intéressent, telles « les traces d'écume des limaces » (*ibid.* : 285), plus généralement toutes les lignes, selon lui, qui disent la vie : « la ligne n'est ni plus ni moins que la vie elle-même » (*ibid.* : 286). Si nous voulons bien admettre que cette ligne géométrique du contour n'est pas à proprement parler visible, nous considérons qu'il existe des volumes découpables ou contourables, qu'il est possible de toucher tout au long de ce que l'on peut nommer un bord. Ces volumes nous semblent pour le moins aussi réels que la ligne de la limace. C'est ainsi la réalité volumique qui nous préoccupe et c'est ce que ne veut pas penser Ingold focalisé sur des lignes qui sont par définition bidimensionnelles, superficielles. En réalité, Ingold critique « un paradigme anthropologique rodé » posant des « objets distincts qui peuvent être identifiés et nommés » (*ibid.* : 284-285). C'est bien ainsi que nous considérons un être humain — que l'histoire de l'anthropologie n'a pas pris au sérieux comme réalité distincte à observer. D'autre part, il nous semble important d'indiquer que la critique d'Ingold sur la perspective porte sur la ligne allant d'un regardeur vers un regardé, sans se préoccuper de la perte de la densité volumique de celui-ci — ce qui est pour nous le point central. À l'espace géométrique et hiérarchisé de la perspective occidentale, Ingold oppose celui du maillage, formé par « le dessin de ces traces d'écume des limaces, [...] un enchevêtrement particulier de lignes » auxquelles il assimile la vie des êtres animés (*ibid.* : 278-279).

14. Cf. <https://www.webdeleuze.com/textes/37>, consulté le 13 mars 2024.

21. Nous pensons au contraire que l'exigence descriptive implique de faire repencher le regard et les concepts vers l'autre pôle : figure humaine avec clôture, unité-entière et stabilité — ce que l'anthropologie n'a pas réalisé depuis son développement au XIX^e siècle¹⁵, d'emblée prise par son histoire, une ambiance intellectuelle mettant au centre les rapports sociaux et les compréhensions socioculturelles, l'appartenance à un monde, les situations. C'est ainsi de Kant¹⁶ ou Hegel¹⁷ à Durkheim, en passant par Marx¹⁸, et bientôt la phénoménologie¹⁹.

IV – Appuis et stabilité

22. Un autre point auquel la sculpture comme « modèle » invite à réfléchir concerne les « appuis ». Contrairement à la figure des reliefs, la ronde-bosse doit trouver un équilibre en elle-même, une manière de « tenir », nous l'avons mentionné plus haut. Nous traduisons en anthropologie cette exigence de la façon suivante : quel est le mode de structuration du mouvement d'un être humain ? En quoi cette structuration empêche de l'associer à un flux ou à un écoulement sans forme et ainsi de dissoudre chaque entité humaine ? De là, la stabilité et les traits qui l'expriment sont un enjeu fort de l'observation.
23. Revenons à Rodin, avec cette fois *L'homme qui marche* (1907) (ill. 6).



ILL. 6 – A. Rodin, *L'homme qui marche*

1907, fonte réalisée en 1913, Musée Rodin, Paris
Cliché Catherine Beaugrand

15. Dans ses « Considérations ethnologiques », rédigées en 1796, proposant « diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages », Joseph-Marie de GÉRANDO stigmatise « les observations des voyageurs » qui « se bornant à étudier quelques individus isolés [...] ne nous ont fourni aucune donnée sur leur état de société, et nous ont ôté par là le moyen de juger l'influence que ces rapports pouvaient avoir sur les facultés individuelles » ([1800] 1978 : 133-134).

16. Avec KANT, c'est la pensée d'un humain, en tant qu'il agit en situation, comme « citoyen du monde », pouvant s'adapter aux conceptions des autres, considéré en particulier dans l'accomplissement de sa liberté contre tout déterminisme et susceptible d'un agir moral dans un « monde moral ». Il « excède » son être naturel, mais il est sans cesse avec d'autres, et ainsi pensé dans ce rapport ([1798] 2002 : 15-17).

17. L'homme de Hegel n'est pas vu comme séparable, malgré sa capacité de conscience, d'une culture, de l'esprit de son temps dans des interactions et avec des institutions, l'État en particulier. Selon la lecture de Guillaume LEJEUNE, l'idée est que « l'homme moderne prend conscience de lui-même à travers les institutions qui médiatisent les rapports de l'individu au tout et que le tout ne se réalise organiquement qu'à travers l'adhésion des membres qui le constituent et qui assurent les différentes fonctions qui lui permettent d'être un ensemble vivant et opérationnel. Ces institutions à travers lesquelles l'homme et le tout se réalisent réciproquement comme consciences d'eux-mêmes et de leur temps, sont l'accomplissement de toute une histoire » (2022 : 456).

18. MARX écrit que « l'essence de l'homme n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux », refusant ainsi de présupposer « un individu humain abstrait, isolé » ([1932] 1970 : 58-59).

19. Par exemple, Alessandro DURANTI découvre dans l'analyse husserlienne la possibilité d'un fondement à tous les domaines et à toutes les recherches de l'anthropologie axée sur l'intersubjectivité : « When properly understood, intersubjectivity can constitute an overall theoretical frame for thinking about the ways in which humans interpret, organize, and reproduce particular forms of social life and social cognition » (2010 : 17). Il ajoute : « Taking inspiration from this perspective, I suggest that intersubjectivity could be the common ground on which to found a truly interdisciplinary study of human sociality » (*ibid.*).

Il n'y a pas de représentation « reconnaissable » de la personne (sans tête et sans bras), sauf par sa marche, typique d'elle, et qui deviendrait humaine de manière plus générale, comme on peut imaginer la marche appuyée des premiers humains. Nous remarquons que l'écart du pas est important. La « base » n'est pas simplement un socle sur lequel la sculpture tient. Elle est à la mesure de ce pas. On peut dire que la base contourne la marche. Elle est limitée à ce qui est nécessaire pour le mouvement, comme un espace élastique qui va accompagner la marche. Nous faisons trois constats, selon notre raisonnement : 1) Les deux pieds reposent sur le sol (ill. 7).



ILL. 7 – A. Rodin, *L'homme qui marche*, détail

Les deux pieds reposent à plat sur le sol, non décollés de celui-ci

Cliché Catherine Beaugrand

Or, dans le mouvement réel de la marche, le talon du pied arrière serait au moins légèrement soulevé ; 2) La musculature de la cuisse droite, en avant, est très anatomiquement détaillée — muscles contractés à cause de l'appui temporaire nécessaire au poids du corps. Par contre, la musculature de la cuisse gauche paraît lisse, comme si les muscles étaient détendus (ill. 6 et 8), ce qui est contradictoire avec l'appui du pied gauche.



ILL. 8 – A. Rodin, *L'homme qui marche*, détail

Contrastes entre le modelé des jambes, des cuisses et du torse

Cliché Catherine Beaugrand

Le processus de la marche conserve ainsi un appui, en l'occurrence surdéterminé, semblant indiquer qu'il faut attendre cette jambe arrière avec ce qu'elle transporte. C'est comme s'il y avait une forme de rémanence du pas précédent (ill. 9) ; 3) Le torse est très peu incliné, correspondant à l'équilibre qui est donné par les appuis des deux pieds.



ILL. 9 – A. Rodin, *L'homme qui marche*, détail

Ce qui reste du pas d'avant est visible quand l'autre pied bouge. Dans ses entretiens avec Gsell, Rodin le dit ainsi : « Il [le peintre ou le sculpteur] figure le passage d'une pose à une autre : il indique comment insensiblement la première glisse à la seconde. Dans son œuvre, on discerne encore une partie de ce qui fut et l'on découvre en partie ce qui va être » (Rodin, [1911] 1967 : 45)

Cliché Catherine Beaugrand

Et Rodin lui-même de préciser : « Il faut trouver l'aplomb donné par chaque mouvement et varier avec lui. » Et il ajoute : « Les vrais aplombs résultent du mouvement général de la figure, et ceux dont la ligne passe par tous les plans qui donnent à l'ensemble sa stabilité et son équilibre » (Dujardin-Beaumetz, [1913] 1992 : 23).

24. Ainsi quels sont les appuis d'un volume d'être ? Sans surprise, pourrait-on dire, ce sont des savoirs, des savoir-faire, des habitudes, des scripts mentaux correspondant à des rôles, une capacité de moindrir, d'alléger, de ne pas voir, de ne pas y penser, de ne pas pousser trop fortement le niveau de conscience et de lucidité. Ce qui assure une continuité, ce sont aussi des chevauchements — des gestes, des pensées ou des souvenirs — d'une situation à une autre, mais aussi, comme créant un fil continu, la répétition des traits de caractère ou de tempérament, marquant une sorte de consistance interne, singulière, propre à chacun, poussant avec évidence dans telle action, dans tel choix. L'ensemble de ces appuis est ce qui d'une certaine façon permet ou facilite le mouvement, mais aussi le structure, l'organise et le retient. Dans son *Journal des faux-monnayeurs*, en 1927, André Gide écrit ceci, comme illustrant notre propos (1927 : 15-16) :

Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères. Il faudrait du reste faire exprimer cela par un de mes personnages (le romancier). – « Persuade-toi que les opinions n'existent pas en dehors des individus. Ce qu'il y a d'irritant avec la plupart d'entre eux, c'est que ces opinions dont ils font profession, ils les croient librement acceptées, ou choisies, tandis qu'elles leur sont aussi fatales, aussi prescrites, que la couleur de leurs cheveux ou que l'odeur de leur haleine... »

Commentant les œuvres de Rodin, le vocabulaire de Rilke est particulièrement éclairant. Il note ainsi que « le frémissement des gestes [...] s'effectue à l'intérieur des choses, il constitue une sorte de flux circulatoire interne et ne compromet jamais leur calme ni la stabilité de leur architecture » (1993a : 900). Dans cet ordre d'idées, Rilke insiste sur le geste qui « se ferme, s'enroule sur lui-même » (*ibid.* : 865). Il est possible de lire ainsi le jeu d'équilibre du pas, des pieds et des jambes de *L'homme qui marche*. Ce sont de surcroît des gestes, qui se répètent dans leur modalité singulière, disant ainsi qu'ils sont les siens, et pas ceux d'un autre. Le mouvement, sa tentative d'avancée, se réalise, en revenant vers l'intérieur de l'entité.

25. La ronde-bosse complète donc son heuristique : au cœur du mouvement, il y a détermination au sens de limitation et retenue : « Si grand, continue encore Rilke, que soit le mouvement d'un objet plastique, il est contraint, serait-ce en revenant d'étendues infinies, voire du fond du ciel, de retourner à

son point de départ, le grand cercle doit se refermer, le cercle de la solitude où un objet d'art passe ses jours » (*ibid.* : 863) : tout est là résumé. Le mouvement a son « logos », pourrions-nous dire.

26. Mais l'objection peut être à nouveau formulée qu'un humain n'est pas un bloc de pierre et qu'il n'est pas un système fermé. Comment penser la stabilité à partir de la sculpture, en intégrant une certaine ouverture ? Nous recourons, pour cela, aux « haniwas » qui sont des figures de terre cuite destinées à être fichées dans la terre entourant les tombeaux-tumulus de la période Kôfun, entre le IV^e et le VI^e siècle de notre ère, dans la péninsule japonaise. Il ne s'agit pas d'un ancrage dans la terre, mais d'une position minimale pour faire tenir l'objet. Les haniwas sont des volumes creux réalisés selon la technique du colombin. Ils représentent en grande majorité des individus, faits d'un seul tenant. Ils ne sont pas détaillés en tant que représentation humaine, avec des modulations de la même forme cylindrique de la tête aux pieds. Ils nous apparaissent comme des enveloppes avec une forte sensation de délimitation, entre leur intérieur et l'extérieur (ill. 10).



ILL. 10 – C. Beaugrand, Études haniwas, argile crue, 2022

Cliché Catherine Beaugrand

27. Ce qui nous concerne particulièrement sont les yeux, deux fentes de forme ronde, incisés dans la terre avant la cuisson, produisant un regard à cause de l'obscurité intérieure produite par leur clôture. D'une part, l'haniwa manifesterait ainsi une intériorité, par le vide. Sans contenu, il indique un possible contenu. Et d'autre part, tout en posant la question du remplissage, l'haniwa permet une conscience de l'unité de son volume. Les orifices des yeux sont comme un lieu de passage par lequel la trace de ce qui est perçu pénètre dans cet intérieur mais d'une manière réduite, selon la possibilité des fentes oculaires. Dans cette configuration, l'haniwa donne l'impression que son mouvement relationnel est très limité et que l'extérieur n'a pas d'incidences, ou peu, sur la compacité du volume. Nous y voyons une lucidité et nous risquons une possible analogie, avec les situations de la vie : il y a ce qui n'est pas vu ou entendu, il y a ce qui est presque aussi vite oublié définitivement, il y a ce qui n'a pas d'impact, il y a quelques faits gardés dans la mémoire, il y a ce à quoi chacun réagit vite, mais qui n'a pas d'impacts au-delà de cette réaction, il y a ce qui s'ajoute aux savoirs, aux savoir-faire, mais de tout cela, rien ne modifie le tempérament, le caractère, la façon de marcher ou de regarder. Comme un haniwa, un volume d'être est fait d'une pièce, avec une entrée limitée de ce qui pourrait venir de l'extérieur. Nous voulons dire que le volume d'être ressemble plus à un haniwa qu'à un tonneau qui serait à remplir et à désempir au fur et à mesure des situations (ill. 11).



ILL. 11 – C. Beaugrand, Études statuette Culture Jalisco des tombes à puits (Mexique, entre 300 av. J.-C. et 300 apr. J.-C.) et haniwa, argile crue, 2022-2023

Cliché Catherine Beaugrand

28. Ce qui passe dans les trous, ce sont des traces des voluments perçus. Il s'agit bien de passages de traces, et non de passages de voluments. C'est en retenant ce que nous montrent les haniwas que nous sollicitons le terme « passage ». Dans un volume d'être, il s'agit d'un « passage » modéré et sélectif n'atteignant que l'un ou l'autre voluments en particulier à chaque fois, n'altérant que progressivement et partiellement, laissant une certaine constance au fil des instants et des situations.
29. Nous ne nions pas que les individus changent — c'est une évidence. Nous ne pouvons pas non plus nier qu'un volume d'être reste une entité, la sienne, garde une certaine consistance que ne compromettent pas les passages filtrés et atténués des traces au fil des situations de l'existence. Nous revenons à René Thom dont les réflexions sur la forme sont inscrites dans une « théorie des catastrophes » qui en réalité cherche à comprendre la stabilité structurelle et à montrer « ce qui reste invariant lorsque l'on fait des perturbations » ([1991] 2009 : 42). La forme aide à penser entité, contour, unité, structure et stabilité, plutôt que déformation. L'enjeu est de comprendre comment une forme reste elle-même face aux microdéformations partielles. Cela oblige à regarder le geste, l'acte, le mouvement, sans les séparer du volume d'être qui les porte. Les modifications de certains voluments n'empêchent pas une continuité stable d'autres qui ne se modifient pas ou qui ne sont pas sollicités. Les petits mouvements en surface, par exemple sur le visage, avec des traits mobiles et d'autres moins, semblent se rééquilibrer sans cesse dans un état qui bouge à peine. Ce que nous observons de moment en moment, ce sont bien des « mues » qui n'atteignent pas tout le volume. L'observateur peut alors regarder quelles parties se modifient, reviennent ou non à leur état antérieur, quelles parties ne se modifient pas, semblent rester constantes, ainsi d'instant en instant, infiltrant, appropriant les variations.
30. Ainsi, notre objectif, qui vise à éviter de dissoudre le volume d'être et à le considérer dans sa continuité, concerne aussi la différence, que nous jugeons importante, entre plasticité et stabilité. « On parle de "plasticité cérébrale" pour décrire cette capacité du cerveau à se façonner au gré de l'histoire vécue. Rien n'est jamais figé dans nos neurones, quels que soient les âges de la vie », peut-on lire (Vidal, 2012 : 18). En réalité, la plasticité sous-entend plus de transformations que ce que nous voulons dire. Les dictionnaires indiquent en effet un champ sémantique différent entre stabilité et plasticité. Cette dernière renvoie au champ sémantique de l'« adaptabilité », de la « malléabilité », du « trait de personnalité ou [de la] structure caractérolologique facilitant l'adaptation au changement, la souplesse dans les rapports interpersonnels, la réceptivité aux idées nouvelles et aux idées d'autrui »²⁰. Le *Larousse* est encore plus explicite, désignant la « qualité de ce qui est plastique, malléable », la « qualité de ce qui est souple, modifiable », la « propriété d'un solide dans le domaine des déformations permanentes », une « théorie dont l'objet est d'expliquer et de prévoir le comportement du solide dans cet état de déformation »²¹. Quant à la stabilité, elle indique la « qualité de ce qui est stable ou en équilibre stable », la « tendance d'un système à demeurer dans un état d'équilibre ou de régime permanent »,

20. CNRTL, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/plasticite%C3%A9>, consulté le 29 mars 2024.

21. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plasticite%C3%A9/61494>, consulté le 29 mars 2024.

la « capacité d'un aéronef à retrouver une assiette de vol normale après une modification inopinée », la « capacité à conserver ses caractéristiques initiales, à ne pas subir de transformations plus ou moins spontanées », la « capacité de résister à l'action des agents de dégradation », la « capacité d'une suspension à rester semblable à elle-même sans décantation, sinon lente, des particules », le « fait de ne pas être mobile, de ne pas changer constamment ou fréquemment de lieu de résidence », la « constance dans la conduite, les idées, les choix », le « fait pour les prix de ne pas subir de trop fortes augmentations », l'« état d'équilibre hydrostatique de l'atmosphère dans lequel une particule d'air écartée légèrement de son niveau initial est soumise à une force hydrostatique tendant à l'y ramener »²². Ainsi la stabilité ne veut pas dire fixité ou immobilité. Elle désigne une constance, des possibles changements, la lenteur de ceux-ci, une résistance aux changements, un retour à l'équilibre, la capacité d'absorber un écart. Ce qui semble possible à l'échelle neuronale et des connexions cérébrales semble moins pertinent lorsqu'il s'agit de décrire la continuité des instants d'un être humain²³.

Post-scriptum

31. Ce serait un autre article que de détailler la concrétisation méthodologique de cette extraction qu'une épistémologie sculpturale permet d'imaginer, par contraste et avec une certaine force, à partir de sculptures diverses. Disons seulement que le film en continu, caméra centrée sur une figure choisie, nous semble une ressource forte à cet effet, comme si le continu — le plus longtemps possible — faisant passer d'une situation à une autre exemplifiait et amplifiait cet effet de centration sur un être humain et de mise entre parenthèses de ce qui est autour. Le document filmique qui en résulterait n'est pas séparable d'une part de la succession d'arrêts sur image, toutes les secondes ou toutes les minutes, avec la possibilité de décryptage, à chaque fois et d'autre part, d'une écriture tout aussi continue sollicitant tout à la fois les verbes (disant les actions et les réactions) mais aussi le substantif avec ses qualificatifs. À chaque arrêt sur une image, se referait le geste d'extraction, d'un être à chaque fois comme suspendu et immobilisé, confrontant l'observation à ce qu'il est dans ses actions, ses gestes et ses humeurs, à l'instant t, et ainsi de suite aux instants suivants. Être, figure, bord, contour, stabilité doivent rester nos mots clés. Ainsi nous répondrions à la difficulté soulevée par Virginia Woolf, qu'elle adresse aux écrivains, en particulier aux auteurs de biographies : « Elles laissent de côté la personne à qui les choses sont arrivées. Cela, parce qu'il est très difficile de décrire un être humain. Alors on dit : "Voilà ce qui est arrivé", mais sans dire à quoi ressemblait la personne à qui c'est arrivé » (1986 : 68). Il pourrait ainsi se déployer une science des existants, des personnes ou des êtres, selon le terme que l'on préférerait.

RÉFÉRENCES CITÉES

ANDERS, Günther

2013 *Sculpture sans abri : étude sur Rodin* (Paris, Fario).

ARASSE, Daniel

2003 *On n'y voit rien : descriptions* (Paris, Gallimard).

ARISTOTE

2000 *Métaphysique*, t. 1 (Paris, Vrin).

2004 *Métaphysique*, t. 2 (Paris, Vrin).

BARTHES, Roland

1975 *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris, Le Seuil).

BÉNÉDITE, Léonce

1926 *Rodin* (Paris, F. Rieder & Cie éditeurs).

BERGSON, Henri

[1932] 2008 *Les deux sources de la morale et de la religion* (Paris, Presses universitaires de France).

22. CNRTL, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/stabilit%C3%A9>, consulté le 29 mars 2024.

23. La réflexion de Catherine MALABOU sur la plasticité, intégrant la dimension malléable et l'explosivité du plastic, est une insistance sur la transformation, y compris sur les grandes transformations et la discontinuité. Elle écrit par exemple que « la plasticité serait une structure de transformation et de destruction de la présence et du présent » (2005 : 26). Même lorsqu'il est question d'identité personnelle, C. MALABOU n'échappe pas à l'idée « d'effacement des formes » ([2004] 2011 : 176), alors que nous cherchons à capter la présence et la forme dans sa continuité.

BIASS-FABIANI, Sophie

2018 *Rodin : dessiner, découper* (Vanves/Paris, Hazan/Musée Rodin).

BIEHL, João

[2005] 2013 *Vita : Life in a zone of social abandonment* (Berkeley, University of California Press).

BOURRIAUD, Nicolas

1998 *Esthétique relationnelle* (Dijon, Les Presses du réel).

CHEVILLOT, Catherine

2018 Préface, in S. Biass-Fabiani, *Rodin : dessiner, découper* (Vanves/Paris, Hazan/Musée Rodin).

DELEUZE, Gilles

1968 *Différence et répétition* (Paris, Presses universitaires de France).

DUJARDIN-BEAUMETZ, François

[1913] 1992 *Entretiens avec Rodin* (Paris, Éditions du Musée Rodin).

DURANTI, Alessandro

2010 Husserl, intersubjectivity and anthropology, *Anthropological Theory*, 10 (1-2) : 16-35 ; DOI : 10.1177/1463499610370517.

GELL, Alfred

2009 *L'art et ses agents : une théorie anthropologique* (Dijon, Les Presses du réel) [1^{re} éd. angl. 1998].

GÉRANDO, Joseph-Marie de

[1800] 1978 Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages, in J. Copans et J. Jamin (éd.), *Aux origines de l'anthropologie française* (Paris, Le Sycomore) : 127-169.

GIDE, André

1927 *Journal des faux-monnayeurs* (Paris, Gallimard).

GOFFMAN, Erving

1973 *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1 (Paris, Éditions de Minuit) [1^{re} éd. angl. 1956].

HEGEL, Georg W. F.

1997 *Esthétique*, t. 2 (Paris, Le Livre de poche).

HOLLAN, Douglas W.

2001 Developments in person-centered ethnography, in C. Moore et H. F. Mathews (éd.), *The psychology of cultural experience* (New York, Cambridge University Press) : 48-67.

INGOLD, Tim

2013 *Marcher avec les dragons* (Bruxelles, Zones sensibles).

2018 One world anthropology, *Hau*, 8 (1-2) : 158-171 ; DOI : 10.1086/698315 .

2019 *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* (Bellevaux, Éditions Dehors) [1^{re} éd. angl. 2013].

KANT, Emmanuel

[1798] 2002 *Anthropologie du point de vue pragmatique* (Paris, Vrin).

LEJEUNE, Guillaume

2022 Hegel, in M. Lequin et A. Piette (éd.), *Dictionnaire des anthropologies* (Nanterre, Presses universitaires de Nanterre) : 449-457.

MALABOU, Catherine

2005 *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction* (Paris, Léo Scheer).

[2004] 2011 *Que faire de notre cerveau ?* (Paris, Bayard).

MARX, Karl et ENGELS, Friedrich

[1932] 1970 *L'idéologie allemande* (Paris, Éditions Sociales).

MAUCLAIR, Camille

1918 *Auguste Rodin : l'homme et l'œuvre* (Paris, La Renaissance du livre).

Mosko, Mark

2015 Unbecoming individuals : The partible character of the Christian person, *Hau*, 5 (1) : 361-393 ; DOI : 10.14318/hau5.1.017.

PANOFSKY, Erwin

[1927] 1976 *La perspective comme forme symbolique* (Paris, Éditions de Minuit).

PETITOT, Jean

2004 *Morphologie et esthétique* (Paris, Maisonneuve et Larose).

PONGE, Francis

1948 *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes* (Paris, Gallimard).

1965 *Pour un Malherbe* (Paris, Gallimard).

RIEGL, Aloïs

[1978] 2015 *Grammaire historique des arts plastiques* (Paris, Hazan) [1^{re} éd. all. 1966].

RILKE, Rainer Maria

[1902] 1993a Auguste Rodin, in *Œuvres en prose* (Paris, Gallimard) : 851-924.

[1898] 1993b Note sur l'art, in *Œuvres en prose* (Paris, Gallimard) : 685-686.

RODIN, Auguste

[1911] 1967 *L'art : entretiens réunis par Paul Gsell* (Paris, Gallimard).

SANSI, Roger

2014 *Art, anthropology and the gift* (Londres, Bloomsbury Academic).

SARTRE, Jean-Paul

[1949] 2013 *Situations III* (Paris, Gallimard).

SIMMEL, Georg

1996 *Michel-Ange et Rodin* (Paris, Rivages).

STRATHERN, Marilyn

2018 Persons and partible persons, in M. Candea (éd.), *Schools and styles of anthropological theory* (Londres, Routledge) : 236-246.

THOM, René

[1991] 2009 *Prédire n'est pas expliquer : entretiens avec Émile Noël* (Paris, Flammarion).

VIDAL, Catherine

2012 La plasticité cérébrale : une révolution en neurobiologie, *Spirale*, 63 : 17-22 ; DOI : 10.3917/spi.063.0017.

WOOLF, Virginia

[1977] 1986 *Instants de vie* (Paris, Le Livre de Poche).