

COLLECTION ESSAIS LA LETTRE VOLÉE

L'ESPACE VERTICAL

COLONNES ET OBÉLIQUES DANS LA SCULPTURE DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE À NOS JOURS

Pierre Tillet



L'ESPACE VERTICAL

COLONNES ET OBÉLISQUES DANS LA SCULPTURE DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE À NOS JOURS

Pierre Tillet

Cet ouvrage a été publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



© 2022 ANTE POST a.s.b.l.
responsable des éditions de La Lettre volée
146 avenue Coghen, B-1180 Bruxelles
Website : <http://www.lettrevolee.com>

Conception graphique : Casier/fieufs

Photographie de couverture :

Dépôt légal : Bibliothèque royale de Belgique
3^e trimestre 2022 – D/2022/5636/10
ISBN 978-2-87317-588-7

PRÉAMBULE

Dans l'histoire de l'architecture, la colonne est considérée comme un élément essentiel pour des raisons bien connues. Depuis l'Antiquité grecque, elle entre dans la définition des ordres – dorique, ionique puis corinthien – et permet à l'architecte de régler le construit, de lui conférer mesure, proportion, rythme. Au *quattrocento*, Alberti déduit son existence du mur, lorsqu'il présente la colonnade comme « un mur percé et ouvert en plusieurs endroits ¹ ». Sur le plan constructif, la colonne est un organe porteur (d'une architrave ou d'un arc, selon l'écartement qui la sépare d'une autre colonne), « pour lequel il faut calculer la résistance, déterminer le matériau optimal, définir la forme la plus logique par rapport aux charges ² ». Elle permet d'introduire du vide, de l'espacement dans le bâti. Elle est l'un des moyens – les ouvertures en étant un autre – grâce auquel l'architecte peut contrebalancer l'effet de masse d'une construction. Son importance ne se dément pas jusqu'à l'avènement de la structure poteaux-dalles au XX^e siècle et, par suite, du plan libre.

Lorsqu'elle n'est pas employée comme élément entrant dans la composition d'un bâtiment, la colonne est une construction marquant symboliquement un territoire. On parle alors de « colonne monumentale »,

1. LEON BATTISTA ALBERTI, *L'Art d'edifier* (1485), trad. Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 82.

2. ROBERTO GARGIANI, « Introduction », in ROBERTO GARGIANI (s.l.d.), *La Colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 7.

c'est-à-dire de « colonne votive, commémorative, funéraire ¹ », pouvant être le support d'une sculpture. Élevée pour commémorer une victoire, elle est triomphale, comme l'illustrent la colonne Trajane ou la colonne de Marc-Aurèle, toutes deux édifiées au II^e siècle et historiées de bas-reliefs. À ce type, il faut ajouter celui de l'obélisque, « monument en forme de pyramide élancée, habituellement terminé par un amortissement qui remplace la pointe trop fragile que formerait la rencontre des faces : cet amortissement est généralement un pyramidion ou petite pyramide. L'obélisque se distingue de la pyramide par sa hauteur qui est supérieure à trois fois la moitié de sa base ² ».

Dans la sculpture, avant le XX^e siècle, la colonne revêt une multitude d'aspects. Il y a en premier lieu les œuvres dont la forme, le matériau et le style empruntent leurs caractéristiques à l'architecture. Les colonnes de constructions diverses, temples grecs, églises romanes, gothiques sont fréquemment ornées d'éléments sculptés. La sculpture est alors tributaire de l'architecture, elle n'en est qu'un élément ancillaire, dont la finalité n'excède guère le registre décoratif. Cependant, des exemples permettant de nuancer cette affirmation, telles les six cariatides soutenant l'entablement du baldaquin sud de l'*Erechthéion* d'Athènes (entre 421 et 406 av. J.-C.). On ne discutera pas ici de l'origine formelle de ces marbres (la *koré* comme type sculptural), ni de leur signification symbolique. Rappelons simplement que, se détachant fortement de l'édifice dont elles sont pourtant une partie, ces cariatides se situent à la frontière de l'architecture et de la sculpture, comme en témoignent exemplairement les plis de leur tunique, qui recréent des cannelures. À l'époque médiévale, on parle de statues-colonnes, soit des statues « en forme de fût de colonne, intégrée dans une composition d'architecture ³ », mais qui ne soutiennent aucune charge. Là encore, il n'est pas pertinent de considérer que la sculpture est entièrement subordonnée à l'architecture. Plus grandes que nature, très allongées, les statues-colonnes (1135-

1. JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Architecture. Méthode et vocabulaire*, Paris, Centre des monuments nationaux/Éditions du patrimoine, 2000, p. 442.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 230.

1145) du portail occidental de la cathédrale de Chartres sont ainsi des éléments intervenant dans une narration biblique ¹. Taillées en haut-relief, elles participent d'une scénographie de l'entrée de l'église par le croyant, une étape symbolique de son chemin vers le salut.

Plus tard, on trouve des colonnes dans des décors tels que celui du bosquet des Bains d'Apollon à Versailles, dont le dernier aménagement (achevé en 1778) est dû à Hubert Robert. Façonnées à même la roche, celles-ci sont des composantes essentielles d'une esthétique préromantique mêlant harmonieusement nature (agrémentée de cascades), architecture (les colonnes) et sculpture – du moins en apparence, puisque la grotte est creusée dans un rocher tout entier factice. Enfin – et pour être bref –, il faut évoquer « La colonne statuaire [...] destinée à supporter une sculpture ² » de salon ou d'intérieur. Jouant le plus souvent le rôle de socle, elle n'a pas pour vocation de faire partie de l'œuvre. Pourtant, certaines réalisations montrent que la colonne statuaire peut contribuer au sens d'une sculpture. Ainsi, *Madame Fenaille sur colonne* (avant 1902), d'Auguste Rodin, est constituée d'un buste juché d'une manière peu conventionnelle sur une colonne ³. Le support fait partie de l'œuvre, d'un point de vue à la fois formel (il n'y a pas de discontinuité entre colonne et buste) et matériel (l'un et l'autre sont en plâtre). D'ailleurs, elle est entrée dans les collections du Musée des beaux-arts de Lyon avec la colonne qui lui servait de base ⁴. La rectitude de l'organe porteur rend plus expressive l'inclinaison de la tête de Madame Fenaille, penchée vers le sol. Dans *Pas de deux ailé A sur colonne* (vers 1911) [fig. 1], du même Rodin, la colonne est plus déterminante encore. Sa hauteur, rapportée à l'échelle des deux personnages dansant à son sommet, donne toute son ampleur à l'œuvre. La verticalité et la stabilité de la colonne, sur lequel se trouve

1. L'évolution dans le temps de cette narration est difficile à déterminer, car nombre de statues ont été déplacées ou remployées. Voir MICHÈLE BEAULIEU, « Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique », *Bulletin Monumental*, n° 142-143, 1984, p. 279, texte consulté à l'adresse : www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1984_num_142_3_6397.

2. ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN, JACQUES VILAIN, *La Sculpture dans l'espace. Rodin, Brancusi, Giacometti...*, cat. d'expo., Paris, Éditions du Musée Rodin, 2005, p. 106.

3. Il s'agit du buste de Marie Fenaille, épouse de Maurice Fenaille, ami et mécène de Rodin. Voir ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN, JACQUES VILAIN, *La Sculpture dans l'espace, op. cit.*, p. 65.

4. *Ibid.*, p. 49.



Fig. 1. AUGUSTE RODIN, *Pas de deux ailé A, sur colonne avec oeuf*, (circa 1911),

un autre support, plus sculptural et d'échelle plus réduite (une sorte d'œuf), accentue la précarité de l'équilibre des figures. Pour ces raisons, dans les deux œuvres de Rodin, il n'est pas possible de maintenir « la fiction [du] non-être sculptural ¹ » de telles colonnes.

Au XX^e siècle, alors que l'on assiste à la remise en question de la représentation ainsi qu'à celle des rapports de la sculpture avec le socle, alors que l'on observe un rapprochement entre art et architecture (dans le constructivisme russe, notamment), de nombreuses œuvres reprennent le modèle de la colonne tout en montrant des caractéristiques formelles, matérielles, chromatiques, spatiales, expressives radicalement nouvelles. Elles s'éloignent souvent de toute idée d'ornement et ne jouent évidemment plus le rôle qui avait pu être celui des cariatides, des atlantes ou des statues-colonnes. Elles sont également distantes de la conception usuelle du monument. La sculpture colonne apparaît alors comme une forme libérée de toute fonctionnalité. Elle n'est ni un « support », ni un « organe de stabilité ² ». En l'explorant pour elle-même, les artistes se référant à ce type reprennent certaines des qualités traditionnelles du médium, au premier rang desquelles la verticalité, tout en lui faisant subir des transformations conséquentes. C'est à l'examen de ces modifications, tant plastiques que symboliques, qu'est consacrée cette étude. Nous nous demanderons alors si la colonne sculpturale participe de ce que l'on pourrait nommer un « espace vertical » – ce qui paraît évident, mais ne l'est pas toujours – dont nous chercherons à rendre compte des caractéristiques.

À ce stade, il est indispensable de proposer une définition précise de la colonne. On désigne par ce terme un élément constitué « d'un fût dont le plan est un cercle ou un polygone régulier à plus de quatre côtés, et généralement d'une base et d'un chapiteau ³ ». Elle se distingue du

1. Nous reprenons cette expression employée par Michel Gauthier dans un autre contexte. Lire l'essai de MICHEL GAUTHIER, « Brancusi : ouvertures », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 54, hiver 1995, p. 17.

2. JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Architecture*, *op. cit.*, p. 230.

3. *Ibid.* Cette définition est comparable à celle que l'on trouve dans l'article « Colonne » du *Vocabulaire d'esthétique* d'ÉTIENNE SOURIAU (*et al.*, publié sous la direction d'Anne Souriau, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1990, p. 421). C'est donc celle que l'on retiendra, même si Félibien a remarqué : « Il y a des Colonnes quarrées que nous appelons Pilastres, et que l'on croit estre ce que les anciens

pilier, qui est un élément « vertical dont le corps a un plan massé quelconque, à l'exclusion du cercle et du polygone régulier de plus de quatre côtés ¹ ». Nous n'avons donc pas intégré dans cet essai des œuvres ayant l'aspect d'un pilier, sauf lorsque celles-ci sont appelées « colonnes » par leur auteur. Il est essentiel de ne pas confondre la colonne avec le pilier ou le monolithe en général. C'est seulement ainsi que ce type formel peut apparaître comme un élément récurrent de la sculpture du XXe siècle, et que les métamorphoses que lui ont fait subir les artistes sont susceptibles de surgir. D'autre part, à quelques exceptions près, nous avons choisi d'exclure du corpus d'œuvres que nous avons constitué des productions architecturales ou des représentations de colonnes. En effet, nous ne nous intéressons à la colonne et à l'obélisque – qui forme avec elle un ensemble cohérent lorsqu'on traite de monumentalité – que dans la mesure où il s'agit d'un prisme permettant d'examiner à nouveaux frais l'histoire récente de la sculpture et, par suite, d'en critiquer certaines hypothèses ou conclusions. C'est pourquoi nous débutons notre étude par l'analyse d'œuvres de Jacques Lipchitz et Naum Gabo, des réalisations qui participent, à divers titres, du basculement de la statuaire vers une forme d'abstraction, mais aussi de l'utilisation de nouveaux matériaux au service d'une vision utopique. La progression de notre étude est en premier lieu guidée par les problématiques émergeant de la confrontation d'œuvres jugées significatives.

Auteurs nommoient *Colonnes Atticures*, elles sont propres à tous les Ordres et reçoivent les mêmes ornements » (FÉLIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent*, 1676. Texte consulté à l'adresse : www.cnrtl.fr/definition/atticurve). Mais il est vrai que l'auteur ne parle ici que du pilastre, c'est-à-dire de la colonne formée par une saillie sur un mur.

1. JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Architecture, op. cit.*, p. 230.