



MORAD MONTAZAMI

Corps, moule, trace :
figurabilité de l'expérience
chez Luciano Fabro

Dans un texte de 1846 intitulé « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », qui tient davantage du billet d'humeur ou de la chronique que de l'essai théorique, Baudelaire subordonne violemment la sculpture – « parce qu'elle montre trop de faces à la fois » – à la peinture – « exclusive et despotique » – objet d'une expression artistique plus forte¹. Ses mots ne sont pas innocents et le raisonnement, lapidaire, a de quoi surprendre. Bien que le jugement puisse nous paraître aujourd'hui à l'emporte-pièce, il se joue là fondamentalement – et à travers Baudelaire pour tout l'air du temps qui est le sien – un moment fondateur pour l'histoire de l'art sur la question de l'autonomie. C'est bien elle qui est en jeu lorsqu'il assène, pour critiquer la sculpture de son époque : « un tableau n'est que ce qu'il veut ». La supériorité de la peinture en ce qu'elle offre un cadre de vision, face à la sculpture qui abandonne le spectateur à des points de vues aléatoires (« vague et insaisissable », dit-il), loin de réduire la question de l'autonomie à celle du point de vue en démarque, au contraire, toute la spécificité pour le romantisme du XIX^e siècle. Il en a résulté la doctrine de *l'art pour l'art* dont Théophile Gautier devait se faire le héraut dans sa fameuse préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835). Il préconise que l'art se préserve des autres domaines, de la morale comme de la politique et du progrès social, ce qui ferait tomber la question de l'autonomie plutôt dans le « dernier retranchement » que dans « l'espace nouveau », pour reprendre l'intitulé qui nous réunit à ce colloque (à propos de l'expression *l'art pour l'art*, et sa nature de tautologie, on peut envisager un écho possible avec le titre du recueil *Arte torna arte* de Luciano Fabro).

Mais si l'on revient au texte de Baudelaire sur la sculpture, il s'y trouve une nuance intéressante et qui permet d'ouvrir plus particulièrement à la question de l'autonomie telle qu'elle s'est posée chez Luciano Fabro. Baudelaire décrit « l'humiliation » du sculpteur lorsque « un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé² ». C'est-à-dire qu'à ce moment de l'histoire de l'art, qui n'est pas un faible moment, une sphère comme celle de Baudelaire et Théophile Gautier³ rejette la possibilité pour une œuvre de se révéler au spectateur par son propre regard qui travaille simultanément au « travail » de la matière (ses hasards et ses effets). En découle une mise en crise de ce qui, en définitive, devait constituer le sens le plus basique et presque banal de ce que nous avons considéré au XX^e siècle comme nœud de l'expérience

1. Texte publié à l'occasion du Salon de 1846, puis recueilli dans les *Curiosités esthétiques* : « La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. [...] Un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte. » Baudelaire, Charles, *Critique d'art*, tome I, Librairie Armand Colin, Paris, 1965, p. 166.

2. *Id.*

3. On sait que la question de l'émancipation de l'art vis-à-vis de la morale et du politique évoluera ensuite dans une autre direction avec Gustave Courbet.

esthétique – ainsi qu'institue la célèbre phrase de Duchamp en 1914, « c'est le regardeur qui fait le tableau ». Ce postulat qui allait s'universaliser un siècle après lui fut d'abord la source d'une inquiétude ou d'une crainte pour Baudelaire, touchant même à l'humiliation de l'artiste. Il sonnait l'avertissement au profit de ce que le sculpteur avait prévu (entendons comme une pré-vision) – on peut parler d'un schème intentionnaliste – notamment quant aux caractéristiques matérielles de son œuvre. La question se fit donc paradoxalement jour, chez Baudelaire déjà – quand bien même elle eût été le fruit de l'emportement ou de la mauvaise humeur – de savoir comment l'œuvre peut vivre sans l'artiste. Cette idée de l'artiste comme un être fondamentalement *absent* est d'une certaine importance pour la réflexion sur l'autonomie ou la responsabilité artistique (entendons absent de ce moment où l'œuvre a lieu pour moi).

Ce qui nous amène à Luciano Fabro. En effet, d'un côté, il semblait tenir une posture rappelant tout à fait celle des « autonomistes » comme Gautier, en refusant que la dimension politique ou sociale de son travail puisse être ramenée à la politique ou à la société en tant que telles. Il y a une volonté chez lui, dans les formes concrètes que prennent ses œuvres, de les tenir insoumises à un référent direct et extérieur à elles. Elles offrent bien entendu de nombreuses références à la mythologie, à l'histoire, à la philosophie, aux sciences... mais, fondamentalement, ses formes ne sont jamais des formes vraiment explicites ou des formes qui parlent comme des jeux de mots ou des métaphores (l'art de Fabro résiste beaucoup à la métaphore, sauf peut-être avec la série des *Italies*). Assurait-il ainsi : « L'art ne va pas changer les choses à la fin de l'histoire – l'histoire de la société –, il doit les changer au début, dans sa genèse, dans la nature humaine. (...) Il s'agit de travailler sur l'être, sur la nature, sur la matière, sur l'intelligence, sur les qualités humaines donc, non sur la société humaine⁴. » Là, dans cette posture qui consiste d'une certaine façon à s'extraire, à se retrancher, c'est bien d'autonomie qu'il s'agit. À la nuance près, évidemment, que Fabro lui ne refuse pas au spectateur de vivre son expérience propre, au contraire, et précisément il veut relier la matière en sa vie propre à cette question de l'expérience. Il rappelait à cet effet : « l'utilisation de la matière est déterminée par l'expérience humaine qu'elle reflète : élasticité, luminosité, transparence, réflexion, réfraction⁵. »

Alors, pourquoi insister sur la vertu de cet agencement entre la matière, l'expérience, l'humain et l'œuvre ? Parce que sans cela, on pourrait croire que le vrai tournant après le XIX^e siècle, sur la question de l'autonomie, c'est Duchamp. Car *le tableau fait par le regardeur* voit en somme toute l'autonomie de l'artiste producteur s'émietter au profit d'un spectateur potentiel et à la position fertile. Or la stratégie duchampienne du retrait

4. Entretien avec Daniel Soutif, in *Luciano Fabro*, catalogue, exposition à l'espace de la Galerie Sud du 9 octobre 1996 au 6 janvier 1997, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 37.

5. Fabro, Luciano, in *Luciano Fabro*, *id.*, p. 139.

(Duchamp comme fonction-auteur et non lui-même ou ses œuvres) tend vers une certaine défiance, sinon méfiance, aux problèmes de la matière, cherchant davantage à œuvrer dans l'intellection que dans le matériau – ainsi le considère-t-on comme le père de l'art conceptuel. Fabro lui, non seulement tient la matière comme la condition même d'une relation esthétique – elle est son *reflet*, dit-il – mais il maintient cette relation, cette rencontre de sa propre absence avec la présence du spectateur, « hors de la société » (formule qui peut prêter à polémique, mais que nous maintiendrons, pour ce qu'elle dit au plan de l'autonomie). Il émerge avec Luciano Fabro une pensée de l'« humain » (un mot qui revient souvent dans ses écrits) : simultanément le lieu de l'expérience esthétique – donc « l'espace nouveau » – et le lieu de la forme désintéressée, neutre, anhistorique – donc le « dernier retranchement », c'est-à-dire dans ce deuxième cas la forme ou la matière qui s'avance d'abord comme telle, comme expérimentation ou relation pure, avant de signifier ou de transmettre un message intelligible. C'est en vertu de cette articulation que Fabro (ou une certaine génération d'artistes qu'il pourrait incarner dans le contexte des années 1960-1970) apparaîtrait comme un meilleur point de départ que Duchamp sur la question de l'autonomie de l'art après le XIX^e siècle⁶. Disons qu'il ravive plus spécifiquement la question baudelairienne que Duchamp ne le ferait, à travers cette question du lien matière/expérience.

Arrêtons-nous maintenant sur une œuvre spécifique, *Lo Spirato* dont la valeur paradigmatique pour l'ensemble de son œuvre a déjà été remarquée. Il faut tout de suite énoncer les deux inscriptions portées sur le marbre, qui constituent le sous-titre de l'œuvre. Ces deux inscriptions sont d'une part *Io rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia*. Ce qu'on peut traduire par « Je représente l'encombrement de l'objet dans la vanité de l'idéologie, et puis *Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità*, « Du plein au vide sans solution de continuité. » Ces propositions prendront ici valeur de sources d'inspiration, pour l'analyse de *Lo Spirato*, mais aussi sur l'horizon plus large de l'œuvre de Fabro.

C'est une œuvre complexe mais qui donne à voir par elle-même tous les ressorts et les raisons de la complexité. Le processus d'élaboration et sa révélation, ou sa mise en visibilité, est le sujet même de l'œuvre. À ce titre elle peut servir de paradigme. La sculpture montre un drap recouvrant, à la façon d'un linceul, ce corps dont on distingue clairement les jambes, les pieds qui pointent distinctement en dessous, et les bras, mais qui s'arrête brusquement, sans que les épaules ni la tête n'en dépassent. C'est une sculpture acéphale dont le corps s'évapore ou se dégrade, se voile et se dévoile en même temps, portant à la fois absence et présence, vide et plein, sens et non-sens, mais depuis

6. La raison de cette comparaison à Duchamp tient notamment aux nombreuses conséquences (institutionnelles, économiques, philosophiques...), du paradigme autonomiste cristallisé dans les ready-mades.

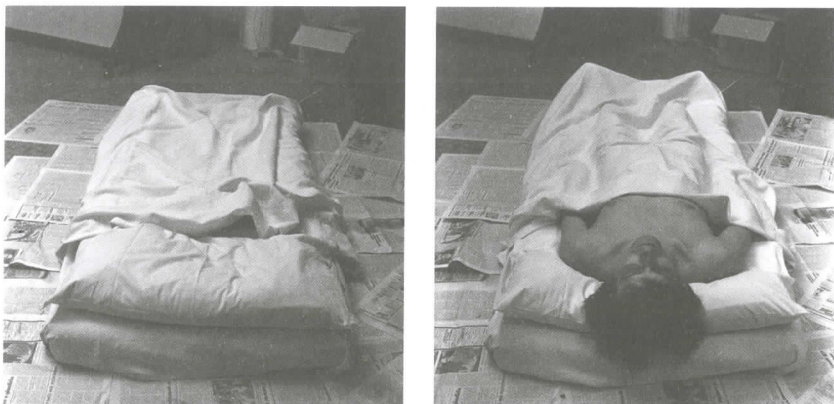


Lo spirato (L'expiré), 1968-1973. Marbre Pavonazzo. 190 x 90 cm.
Propriété collective, en dépôt à l'atelier de l'artiste.

le corps de l'artiste lui-même, comme le montre les photos de Fabro préparant les moulages qui allaient conduire au marbre de 1973. Dans un entretien de 1977, Fabro décrit : « le corps sous l'étoffe a disparu (*sparito*), comme expiré (*spirato*), ou mieux aspiré (*spirato fuori*), le drap seul restant comme suspendu⁷ ». *Lo spirato* sert de paradigme également pour son processus d'élaboration à long terme, entre 1968, pour son premier modèle, en passant par plusieurs étapes qui menèrent à sa réalisation en marbre de 1973. 1968-1973 : c'est-à-dire un intervalle pendant lequel d'autres travaux sont menés, d'autres œuvres réalisées, qui entrent donc en collusion avec *Lo spirato* dont on peut observer l'implication implicite dans ces autres œuvres – « collusion » fait aussi penser, le plus simplement, que les œuvres coexistent dans l'espace de l'atelier, se chevauchant littéralement dans le temps et dans l'espace. Le travail de l'une se rejoue dans les autres et vice-versa. Paradigmatique, donc, pour être restée une pièce d'atelier où elle est quasiment toujours demeurée, exposée à de rares occasions⁸. Le rythme même de ses rares mais régulières expositions, en 1973-74, puis 1980 et 1991, nous montre comme *Lo Spirato* devient un fil d'Ariane sur le chemin de Luciano Fabro.

7. Fabro, Luciano, entretien avec Achille Bonito Oliva (Rome, 1977), in *Dialoghi d'Artisti*, Electa, Milano, 1984, voir *Fabro, entretiens/travaux 1963-1986*, Paris, Art Édition, 1987, p. 166.

8. *Lo spirato* a été exposé à Rome en 1973 (Parcheggio Villa Borghese), à Parme en 1974 (La Pilotta), à Milan en 1980 (PAC), et en 1991 à Lucerne (Kunstmuseum).

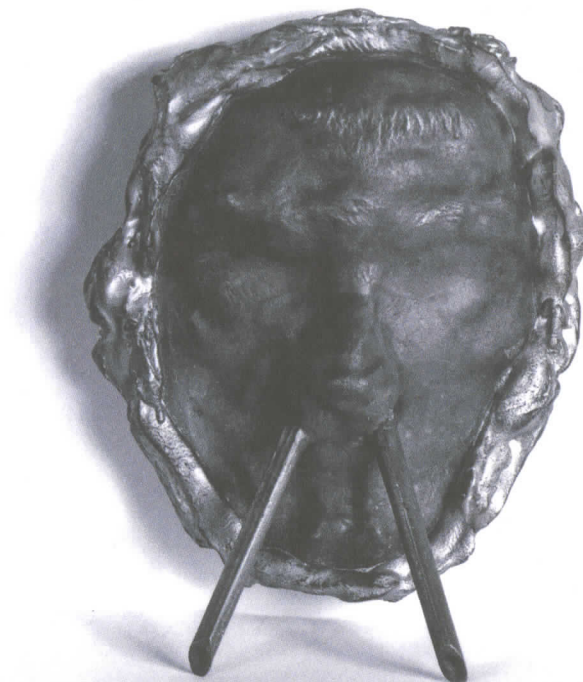


Études pour *Lo spirato* (L'expiré), 1972, photographies.

Le marbre final est donc le résultat d'un long travail, de plusieurs moulages de plâtre détruits, dont un de 1968 a été conservé. Plusieurs tentatives répétées de saisir la bonne empreinte de son propre corps, plusieurs fois se glisser sous le drap et se mettre dans la position à la fois du mort et de l'immortel ; il faut prendre la mesure de cette expérience d'incarnation pour le *sculpteur entrant dans la sculpture*, et qui à partir de 1968 acclimata son corps au revêtement du plâtre sur lui – il va devenir comme un vêtement naturel ou le voile de la sculpture dans son durcissement, dans son devenir-matériau, on pourrait dire aussi que le plâtre coule et se durcit, ou se fige, simultanément que le corps de Fabro respire et bat avant de laisser son empreinte qui ne respire plus.

À propos de battement de cœur et de respiration, il faut regarder une œuvre intitulée *Tamerlano*, de 1968, année où Fabro commence le processus de *Lo Spirato*. Celle-ci peut être considérée comme une excroissance de *Lo Spirato*, ou du moins sa tête manquante, celle dont Fabro dit qu'elle n'est « ni un visage ni un masque ». On croit y voir un masque d'apparence anodine, qui se trouve être fondu en bronze à partir d'un plâtre, mais de sa face externe, comme si le plâtre avait été utilisé non comme moule mais comme dé-moule. Si une opération de moulage est toujours dans un sens ou dans l'autre, une inversion, ici l'inversion n'est précisément pas le résultat de l'opération mais l'opération elle-même. D'un acte apparemment tautologique, il redonne à penser sa technique, non comme la création du même mais la création du double, ce qui est différent. *Tamerlano* exhibe donc le corps vivant comme trace ou indice de ce double, grâce aux petits tuyaux qui ont permis au corps-modèle, le sujet de l'expérience, de respirer pendant l'opération.

Avec *Lo Spirato*, Fabro crée son avatar ou son double morphogénétique qu'il détruit à quelques reprises, qu'il casse, décompose et modifie pour atteindre le marbre de 1973 : *Lo Spirato*. Le caractère laborieux d'un tel processus peut faire écho à cette réflexion de Fabro lorsqu'il pointe la pudeur de la culture artistique occidentale à rendre le travail

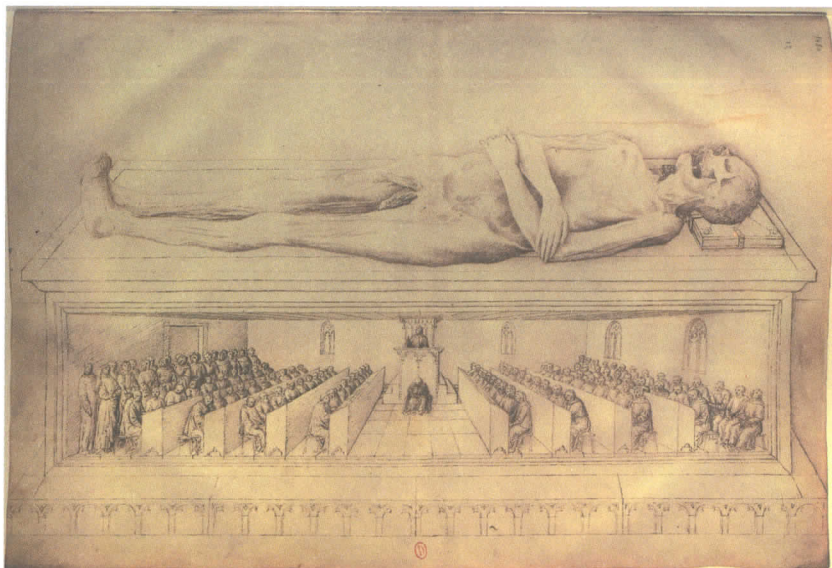


Tamerlano (Tamerlan), 1968. Bronze doré. 20 x 15 x 5 cm. Six exemplaires.

visible, le travail physique, y compris le travail de la matière : « [de sorte] que le travail ne se voit pas... à cause du culte de la « naturalité » qui interdit de le voir par pudeur⁹ ».

Le *travail* ou l'expérience qui naît à travers l'œuvre de sculpture vient s'y graver en supplément de ce qu'elle montre. Si nous prenons *Lo Spirato* pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un *gisant* – un corps manquant mais un corps gisant –, comme on en voit au sol des églises, alors c'est tout le spectre de la sculpture funéraire, jusque dans ses plus subtiles évolutions, que l'on peut voir resurgir à travers elle. À l'image de Fabro lui-même, si nous replaçons le problème de l'autonomie dans un cadre plus largement esthétique

9. « Come si guarda il proprio lavoro » (Comment regarder mon propre travail), Brera, 3 mai 1984, in Fabro, Luciano, *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*, Turin, Einaudi, 1999. « ... Che il lavoro non si vede... per il culto della « naturalezza », che proibisce di vederlo per pudore ».



Jacopo Bellini, *Tombeau d'un érudit*, 1430-1460. Dessin tiré de l'album du Louvre.

qu'économique, il en ressort que tout acte de retour sur l'histoire de l'art qui le précède conduit l'artiste à un usage matériel de cette histoire, l'histoire est *dans* le matériau ; donc un certain rapport à l'histoire et l'expérience qui est faite à travers le matériau s'autonomisent en même temps. Ici la sculpture funéraire. Avec le dessin du xv^e siècle dû à Jacopo Bellini pour un projet de tombeau, nous avons un exemple de figurativité déduite intrinsèquement dans l'équation entre histoire et expérience. Avec sa structure bipartite dont on trouve des exemples depuis le Moyen Âge, il ne donne pas à voir une bataille entre les forces du bien et du mal d'où le corps défunt essaie de s'extirper, ni la représentation du paradis où il se destine, mais dans une sphère plus profane que sacrée, simplement sa fonction de professeur ou d'érudit, en bas-relief sur la face avant du tombeau ou gît son corps sculpté. La sculpture tient dans sa forme la figure possible d'une expérience personnelle qui ne regarde pas nécessairement l'histoire des peuples ni l'histoire sainte, mais plutôt une « micro-histoire », celle de l'expérience nue par laquelle s'est vidée la substance et l'investissement du corps, de son passage sur terre.

Comparée à celle du professeur défunt de Bellini, l'expérience de Fabro, elle, ne se traduit pas dans l'ordre du figuratif mais du figurable, subtil déplacement montrant que la substance dont s'est vidée son corps dans *Lo Spirato* est tout simplement celle du sculpteur. Dès lors, si nous revenons à cet intervalle historique, 1968-1973, voilà tout à coup le sens même du travail qui remonte à la surface et assure à l'œuvre une faculté



Lo spirato (*L'expiré*), 1968-1973, et son plâtre, pendant les travaux à Carrare en 1973.

d'autonomie ; c'est-à-dire qu'elle devient une œuvre dont la nature intervallaire peut répondre d'une histoire qui, tout en s'inscrivant dans celle des formes et des matériaux – la forme de la sculpture funéraire ou le matériau du marbre – s'inscrit aussi dans un rythme historique propre et indépendant. Sa propre rythmicité est sa propre historicité.

Nous avons l'habitude dans nos recherches et aussi bien dans nos visites de musées de croiser des notices d'œuvres dont la date n'est pas une année précise mais un intervalle, de sorte qu'on se demande souvent ce qui a bien pu se passer entre ces deux dates. La réponse est parfois évidente, selon la composition et l'histoire de l'œuvre, alors que d'autres fois cela reste totalement mystérieux. Dans le cas de *Lo Spirato* et derrière l'idée d'un corps aspiré ou expiré, on pourrait parler littéralement du « temps d'expiration » de l'œuvre. Non pas le temps qu'elle met à finir ou aboutir mais le temps de sa propre expiration depuis le corps de l'artiste. Il s'agit donc d'une double expiration : visiblement ce corps sans tête qui aurait expiré sous le mouvement aspirateur du drap, mais aussi la sculpture « expirée » du corps de l'artiste. L'intervalle historique entre deux dates et donc en premier lieu un intervalle entre deux états : celui d'un corps qui respire et celui de la respiration arrêtée dans le marbre, mais aussi entre visible et invisible, absence et présence. L'intervalle tient par conséquent ici autant de la donnée matérielle et tout à fait représentable – c'est le processus que nous avons décrit avec les plâtres etc. – que du mystère. Or, après avoir parlé d'incarnation, de linceul, comme nous l'avons fait, le mot « mystère » à lui seul se

traverse aussi du mystère de l'Incarnation dans la théologie chrétienne (à noter qu'une seule lettre sépare les mots « expiration » et « expiation », tout comme en italien, expiré et esprit, « *spirato* » et « *spirito* » diffèrent par une seule lettre).

Sans développer cet aspect qui nous éloignerait du propos, on peut reprendre le fil de la sculpture funéraire sur un cas bien identifié de l'iconologie : il s'agit de la représentation du *transi* comme on peut le voir sur le tombeau de Valentine Balbiani (épouse du cardinal de Birague), sculpté par Germain Pilon, de 1574. Le « transi » désigne au Moyen-âge et à la Renaissance la représentation du corps en décomposition sur le tombeau. Le transi est au plan inférieur, saisi à l'article de la mort et dans sa putréfaction, en dessous du corps vif, animé, que la sculpture ressuscite. Cela constitue donc dans la tradition une image en deux temps et deux plans séparés qui se rencontrent dans la contradiction, qui s'informent l'un et l'autre, qui fonctionnent en montage, l'un *dans* l'autre. *Lo Spirato* en figurant le corps simultanément par la présence physique de ses membres et par l'absence déconcertante de la tête, reconfigure en quelque sorte ce montage mais dans une image au plan et à la temporalité uniques, immédiats. On pourrait dire que Fabro est *transi* dans sa propre sculpture, ce qui vise à davantage que l'autonomie simple, vers un fantasme d'autonomie absolue où ne règnerait aucune différence entre la sculpture et le sculpteur, entre le mort et le vivant – où l'idée d'autonomie renverrait à la sculpture comme *automaton*. On ne la regarde plus comme un objet présent mais un sujet absent, ou plus précisément, le sujet de l'expérience « transi » dans l'objet de l'expérience (dans le mot *transi* entendons par ailleurs « qui transite »). C'est en somme la distinction que Fabro faisait entre Rodin et Medardo Rosso, quand il disait que pour Rodin la lumière peut s'accrocher à la sculpture comme un vêtement alors que la sculpture de Rosso, elle, se crée à partir d'une projection mentale, non physique¹⁰ – cette dernière conception contrevient à la thèse baudelairienne de l'ennui. La sculpture ne pourrait en effet naître réellement qu'à condition de repenser l'indice de matérialité qui en dévoile l'expérience initiale pour le sculpteur.

La question est alors de savoir, si le corps de Fabro transite quelque part, dans les termes que nous avons définis, où exactement, dans quelle articulation de la pensée et de la pratique, où spatialement l'expérience qu'il propose vient-elle se loger ? Cela nous amène à cet autre mystère que celui de l'Incarnation chrétienne, non moins puissant, qui est le mystère propre au moulage en tant que technique. C'est-à-dire en tant qu'opération automatisée et répétitive, par définition, mais en tant que prolongement direct de la pensée (facteurs qui ont trait à la sculpture comme *automaton*) : on pense la multiplication d'une chose et le moulage la réalise dans le prolongement de cette pensée. Le mystère propre à la technique du moulage, voilà une chose qui n'a été nulle part mieux

10. Entretien avec Giovanni Lista, in *Ligeia*, « Arte povera », n°25-28, octobre 1998/juin 1999, p. 30.



Germain Pilon, éléments du monument funéraire de Valentine Balbiani (épouse du cardinal René de Birague), 1574-1575, sculpture en marbre, Louvre.

expliquée que par le philosophe Gilbert Simondon, auteur de l'ouvrage qui a fait date, *Du mode d'existence des objets techniques*, paru en 1969 de façon contemporaine à l'élaboration de *Lo Spirato*. Simondon ne parle pas de l'artiste mais du travailleur, ce qui est intéressant par rapport à la notion de travail introduite précédemment, en effet tout le mystère que nous allons évoquer ici, à travers Simondon, est le mystère du « travail » aléatoire et insaisissable, ou incontrôlable, produit par le moule. C'est-à-dire le mystère qui fait que vous aurez beau préparer la matière, préparer sa réception dans le moule et gérer tous les paramètres de l'opération, il faudra toujours compter avec la part incalculable et imprévisible du contact entre la matière et le moule – car à un millimètre de surface près, elle peut toujours contredire vos attentes (contredire aussi l'ennui). En écho très fort à *Lo Spirato* de Fabro, ou de Homo Fabro, comme l'avait appelé Germano Celant, relisons donc Simondon : « Il faudrait pouvoir entrer dans le moule avec l'argile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme en elle-même. Car le travailleur élabore deux demi-chaînes techniques qui préparent l'opération technique : il prépare l'argile, la rend plastique et sans grumeaux, sans bulles, et prépare corrélativement le moule ; il matérialise la forme en la faisant moule de bois, et rend la matière ployable, informable ; puis il met l'argile dans le moule et la presse ; mais c'est le *système* constitué par le moule et l'argile pressée qui est la condition de la prise de forme ; c'est l'argile qui prend forme selon le moule, non l'ouvrier qui lui donne forme. L'homme qui travaille prépare la médiation, mais il ne

l'accomplit pas ; c'est la médiation qui s'accomplit d'elle-même après que les conditions ont été créées ; aussi, bien que l'homme soit très près de cette opération, il ne la connaît pas ; son corps la pousse à s'accomplir, lui permet de s'accomplir, mais la représentation de l'opération technique n'apparaît pas dans le travail. C'est l'essentiel qui manque, le centre actif de l'opération technique qui reste voilé¹¹ ».

Luciano Fabro manifeste dans *Lo Spirato* la plus haute conscience de ce phénomène, qui n'est pas le mystère chrétien de l'Incarnation mais le mystère de l'incarnation sculpturale. En réfléchissant aux prolégomènes de Simondon à une théorie du moule, on comprend mieux alors en quoi peut consister la philosophie du *temps d'expiration* dans *Lo Spirato* et la constellation phénoménologique qui se crée entre corps, moule et trace (double trace de l'empreinte et du temps). En entrant dans le moule avec la matière, se faisant à la fois moule et plâtre, l'artiste donne de son propre corps une visibilité à la « médiation » ou au « travail » normalement invisible du moulage ; ce que Simondon appelle le « centre actif de l'opération technique » peut commencer de se dé-voiler – d'où l'importance iconologique du voile dans *Lo Spirato* (on pense à toute la tradition des christes voilés, dans le baroque tardif, mais surtout au plus célèbre, celui de Giuseppe Sanmartino à la chapelle San Severo de Naples, de 1753).

Un autre rapprochement entre *Lo Spirato* et la sculpture *Io (l'uovo)*, de 1978, serait aussi possible et productif. En effet, dans un processus similaire de mise en relation indiciaire corps/moule/trace, Fabro a façonné son objet selon l'expérience posturale de son corps, à son propre poids et à sa mesure fœtale (replié sur lui-même en position de fœtus). Le résultat donne cette sculpture de 176 cm de circonférence pour 64 cm de hauteur. En forme de coquille d'œuf sectionnée, *Io* (« je », « moi ») laisse entrevoir de sa dorure intérieure, la différence de traitement du bronze en son double revêtement avec l'extérieur noir de l'œuf, tel un corps humain dont les entrailles commenceraient de se faire jour alors que se déchire sa bouche ou son ventre béant. Initialement disposée dans la fontaine des abeilles du Bernin à Rome (comme pour la baigner d'un liquide amniotique régénérant), la sculpture donne à voir non seulement les empreintes de mains de l'artiste, comme s'il la prenait dans ses bras, mais cette empreinte figurale de son propre corps est mise en abîme par un dessin-incision, sur sa paroi externe, d'un homme en position fœtale.

L'artiste peut vivre et traduire l'expérience de la prise de forme en elle-même. À ce titre, on relira les nombreuses réflexions de Fabro, souvent passionnantes, sur l'expérience vécue des choses et notamment sur le rôle de la sensorialité dans ce qu'il appelait « prendre

11. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, p. 243. Précisons que le passage de Simondon sur le moule avait déjà été souligné par Georges Didi-Huberman dans son texte pour l'exposition *L'Empreinte* organisée en 1997 au Centre Pompidou et où *Lo Spirato* était exposée sous la forme documentaire de photographies.

12. Fabro, Luciano, entretien avec Carla Lonzi, 1966, in *Luciano Fabro*, op. cit.



Io (l'uovo) (Moi [l'œuf]), 1978. Bronze.

possession d'une situation¹² ». *Lo Spirato* consiste littéralement à prendre possession de la situation paradoxale où la matière place tout sculpteur, qui est à la fois un mythe et une réalité, comme avec Michel-Ange qui voyait la forme advenir depuis le bloc de pierre brut. Même sans s'étendre sur le mystère chrétien de l'Incarnation, l'analogie avec le mystère de la prise de forme par le moule est plus qu'anecdotique ou métaphorique. Avec *Lo Spirato* qui pèse pourtant de tout son marbre, Fabro met en évidence que la forme expire toujours *en même temps qu'elle se produit*, comme dans une tache d'aquarelle où l'on verrait un corps mais que rien n'empêche de retourner à la simple trace d'eau et qui signale donc l'autonomie de la forme elle-même. C'est en ce sens qu'on peut aussi relire son intérêt pour les taches de Rorschach, comme il le manifeste dans les encres proto-formes de *Macchie di Rorschach* en 1980. La question de savoir comment l'artiste peut tirer son autonomie de celle de la forme reste entière, mais la réponse évidemment tient pour une part dans la question ; elle se tient aussi à n'en pas douter dans la proposition gravée par Fabro dans le marbre : « Je représente l'encombrement de l'objet dans la vanité de l'idéologie ». Encombrement et donc alternativement « désencombrement », ou retrait du corps/je dans l'affirmation d'une expérience (regardez-moi disparaître sous le voile, ou regardez-moi prendre une forme de fœtus) qui fait trace ou indice, à titre d'expérience esthétique, et à titre d'autonomisation.

On peut tout de même tenter de s'en approcher, en s'arrêtant pour finir sur une dernière œuvre de Fabro, *Tre modi di mettere le lenzuola* (*Trois façons de mettre les draps*), de 1968 pour rester dans l'intervalle assigné par *Lo Spirato*. On le voit alors en pleine recherche

sur ce qu'on pourrait appeler désormais la *figurabilité de l'expérience à travers les plis*, c'est-à-dire ce qui de l'artiste à son œuvre et de l'œuvre à moi semble échapper totalement à mon expérience de spectateur, me rendant la sculpture ennuyeuse, pour reprendre le mot de Baudelaire, parce que je ne sais pas comment, *par où* la regarder. Elle pourrait n'exister que dans l'expérience de l'artiste, alors que, précisément, cette expérience affleure et peut arriver à moi là où la sculpture accepte de renoncer au stade de la surface (comme *Io (l'uovo)* qui n'a pas *une* surface mais un corps avec son extérieur et son intérieur), à son devenir-forme, pour en quelque sorte, se dé-saisir, se désencombrer, et par fidélité au tempérament iconoclaste de Fabro, disons se désapprendre (on pourrait dire encore se « dés-apprêter »). Le résultat dans plusieurs œuvres qui rayonnent autour de *Lo Spirato* – et on pourrait aussi y ajouter les *Attaccapanni* – a souvent pris la non-forme ou la proto-forme du pli, là où mon regard, extérieur à l'expérience de l'artiste, peut venir glisser, couler, subjugué *du plein au vide sans solution de continuité*. Le fait de donner figure à l'invisible de l'expérience qui se cache dans l'œuvre (comme on cacherait une pièce de monnaie dans un pli) tout en accrochant mon regard par les mêmes crevasses et béances de l'œuvre, c'est une chose que Fabro a pu réaliser autrement qu'avec le pli, par exemple avec le reflet (toute la série des années 1960 dans les différentes œuvres *Buco, Impronte, Mezzo specchiato*¹³), ou bien avec le poids, le fléchissement, la déchirure. C'est aussi là où mon regard coexiste avec le sens tactile, où les deux se mêlent, c'est à cela que visent les trois draps, qui sont des variations sur la disparition de l'objet au profit de son expérience : même si l'objectif en soi ne peut être atteint, le tout pour Fabro est d'y tendre. Que l'objet disparaisse, comme disparaît le corps de *Lo Spirato*, reproduit en définitive la disparition dans l'écart qui sépare le mot « appréhension » du mot « préhension ». Puisque ce dernier veut dire « saisir », « prendre », alors « appréhension » lui peut aussi bien désigner appréhender sans toucher, qu'être au bord du toucher, ou plus exactement son entre-deux. Le préfixe « ap » de appréhension tombe dans le *temps d'expiration* de l'œuvre. C'est ce temps condensé par l'excitation de mon regard qui retrouve sinon une voie disons une cadence, rythmée par les plis, les trous (*buco*), les coins et recoins de l'espace que l'œuvre dessine, pendant laquelle une expérience peut surgir.

13. *Trou, Empreintes, À demi reflété.*

