707.04

K91913

VUES

Collection dirigée
par Jean-Pierre Criqui

Publié avec le concours
du Ministère de la culture
(F. I. A. C. R. E.)

Dans la même collection :

Clement Greenberg
Art et culture

Georges Didi-Huberman
Le Cube et le visage

K91913

Rosalind Krauss

L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes

Traduction
par Jean-Pierre Criqui

3 7001 01215046 7

MACULA

The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths a paru en 1985 (The M. I. T. Press, Cambridge, Mass.).

La présente édition diffère sensiblement de l'anglaise. N'y figurent pas « The Photographic Conditions of Surrealism » et « Photography's Discursive Spaces », déjà traduits par nos soins dans un autre recueil de R. Krauss (*Le Photographique*, 1990), ainsi que « Poststructuralism and the Paraliterary ».
En revanche, quatre essais publiés par la revue *October* entre 1972 et 1974 ont été ajoutés ici en accord avec l'auteur.

ISBN 2-86589-038-4
ISSN 1150-2428

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© 1993 Éditions Macula, 6 rue Coëtlogon, 75006 Paris.

Pour Annette Michelson

Robert Morris, *Labyrinthe*, 1974, contre-plaqué peint ; hauteur : 2,44 m ; diamètre : 9,14 m.

PRÉFACE

Ne pourrait-on soutenir la thèse que l'intérêt d'un texte critique réside presque exclusivement dans sa méthode ? Ne pourrait-on dire qu'une lecture sérieuse de textes critiques sérieux ne s'intéresse pas aux jugements de valeur qui sont prononcés — « ceci est réussi, important », « ceci est mauvais, trivial » —, mais qu'au contraire c'est à partir de la forme de ses arguments que l'activité critique exige d'être comprise, à partir de la manière dont sa méthode, en construisant l'objet sur lequel s'exerce son activité, fait apparaître les choix qui précèdent et prédéterminent tout acte de jugement ?

Lorsque, il y a trente ans, la publication de *Art and Culture*[1] présenta l'œuvre critique de Clement Greenberg à la génération des artistes et écrivains qui devait émerger au cours des années soixante, ce que le livre offrit à ses lecteurs, c'était d'abord un système qui permettait de penser le champ constitué par l'art moderniste[2]. Et ce système, ou cette méthode — qualifiée souvent, à tort, de formaliste[3] —, a produit des effets infiniment plus efficaces que les choix dictés à l'auteur par ses goûts personnels. Greenberg, par exemple, n'a pas soutenu le travail de Frank Stella, mais la logique de son système et la manière dont il faisait de la planéité l'essence ou la norme du pictural ont mis en place le dispositif d'interprétation à partir duquel les dix premières années de la production de Stella ont été non seulement perçues, mais admirées.

Enracinée dans une conception idéaliste de l'histoire, la méthode de Greenberg conçoit le champ de la production artistique comme simultanément intemporel et en constante mutation. Ce qui revient à dire qu'il existe des objets, comme l'art lui-même, ou la peinture ou la sculpture, ou le chef-d'œuvre, qui constituent des essences universelles, transhistoriques, tout en affirmant simultanément que la vie de ces formes est soumise à un renouvellement incessant qui n'est pas sans rappeler celui des organismes vivants. C'était la logique historique de ce renouvellement que des essais comme « Le collage »

ou « Peinture à l'américaine »[4] essayaient de dégager, tout en affirmant à chaque occasion que « l'art moderniste émerge du passé sans saut ni rupture » et que, « quelle que soit la forme qu'il lui arrivera de prendre, il sera toujours intelligible en termes de continuité de l'art ».

La logique de cette déclaration concernant le statut ontique de l'art, sa continuité inentamable, sans faille, a conduit Greenberg à s'opposer à ceux qui considèrent que l'intérêt des textes critiques se trouverait dans leur méthode plutôt que dans les jugements qu'ils formulent. Selon Greenberg, l'art, dans la mesure où il est universel, appelle comme son complément cette autre faculté universelle de l'esprit qu'est le jugement. Puisqu'il n'y a pas moyen de dissocier, dans cette optique néo-kantienne, un jugement et son contenu évaluatif, Greenberg en aura conclu que l'intérêt de la critique est tout entier du côté de la valeur, presque pas du côté de la méthode.

À peu près tout dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* s'oppose à cette manière de voir. Écrits entre le début des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts, ces essais témoignent non seulement de ma propre évolution critique et intellectuelle, mais aussi de celle de toute une génération de critiques américains, bien que le plus souvent dans des domaines étrangers à la critique d'art. En effet, pendant les années au cours desquelles *Art and Culture* marquait de son empreinte un monde artistique centré sur New York, d'autres secteurs de la vie culturelle et intellectuelle américaine s'ouvraient à un discours qui n'avait pas son origine en Amérique et qui remettait en question la vision idéaliste de l'histoire sur laquelle avait presque toujours reposé la critique américaine. Ce discours, c'était le structuralisme et ses diverses révisions dites post-structuralistes[5]. Ses méthodes d'analyse allaient renverser de fond en comble les prémisses de *Art and Culture*. D'un côté, le structuralisme rejetait le modèle historiciste de l'engendrement du sens. De l'autre, les travaux post-structuralistes soumettaient à des analyses historiques les formes intemporelles, transhistoriques, qui avaient été considérées comme les catégories indestructibles au sein desquelles avait lieu tout développement esthétique.

Rejeter le modèle proposé par l'historicisme pour rendre compte de la manière dont l'œuvre d'art engendre du sens, cela signifie plusieurs choses. Cela implique en premier lieu que, au lieu de concevoir l'œuvre d'art comme un organisme (se développant à partir d'une tradition, enraciné dans l'histoire de tel ou tel médium), on la conçoive comme une structure. Pour illustrer ce concept de structure, Barthes évoquait volontiers l'histoire des Argonautes, à qui les dieux avaient ordonné d'achever leur périple à bord du même navire — *Argo* —

en dépit du caractère inéluctable de la dégradation progressive de l'embarcation. Au cours de la traversée, pièce après pièce, les Argonautes remplacèrent la totalité du navire :

> Ce vaisseau *Argo* est bien utile : il fournit l'allégorie d'un objet éminemment structural, créé, non par le génie, l'inspiration, la détermination, l'évolution, mais par deux actes modestes (qui ne peuvent être saisis dans aucune mystique de la création) : la *substitution* (une pièce chasse l'autre, comme dans un paradigme) et la *nomination* (le nom n'est nullement lié à la stabilité des pièces) ; à force de combiner à l'intérieur d'un même nom, il ne reste plus rien de l'*origine* : Argo est un objet sans autre cause que son nom, sans autre identité que sa forme[6].

L'illustration proposée par Barthes de ce qu'est une structure est, d'une certaine manière, la transposition narrative de la définition du langage comme pure différence formulée par Saussure, à laquelle la notion de *substitution* renvoie directement. Quant au concept de *nomination*, il renvoie, lui, à quelque chose de plus essentiel encore dans la définition saussurienne du langage. Après avoir remarqué que les différences résultent en général de la comparaison de deux termes positifs, Saussure insiste sur le fait que dans la langue, au contraire, « il n'y a que des différences sans termes positifs ». Pour la linguistique, ce rejet définitif de tout « terme positif » a coupé court, irréversiblement, à toute tentative d'interpréter le sens comme ce qui naîtrait de l'association d'un son (ou d'un mot) et d'un objet auquel le mot servirait d'étiquette. Le sens est désormais fonction d'un système complexe de choix.

Un des corollaires méthodologiques de cette conception du sens fait de lui la fonction du système à un moment donné (synchronie) plutôt que le résultat d'un développement historique spécifique. Ce refus de demander à l'étude historique du langage (diachronie) une théorie de la signification a fait de l'œuvre de Saussure le précédent dont se sont réclamées les diverses attaques menées contre les modèles temporels par les théories structuralistes et post-structuralistes.

On en trouve un écho dans la manière dont la fable du navire *Argo* permet à Barthes de montrer comment et pourquoi il écarte du champ de la recherche structuraliste un concept comme celui d'« origine », si important pour la pensée historique traditionnelle, ou ceux de « génie », d'« inspiration », de « détermination » et d'« évolution ». Pour un critique non structuraliste, chacun de ces concepts ouvre un domaine de recherche (l'intention esthétique, le contexte biographique, les modèles psychologiques de la créativité, l'existence de mondes privés) qui, non content de postuler le caractère historique de la genèse de l'œuvre d'art, réclame un modèle interprétatif impliquant l'analogie de l'œuvre et de son auteur : la surface de l'œuvre renvoie à sa « profondeur »

exactement comme l'apparence extérieure du sujet humain renvoie à l'authenticité d'un moi intérieur. Par contraste, le modèle structuraliste de la substitution et de la nomination ne fait naître aucune image de profondeur — la substitution ne requérant que la possibilité de déplacer des pièces sur une surface plane. Ce que Barthes préfère dans le modèle d'*Argo*, c'est son absence totale de profondeur.

Une telle conception de l'œuvre d'art, un tel refus de la profondeur suscitent d'énormes résistances chez le critique formaliste ou historiciste. C'est cette attitude anti-structuraliste qui s'exprime, par exemple, chez Stanley Cavell lorsque, en professionnel de l'esthétique, il souligne l'importance de l'analogie anthropologique : « Les objets d'art ne se bornent pas à nous intéresser et à nous absorber, ils nous émeuvent. [...] Nous avons une manière spécifique de les traiter, nous les investissons de valeurs que des personnes normales ne reconnaîtraient qu'à d'autres personnes — et avec le même type de mépris et de dignité outragée. » L'analogie anthropologique, utile à l'historiciste à qui elle permet d'insérer l'œuvre dans la matrice biographique de son auteur et de mettre en ordre ou d'arrêter ses « intentions », ne l'est pas moins au critique qui veut rendre compte de l'œuvre en termes d'intégration formelle. À ce niveau, elle fonctionne comme une sorte de modèle physique dans lequel la ressemblance de l'œuvre et du corps humain ne se limiterait pas à l'opposition d'une surface et d'une profondeur, d'un intérieur et d'un extérieur, mais engagerait aussi les propriétés formelles qui prolongent et protègent la vie de l'organisme, comme l'unité, la cohésion, la complexité au sein de l'identité, etc. Ce recours à l'unité présuppose qu'il serait possible d'isoler l'organisme esthétique : *cette* œuvre-ci à l'intérieur de son cadre, et les décisions dont elle est l'expression ; *ce* médium, et les propriétés qui assurent son unité et permettent de le distinguer d'autres médiums ; *cet* auteur, et l'unité ou la cohérence de son œuvre. Mais ces catégories elles-mêmes — art, médium, auteur, œuvre — ne sont jamais sérieusement remises en question.

Après avoir suivi le structuralisme dans son refus de recourir à l'histoire pour rendre compte de la manière dont certaines choses (des énoncés, des œuvres d'art, les productions culturelles en général) produisent du sens, le post-structuralisme fait volte-face et pose aux moyens de cette production du sens la question de leur propre histoire. À l'image du navire *Argo*, l'unité ou l'autonomie de concepts comme « auteur » ou « œuvre » a tendance à se dissoudre dans le fond matériel d'une histoire réelle. Dans son affection pour le modèle qu'il lui procure, Barthes a qualifié l'*Argo* de « lumineux et blanc », référence évidente à la voile de Mallarmé. À combien d'*Argo*, se demande-t-il, renvoie le nom

d'*Homère* ? Et, faisant un pas de plus dans sa mise en cause de la conception traditionnelle de l'auteur, le post-structuralisme pose la question de savoir quels écrits se rattachent au nom de *Freud* : uniquement ceux de Freud ? Ou ceux d'Abraham, Steckel, Fliess ? Plus près du domaine des arts plastiques, cette question pourrait se développer : qu'est-ce que *Picasso* veut dire pour son art ? Ce nom se réfère-t-il à l'individu historique qui est la « cause » de cet art — devenant l'origine du *sens* de telle ou telle figure (clown, satyre, minotaure) dans sa peinture ? Mais ces sens n'existaient-ils pas bien avant que Picasso ne les choisisse ? Son art n'est-il pas d'ailleurs une méditation profonde sur la nature du pastiche, dont le collage lui-même est une métaphore structurale particulièrement inspirée ?

Ces dernières questions sont abordées dans l'essai « Au nom de Picasso » recueilli dans ce volume et écrit pour répondre au déluge d'études critiques suscitées par la grande rétrospective Picasso à New York, en 1980. Ces questions, il fallait les poser pour deux raisons en rapport direct avec les problèmes abordés dans les lignes qui précèdent.

La première de ces raisons tient à la conception purement mimétique du sens à laquelle ont recours les auteurs de ces études sur Picasso, montrant par là à quel point le structuralisme est resté lettre morte pour ceux qui parlent de peinture et de sculpture modernistes, quand ils n'en ignorent pas tout simplement l'existence. La seconde tient aux effets de la conquête relativement récente de la critique d'art par l'histoire de l'art — une histoire de l'art qui, depuis une dizaine d'années, est elle-même devenue de plus en plus historicisante et se passionne pour des problèmes d'origine, d'authenticité et d'auteur comme si le statut méthodologique de ces concepts n'avait jamais été soumis à la moindre question. Mais, si l'œuvre de Picasso pose des questions au concept d'auteur, c'est de l'intérieur, comme l'indique la manière dont son art revient constamment aux problèmes de pastiche, de même que ses interventions, avec le collage, sur les processus de production du sens excluent tout recours à un concept simpliste de référence.

Et c'est précisément pour cette raison que, si les écrits critiques méritent une lecture sérieuse, c'est d'abord pour leur méthode. Car toutes les questions dont on pouvait penser qu'elles impliquent des jugements de valeur — « c'est le travail du pastiche qui est intéressant ici », « la représentation de l'absence est ce qu'il y a de mieux dans le collage de Picasso » — sont en fait le résultat de ce qu'une méthode donnée permet de demander ou même d'avoir l'idée de demander.

Chacun de ces essais pose une ou plusieurs questions de ce type, ayant été suscité par mes diverses rencontres, chaque fois spécifiques, avec la production

artistique moderniste. Le structuralisme, en permettant par exemple de penser les rapports entre unités hétérogènes, a été l'occasion de se libérer de notions de cohérence stylistique ou de continuité formelle qui, me semble-t-il, empêchaient les critiques de rendre compte de la production contemporaine ou les historiens de l'art moderne d'intégrer des phénomènes pourtant anciens. Des essais comme « La sculpture dans le champ élargi » ou « Notes sur l'index », qu'on lira plus loin, sont la conséquence directe d'une telle libération — comme l'est « Photographie et surréalisme », publié dans un précédent recueil[7].

En rendant problématiques toutes les catégories transhistoriques à partir desquelles la plus grande partie de la production moderniste était pensée, le post-structuralisme a fait ressortir certains aspects de cet art qui mettaient en cause la notion d'auteur, d'œuvre, d'origine et d'originalité, et le statut de la présence physique de l'original. C'est ce type d'interrogation que poursuivent des études comme « Grilles », l'article sur Julio Gonzalez, « L'originalité de l'avant-garde » et « Sincèrement vôtre ».

Le ton extrêmement polémique de ce dernier essai soulève la question de la posture souvent combative adoptée par ces textes. Il est possible que ce soit le caractère radical de la différence séparant nos présupposés méthodologiques — une différence telle que certains des problèmes soulevés dans l'essai mentionné sont purement et simplement incompréhensibles à certains de mes collègues — qui ait encouragé une telle posture. Elle exprime aussi mon sentiment que l'art moderniste, dont les débuts remontent presque à un siècle et demi, mérite mieux que la promotion de mythes qui entretiennent les plus tenaces erreurs de lecture.

Mais la possibilité de reconnaître les mythes du modernisme, mythes dont beaucoup émanent des artistes eux-mêmes ou de la production critique de leurs amis ou associés, doit beaucoup au fait que notre présent les considère à partir d'une position d'où il semble que le modernisme soit arrivé à sa conclusion. C'est en effet la perspective du post-modernisme qui a permis de faire surgir au sein du modernisme lui-même des questions comme celle de la reproduction et de la répétition, de la reproductibilité du signe (la plus évidente étant sa forme photographique, mais il y a aussi la sérialisation mécanique exploitée par le minimalisme), de l'engendrement textuel du sujet — autant de questions qu'un modernisme euphorique aurait voulu à la fois indiquer et refouler. L'art post-moderniste ne fait pas mystère de s'engager sur ce terrain (le domaine théorique qui appartient aux analyses structuraliste et post-structuraliste). Et c'est ce phénomène qui, dans les deux dernières décennies, a conduit la pratique critique à s'ouvrir à son tour, à visage découvert, aux questions de méthode.

Princeton, 1983

Notes

1. Clement Greenberg, *Art et culture* [1961], Paris, Macula, 1988.

2. *Modernisme* est un terme ambigu dans le vocabulaire de la critique d'art américaine, en grande partie à cause de l'ossification de la position de Clement Greenberg, qui confisqua le mot pendant les années cinquante. Il s'agit de distinguer entre la théorie moderniste *au sens restreint*, à savoir celle de Greenberg et de ses suiveurs — une théorie qui finit par ne plus pouvoir admettre qu'un très petit groupe d'artistes dans son canon —, et la théorie moderniste *au sens large*, qui évalue et isole dans l'art moderne à partir de l'impressionnisme sa capacité à la réflexivité et à l'autodéfinition.

Il faut donc, symétriquement, distinguer deux oppositions au modernisme — selon qu'on l'entend au sens restreint ou au sens large. Dans les années soixante, par exemple, les artistes minimalistes s'attaquaient au modernisme greenbergien (mais ils souhaitaient élargir les possibilités de la réflexivité artistique, définies de manière trop étroite par Greenberg) ; en revanche, le rejet du modernisme au sens large, tel qu'il s'exprime dans la « Transavant-garde » ou dans la « Nouvelle Figuration », se fonde pour une bonne part sur un refus pur et simple de toute réflexivité.

Reste que bon nombre d'artistes dits « post-modernistes » ou « post-modernes » participent de l'idéologie moderniste (au sens large) dès lors qu'ils conçoivent leur pratique comme une forme d'autocritique artistique (N. d. T.).

3. *Formalisme*, doté ici d'une connotation péjorative, doit s'entendre dans le contexte de la critique d'art américaine, qui a longtemps tenu Clement Greenberg pour la figure quasi exclusive du courant formaliste. Le terme a ici fort peu à voir avec l'œuvre d'Alois Riegl, par exemple, ou de Wölfflin, encore moins avec celle des formalistes russes (dont la découverte, avec celle du structuralisme, allait paradoxalement aider Rosalind Krauss à secouer le joug greenbergien) (N. d. T.).

4. Clement Greenberg, *Art et culture*, *op. cit.*, pp. 81 et 226.

5. *Post-structuralisme* est un terme utilisé dans les pays de langue anglaise et désignant un certain nombre de travaux critiques dont les auteurs avaient eux-mêmes — excepté Jacques Derrida et, dans une moindre mesure, Gilles Deleuze — été associés au structuralisme : Michel Foucault, Roland Barthes (après *S/Z*), Jacques Lacan… Le post-structuralisme présuppose une critique du schématisme structuraliste (binarisme, structure comme totalité) tel qu'il est développé, par exemple, dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss (N. d. T.).

6. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, « Ecrivains de toujours », 1975, p. 50.

7. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

I

THÉORIE

UN REGARD SUR LE MODERNISME

Michael Fried et moi nous trouvions un jour dans l'une des salles du Fogg Art Museum de Harvard au moment de l'exposition « Three American Painters » [1965]. À notre droite était accrochée une peinture à la poudre de cuivre de Frank Stella, sa surface polie par la lumière qui baignait la salle. Un étudiant de Harvard qui se trouvait là nous accosta. Levant le bras gauche et pointant le doigt vers le Stella, il apostropha Michael Fried : « Qu'y a-t-il de si bon là-dedans ? » Fried se tourna vers lui : « Écoutez, dit-il doucement, certains jours, Stella se rend au Metropolitan Museum. Il s'assied devant les Vélasquez et les regarde, complètement époustouflé, pendant des heures. Après quoi, il rentre à son atelier. Ce qu'il aimerait par-dessus tout, c'est peindre comme Vélasquez. Mais il a conscience de l'impossibilité d'une telle option. Alors, il peint des bandes. » Michael Fried haussa la voix : « Il veut être Vélasquez, alors il peint des bandes. »

J'ignore ce que ce garçon a pu penser, mais pour moi ce fut très clair. Cette façon de voir les choses, qui reliait d'un bond immense les aspirations de Vélasquez et celles de Stella au sein d'une même phrase, était comme une gigantesque ellipse jetée par-dessus trois siècles d'art. Ou plutôt, c'était comme ces photographies stroboscopiques dans lesquelles chaque gradation du saut d'un personnage s'inscrit sur l'image unique. Je pouvais voir ce qui avait échappé à l'étudiant et que la formule de Fried ne lui avait pas fait saisir. Sous les vitres scintillantes de cette verrière, je pouvais visualiser la logique d'un argument reliant des centaines d'actes picturaux distincts dans la limpidité fluide d'un seul mouvement. Cet argument s'imposait à moi avec la même évidence que les peintures accrochées dans la salle, avec leurs surfaces nettes et sobres fixées dans le gris légèrement poussiéreux de murs dédiés à l'histoire de l'art. Si Fried avait choisi de ne pas livrer la totalité du raisonnement à l'étudiant, il avait

néanmoins tenté de lui suggérer une certitude : le besoin qu'avait Stella de dire quelque chose à travers son art était identique à celui d'un Espagnol du dix-septième siècle. Seule la situation dans le temps différait. En 1965, il me semblait évident que les bandes de Stella étaient intimement liées à ce qu'il voulait dire : elles étaient un produit du *contenu*.

J'ai trente et un ans. J'ai commencé à écrire sur l'art il y a huit ans. Vivant alors à Cambridge, je me rendais fréquemment à New York pour voir de l'art. Lors de ces déplacements, je croisais quelquefois des personnes qui ne me connaissaient qu'à travers ce que j'écrivais. Ce fut le cas de Phil Leider, que je rencontrai peu après le transfert des bureaux de *Artforum* de la Côte Ouest à New York. Sa réaction fut caractéristique : « Vous êtes Rosalind Krauss ? Je m'attendais à ce que vous ayez au moins quarante ans. » La remarque, et tout ce qu'elle impliquait, ne me frappa pas spécialement. Sur le moment, je ne vis rien de bizarre à ce que mes textes me fissent passer pour quelqu'un de bien plus âgé (du moins dans la mesure où c'est sur l'art que j'écrivais).

À la même époque, Donald Judd publia un article dans *Studio International* sur la situation dans le monde de l'art, critique incluse. Il y était question de Michael Fried et de moi-même en des termes peu flatteurs : faisant allusion à la dette intellectuelle que, comme beaucoup d'autres auteurs, nous ne cessions de reconnaître envers Clement Greenberg, Judd nous qualifiait de « Greenbergers ». Par-delà le sarcasme, cette réflexion de Judd soulignait le risque d'auto-objectivation inhérent à notre adhésion à la doctrine du « modernisme ». Mais sans doute estimais-je que c'était un risque à courir si l'on voulait décrire le plus objectivement possible ses réactions face aux œuvres et tenter de rendre compte de la façon dont la puissance d'un certain art induisait ces réactions. Loin de me déranger, l'accusation d'être un critique « moderniste » me flattait.

Partager certaines idées ou certaines croyances avec d'autres réduit d'autant les explications nécessaires au sein du groupe ainsi formé. Quand Clement Greenberg me fit un jour remarquer que le « formalisme » était l'une des notions intellectuellement les plus vulgaires qu'il connût, je ne lui demandai pas vraiment de s'en expliquer, car cela me sembla parfaitement évident. Peu de temps après, il formula la même opinion par écrit : « Quelles que puissent être ses connotations en russe, le terme "formalisme" en a acquis une profondément vulgaire en anglais... Aucune critique littéraire digne de ce nom n'aurait l'idée de l'employer[1]. »

Lorsqu'il m'avait dit cela précédemment, je l'avais compris à peu près comme ceci : Clive Bell et Roger Fry[2] ont souvent exprimé leur hostilité envers le contenu des œuvres d'art, allant même jusqu'à suggérer qu'il pouvait être parfois utile de tourner les tableaux sur le côté, de sorte que leur sujet apparent

ne vînt pas interférer avec la qualité de leur composition [*design quality*]. Cette qualité de composition dépendait, selon eux, de rapports purement formels [*formal*] : les intervalles de forme [*shape*] et de couleur, l'organisation de ces intervalles sur la surface du tableau. Ces auteurs semblaient signifier que les seuls jugements pertinents que l'on pût porter sur une œuvre d'art étaient subordonnés à l'évaluation de cette qualité de composition. Il paraît pourtant évident qu'une bonne composition ne produira jamais guère plus qu'une bonne composition : elle ne produira pas des œuvres d'art. Faire l'expérience d'une œuvre d'art renvoie toujours, pour une part, aux pensées et aux sentiments ayant permis ou, mieux encore, ayant provoqué la réalisation de l'œuvre. Si l'œuvre n'est pas un véhicule de ces émotions, aussi surprenante que soit une forme nous n'aurons jamais affaire à de l'art, mais seulement à de la composition [*design*]. Je présumais que la vulgarité évoquée par Greenberg était celle inhérente à toute confusion entre expérience de l'art et simple reconnaissance d'une bonne composition sans contenu. Il ne pouvait y avoir que deux raisons à une telle confusion : ou bien, de par la pauvreté de son expérience esthétique, on était incapable de distinguer entre composition et art ; ou bien on était de mauvaise foi, pleinement conscient de la signification de l'expérience esthétique, et l'on ne désirait tout bonnement pas créditer Greenberg d'une conscience similaire. Qu'il s'agît là d'ignorance ou de mauvaise foi, le résultat n'en était pas moins vulgaire. L'accusation de « formalisme » était devenue un prétexte commode pour s'en prendre à certaines personnes ; s'en servir contre les critiques « modernistes » témoignait uniquement d'un excès d'hostilité à leur égard ou d'une ignorance de leurs écrits que seule la paresse pouvait expliquer. Fry et Bell mis à part, tout cela est très bien formulé par Greenberg lorsqu'il écrit : « La qualité d'une œuvre d'art est inséparable de son "contenu" et vice versa. La qualité est le "contenu". »

La question du contenu a toujours sous-tendu les textes de la plupart des critiques « modernistes ». Lorsque Michael Fried écrivit un long essai pour le catalogue de son exposition « Three American Painters », il attira naturellement l'attention sur sa propre expérience : « Noland et Olitski sont tous deux essentiellement des peintres de *sentiment*. Je crois que là réside leur excellence parmi leurs contemporains : non pas d'abord leur intelligence formelle (qui est immense), mais la profondeur et le mouvement de "sentiment" que cette intelligence rend possibles[3]. » Lorsqu'il caractérisait « la passion, l'éloquence et le pouvoir fragile » de la peinture de Noland, ou qu'il parlait d'« une présence tendue, critique, presque douloureuse dans son œuvre », Fried en voyait la source tant dans la couleur que dans la composition ou la structure. Mais il

limitait son analyse à la structure, car celle-ci, étant la conséquence de décisions rationnelles, pouvait être décrite avec profit, alors que la couleur, étant arbitraire, ne pouvait l'être. Cette analyse partielle n'apparaissait en rien à son auteur comme une tentative pour éviter de se confronter à la totalité de l'œuvre, car la signification de celle-ci était censée résider précisément dans un mélange semblable de rationalité et d'arbitraire. Fried considérait la peinture de Noland comme une réponse à une « crise (généralisée) de la signification » engendrée par des circonstances historiques particulières, une crise qui rendait nécessaire l'invention d'une structure clairement réflexive [*a self-evident, reflexive structure*] et cantonnait le lyrisme dans le domaine de plus en plus étroit de la couleur.

Tout cela, à commencer par la remarque que m'avait faite Greenberg, démontre, j'espère, combien les attaques contre la position critique dite « moderniste » en omettent ou en altèrent les choix. Bien entendu, ceux qui portent ces attaques pourraient soutenir qu'ils n'ont pas à prendre en compte ce qui a été exclu de la majeure partie des écrits « modernistes » et que, si les critiques « modernistes » tiennent pour fondamentales les questions du contenu et du sentiment, ils se gardent bien de le faire savoir et de le manifester dans leurs écrits. Reste qu'il est malhonnête de juger d'un vaste ensemble théorique à partir du seul critère de mise en valeur de tel ou tel de ses éléments. C'est un peu comme si l'on disait de la position philosophique de Wittgenstein qu'elle argumente en faveur du behaviorisme, dans la mesure où celui-ci est mis en avant dans ses écrits. Cependant, tout lecteur du second Wittgenstein ne peut que comprendre combien l'ensemble de son œuvre constitue une attaque profonde et passionnée du behaviorisme et de l'idéalisme. Ce qui est mis en avant est simplement une méthode d'argumentation.

De même, dans le cas du « modernisme », ce fut précisément sa méthodologie qui compta pour nombre de ceux qui, comme moi, commencèrent à écrire sur l'art au début des années soixante. Cette méthode exigeait de la lucidité. Elle exigeait de ne pas parler de quoi que ce soit qu'on ne pût désigner dans l'œuvre considérée. Elle impliquait que notre façon de percevoir l'art du présent fût rattachée à ce que l'on savait de l'art du passé. Elle impliquait aussi l'emploi d'un langage qui fût ouvert à certains moyens de vérification. Que ce langage fût aussi quelque chose derrière quoi je pouvais me cacher, qu'il expliquât pourquoi j'écrivais comme quelqu'un de quarante ans et pourquoi j'adoptais, à l'instar d'autres critiques « modernistes », ce ton curieusement détaché, ne m'avait pas frappée à l'époque : j'étais portée par l'idée d'une logique historique et encouragée, comme les autres, par les possibilités heuristiques que nous offrait la clarté.

Dans les années cinquante, nous avions été tour à tour tyrannisés et déprimés par les lamentations psychologisantes de la critique « existentialiste ». Elle nous semblait une sorte de dérobade derrière le mur infranchissable de la subjectivité, dont nous ne pouvions accepter les prérogatives. Selon nous, le remède se trouvait dans une démonstration claire du type : « si *x*, alors *y* ». Le syllogisme que nous adoptâmes était d'origine historique, c'est-à-dire qu'il se lisait dans une seule direction ; il était progressiste. Aucun *à rebours**, aucune marche arrière n'était possible. Nous nous représentions l'histoire, de Manet aux impressionnistes jusqu'à Cézanne et enfin Picasso, comme une série de pièces *en enfilade**. À l'intérieur de chaque pièce, un artiste explorait, dans les limites de son expérience et de son intelligence formelle, les constituants spécifiques de son médium. Son acte pictural avait pour effet d'ouvrir la porte au prochain espace, tout en refermant l'accès à celui qui le précédait. La forme et les dimensions du nouvel espace étaient découvertes par l'acte pictural suivant. Dans cette situation instable, la seule chose préalablement et clairement définie était la voie d'accès. En 1965, il s'ensuivait logiquement que, pour œuvrer à égalité avec Vélasquez, Stella devait peindre des bandes ; de même, les choix de Noland concernant la structure se trouvaient réduits à ce que Michael Fried appelait « la logique déductive des bords extérieurs de la toile ».

La beauté lancinante de ces œuvres résidait, à nos yeux, dans leur permanente invention de formats, qui condensait en un accord instantanément perçu les sons de toutes ces portes du passé se refermant d'un coup et qui permettait au sentiment de leurs créateurs de se manifester avec force dans l'espace laissé vacant. Nous nous trouvions confrontés d'une part à une sorte d'histoire vue en raccourci et récapitulable, d'autre part à la transcription des sentiments suscités par ce présupposé historique. Il y avait là, évident, dans la progression d'ensemble des œuvres d'art, un fait objectif à analyser. Cela n'avait rien à voir avec une quelconque forme de croyance, ni avec des fantasmes personnels concernant le passé. Dans la mesure où le modernisme était lié à la donnée objective de cette histoire, cela n'avait rien à voir, me semblait-il alors, avec la « sensibilité ».

Bien entendu, le modernisme *est* une sensibilité, une sensibilité qui déborde ce petit groupe de critiques dont je faisais partie, pour inclure et, en fin de compte, pour critiquer les idées auxquelles j'adhérais à l'époque. Une partie de cette sensibilité fait de l'analyse un exercice d'humilité qui revient à se prendre sur le fait au sein même de l'acte de jugement, à s'épier soi-même à l'improviste dans

* En français dans le texte.

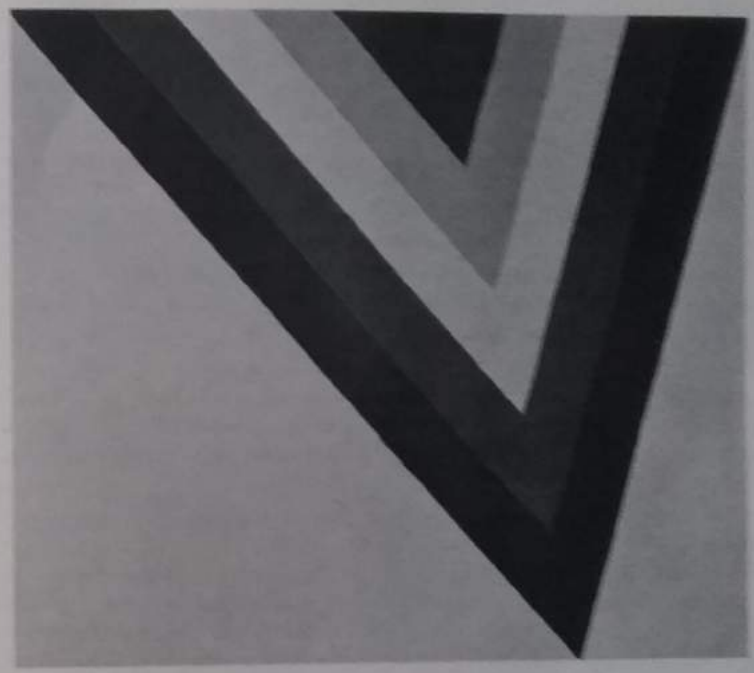
Kenneth Noland, *Plus 10*, 1964, peinture acrylique ; 1,55 x 1,55 m.

le miroir de la conscience. L'attention prêtée à l'auto-réflexivité, ou à ce que les structuralistes nomment le *dédoublement**, est un des traits les plus généraux de la sensibilité moderniste au sens large. À cause de cette attention, cette même sensibilité moderniste se montre simultanément des plus réservées quant à la question de la perspective.

Je regarde un tableau. Le paysage s'ouvre devant moi par les progressions quantifiables d'une perspective systématique. Je sais ce qui vient après la chose la plus rapprochée et je connais la distance la séparant de la chose suivante. De Kooning a décrit ainsi l'espace de la Renaissance :

C'était à l'artiste d'évaluer l'espace exact dans lequel un individu devait mourir ou était déjà mort. La mesure précise de cet espace était déterminée, ou plutôt inspirée, par

* En français dans le texte.



Kenneth Noland, *Bridge*, 1964, peinture acrylique ; 2,26 x 2,48 m. Coll. part.

toutes les raisons pour lesquelles l'individu était en train de mourir, ou avait été tué. L'espace que l'artiste avait calculé sur le plan originel de la surface de la toile devenait un « lieu » quelque part sur le sol[4].

La perspective est le corrélat visuel de la causalité : les choses se disposent les unes derrière les autres *selon des règles*. En ce sens, malgré des développements historiques différents, elle peut être comparée à la tradition littéraire du narrateur omniscient et de l'intrigue conventionnelle. Comme de Kooning l'a noté, l'espace perspectiviste impliquait l'idée de narration : une succession d'événements menaient à la scène figurée, puis s'en éloignaient ; et au sein de cette succession temporelle — rendue par un équivalent spatial — était sécrétée la « signification » simultanée de cet espace et de ces événements. C'est cette hypothèse préalable de la signification que la sensibilité moderniste (au sens large) abhorre. Si Robbe-Grillet parle de la « destitution des vieux mythes de la *profondeur* »,

c'est parce qu'il conçoit le récit traditionnel comme la représentation d'un ordre :

> Cet ordre, que l'on peut en effet qualifier de naturel, est lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise. [...] Tous les éléments techniques du récit — emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. — tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente[5].

Il est impossible d'ignorer plus longtemps qu'en élaborant des schèmes de signification fondés sur l'histoire, nous devenons en fait prisonniers de systèmes de contrôle et de censure. Nous ne sommes plus innocents : « Car si les normes du passé servent à mesurer le présent, elles servent aussi à le construire[6]. »

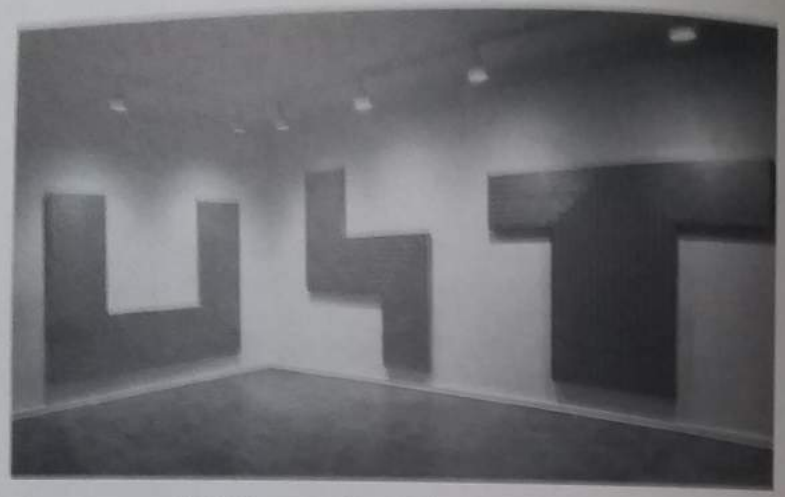
Quand quelqu'un nous demande en quoi un tableau de Stella est tellement bon, et que notre réponse est que Stella doit peindre des bandes à cause de Manet, etc., etc., de l'impressionnisme, etc., etc., ensuite du cubisme, et que nous concluons en démontrant la nécessité historique de la planéité, nous traitons de la peinture de Stella comme une sorte d'écran sur lequel nous projetons une forme spécifique de récit. La planéité révérée par la critique moderniste a peut-être évacué la perspective spatiale, mais elle lui a substitué une perspective temporelle, à savoir l'histoire. C'est cette histoire que le critique moderniste contemple dans le vortex des bandes concentriques de Stella (par exemple) : une vue perspective et rétrospective donnant sur les portes des salles du passé — lesquelles, parce qu'elles ne sont plus visitables, ne peuvent se manifester aujourd'hui qu'au moyen d'une planéité diagrammatique.

La critique moderniste est innocente. Son innocence se manifeste de trois façons : invoquant sans relâche la temporalité[7], elle refuse d'y reconnaître l'armature perspectiviste sur laquelle elle structure l'art qu'elle défend (et sur laquelle cet art a de plus en plus tendu à se structurer lui-même) ; elle pense que cette histoire est « objective », au-delà des diktats de la sensibilité, au-delà de l'idéologie ; enfin, la critique moderniste est prescriptive et manque d'esprit d'autocritique. Parce qu'elle refuse de voir son « histoire » comme une perspective, *une* perspective, c'est-à-dire seulement *un* point de vue, la critique moderniste a cessé de suspecter ce qui lui paraissait aller de soi, son intelligence critique a désappris à se méfier de ce qu'elle tenait pour acquis. Même si elle adopte sincèrement une position prescriptive, elle n'a pu s'empêcher de croire en la « réalité » d'une certaine interprétation du passé, croyance qui l'a conduite à construire (dans un sens coercitif) le présent.

Michael Fried, par exemple, reconnaît l'importance du travail par séries pour Stella, Noland et Olitski. Il affirme que ce type de travail leur fournit « un contexte où les tableaux constitutifs d'une série donnée s'éclairent mutuellement. »[8] Il va jusqu'à montrer comment, chez Noland, les séries remplissent une sorte de fonction linguistique et agissent comme « des groupes de transformations syntaxiques visant à dire quelque chose de nouveau (ou simplement à dire quelque chose[9]) ». Mais tout cela n'empêche nullement Fried de soutenir qu'un trait essentiel de l'œuvre moderniste est de se manifester en tant qu'« être-présent [*presentness*] entier et permanent, se réduisant à sa propre création perpétuelle que l'on expérimente comme une sorte d'*instantanéité*[10] ». À l'évidence, ces deux notions sont contradictoires ou du moins en conflit apparent. Une série est diachronique par nature — l'expérience qu'on en a est entièrement temporelle — et, en tant que telle, elle est incompatible avec cet « être-présent » exigé par Fried.

Si la signification d'une œuvre dépend de la comparaison avec des choses qui lui sont extérieures, cette signification ne peut, en bonne logique, résider entièrement dans la perception de l'œuvre seule. Ce n'est pas uniquement affaire de concept, mais aussi d'expérience sensible. Cela devint *mon* expérience de la peinture moderniste par séries à la fin des années soixante (notamment celle de Stella et de Noland), expérience rendue particulièrement troublante par la façon qu'avaient ces tableaux de faire appel à une certaine sensualité de la couleur[11]. Ma propre expérience m'indique également qu'à la fin des années soixante la capacité qu'avait telle ou telle œuvre moderniste de rendre ses liens avec le passé manifestes et immédiatement perceptibles (*perspicuous* selon le terme de Fried) —, cette capacité devint de plus en plus faible. Par conséquent, le sentiment d'une nécessité historique qui avait été inhérente au contenu ou à la signification de la peinture moderniste ne coïncida plus avec le moment de la perception de l'œuvre elle-même. Cela eut pour effet de me révéler le caractère fondamentalement narratif de cette signification, d'en souligner et d'en exacerber la composante temporelle.

Toute cette affaire de séries et de perspective se ramène en réalité à un ensemble d'anomalies que ne peut expliquer la théorie critique moderniste, et qu'elle laisse donc de côté[12]. Ce ne sont pas les seules : la théorie moderniste s'est toujours montrée incapable de proposer une histoire satisfaisante de la sculpture. Quel que soit le pouvoir de conviction de l'histoire moderniste de la peinture, celui-ci tient essentiellement à ce que le modernisme a su expliquer les manifestations picturales les plus importantes des cent dernières années sous la forme d'une progression globale et cohérente. Ce n'est pas le cas pour la



Frank Stella, exposition à la galerie Leo Castelli, 1962.

sculpture. La conception moderniste s'appuie exclusivement sur la description des développements de la sculpture construite, et néglige les œuvres taillées ou fondues. Conséquence : les critiques modernistes se sont tactiquement interdit toute reconnaissance de l'œuvre de Arp, et il en est allé de même pour une grande partie de celle de Brancusi. Concernant ce dernier, les pièces ouvertes et taillées, comme *Le Fils prodigue*, sont reconnues conformes au canon, contrairement aux pièces monolithiques taillées ou fondues. Sur le plan de la qualité pure, une telle distinction est évidemment intenable. De ce côté-là, les critiques modernistes se sont coupés de ce qu'il y a de plus dynamique et de plus senti dans la sculpture contemporaine. Leur incapacité de prendre en compte Richard Serra, Michael Heizer, Keith Sonnier ou Robert Smithson relève de l'anomalie caractérisée. D'autre part, ces critiques ont toujours refusé d'accorder au cinéma le statut d'« art moderniste[13] ». Au vu du cinéma d'avant-garde récent, cette position est devenue tout bonnement inadmissible, y compris de la part des critiques se bornant à la peinture ou à la sculpture, car le film est devenu un médium de plus en plus important pour les sculpteurs eux-mêmes. Serra et Sonnier n'en sont que les exemples les plus évidents.

Récemment, Clement Greenberg a publié un essai intitulé « The Necessity of Formalism ». Ouvrant la revue où il a paru, et pensant à notre discussion d'il y a quelques années sur la vulgarité intellectuelle du « formalisme », je goûtai

Frank Stella, exposition à la galerie Leo Castelli, 1964.

l'ironie du titre. J'avais tort. Greenberg considère toujours le « modernisme » comme n'étant pas exactement « concomitant avec le formalisme », mais il explique désormais que le formalisme doit fixer les règles du « modernisme », que les préoccupations techniques « doivent pour l'essentiel définir [le modernisme] — au moins dans le cas de la peinture et de la sculpture[14] ».

Dans un « Post-post-scriptum », Greenberg affirme, comme auparavant, que la valeur esthétique prend sa source dans le contenu. Mais en évoquant la « nécessité du formalisme », il veut souligner la manière dont un tel contenu doit émerger de préoccupations techniques, pour autant que celles-ci se trouvent investies « par la recherche et la contrainte ». Reste qu'à lire la suite du texte de Greenberg, cette recherche et cette contrainte sont si solidement rattachées à la forme, ou à ce qu'il appelle des « considérations artisanales », que ce que je comprends de sa conception du contenu se ramène à quelque chose d'aussi vague que : la sculpture devrait traiter des exigences de réalisation de la sculpture. Presque toute la sculpture contemporaine traitant précisément des problèmes de la sculpture en tant que telle, cette conception ne permet plus de distinguer grand-chose ; d'autre part, on oublie une évidence : *une partie* de la sculpture va plus loin. Une partie de la sculpture manifeste, elle aussi, le besoin de trouver et d'exprimer une structure qui ne soit plus « innocente ». Lorsque Robbe-Grillet reproche son innocence au récit traditionnel, cela ne signifie pas qu'il veuille se

débarrasser de la narration, ni même qu'il pense que ce soit possible. Ses propres romans sont des narrations intenses, soutenues, voire compulsives. Mais ces récits sont constamment biaisés par le point de vue du narrateur qui fait ressortir ce point de vue, tourne autour, l'examine, en assume la responsabilité et ne laisse jamais ni lui-même, ni le lecteur, en position d'innocence.

La sculpture de Richard Serra traite de la sculpture : du poids, de l'extension, de la densité et de l'opacité de la matière, de l'ambition que peut avoir la sculpture de dépasser cette opacité en mettant en œuvre des systèmes qui rendraient sa structure transparente à elle-même ainsi qu'au spectateur. Elle témoigne par-dessus tout d'une attention au récit qui investit l'œuvre, subordonnant la structure à un point de vue. C'est vrai de *Strike* et de la pièce faite de cinq plaques de métal qu'il exposa à New York cet hiver [1971-1972]. C'est vrai de *Circuit*, la sculpture la plus récente de Serra, installée à la Documenta, que je n'ai pas vue, mais que je connais par des dessins et des descriptions. C'est aussi vrai de la grande pièce d'extérieur réalisée pour Joseph Pulitzer (reproduite dans *Artforum*, mai 1972)[15]. La qualité narrative de l'œuvre de Serra exige d'une sculpture donnée qu'elle soit vue par étapes et que chaque instant de perception vienne supplanter, en importance affective, l'intuition qu'a le regardant de la structure réelle de l'œuvre — que celle-ci soit cruciforme, en éventail ou autrement. La stratégie à laquelle recourt Serra consiste à créer un point à partir duquel le regardant puisse éprouver la logique propre à la structure de l'œuvre, puisse la sentir se déployer autour de lui comme l'extension des limites de son propre corps — et cela bien que ce point soit précisément celui où la visibilité matérielle de l'œuvre se trouve la plus réduite. Ce point à partir duquel on saisit la « logique » de l'œuvre est donc aussi celui où la tension avec la réalité perceptuelle externe dont se compose l'œuvre est à son maximum. Sans relâche, la sculpture de Serra fait prendre conscience au spectateur que les significations cachées qu'il croyait lire dans le corps du monde sont ses *propres* projections, et que l'intériorité qu'il attribuait à la sculpture est en fait sa *propre* intériorité — la manifestation, à partir d'un point fixe, de son propre point de vue. La perception « par étapes » dont relève la sculpture n'apparaît plus, dans l'œuvre de Serra, comme un pis-aller ou comme une marque d'innocence : elle est assumée et revendiquée de la manière la plus absolue, la plus exigeante, voire la plus farouche.

Repensant à tout cela, je me suis souvenue de cette autre remarque de Greenberg, dans l'essai où il était question de la vulgarité du « formalisme ». Il écrivait : « Pourquoi s'ennuyer à dire qu'un Vélasquez a "plus de contenu" qu'un Salvator Rosa quand on peut dire plus simplement, et en liaison plus

directe avec l'expérience dont vous êtes en train de parler, que le Vélasquez est "meilleur" que le Salvator Rosa[16] ? » C'était souligner l'importance que revêt le contenu d'une œuvre d'art, et à quel point certains contenus sont meilleurs — valent « plus » — que d'autres.

C'est dire aussi que je persiste à considérer le « formalisme » comme une vulgarité[17]. Et que si j'ai débuté comme critique moderniste et le suis encore, j'appartiens à une sensibilité moderniste au sens large et non au sens restreint. C'est dire enfin que je n'ai pas à rendre compte d'une quelconque perspective universelle, mais simplement de mon propre point de vue, et qu'il est important de savoir à qui l'on ressemble quand on écrit sur l'art. Sa propre perspective, comme son propre âge, c'est la seule orientation que l'on aura jamais.

Notes

1. Clement Greenberg, « Complaints of an Art Critic », *Artforum*, octobre 1967, p. 39.

2. Clive Bell et Roger Fry sont deux figures importantes du Cercle de Bloomsbury, qui regroupait écrivains, artistes et critiques. Bell (marié à Vanessa, la sœur de Virginia Woolf) et Fry ont théorisé une version anglaise du formalisme. Dans son livre *Art* (1913), Bell propose le concept de « significant form » — tandis que Fry, de son côté, jouait un rôle déterminant dans la diffusion du post-impressionnisme (principalement Cézanne), du fauvisme et du cubisme en Angleterre, non seulement par ses écrits mais grâce à deux expositions majeures aux Grafton Galleries, en 1910 et 1912 (N. d. T.).

3. Michael Fried, *Three American Painters*, The Fogg Museum, Harvard University, Cambridge, 1965, p. 39. Trad. in *Peindre*, Paris, 10/18, 1976, pp. 319-320.

4. « It was up to the artist to measure out the exact space for a person to die in or be dead already. The exactness of the space was determined, or rather, inspired by whatever reason the person was dying or being killed for. The space thus measured out on the original plane of the canvas surface became a "place" somewhere on the floor. » Willem de Kooning, « The Renaissance and Order », *Transformation*, vol. 1, n° 2 (1951), p. 85.

5. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit [1963], 1986, p. 31.

6. *Ibid.*, p. 17.

7. Michael Fried convoque « l'histoire entière de la peinture depuis Manet » ; « Art and Objecthood », *Artforum*, juin 1967, p. 20. Trad. franç. in *Artstudio*, n° 6, automne 1987, p. 21.

8. M. Fried, *Trois Peintres américains*, *op. cit.*, p. 332.

9. *Ibid.*, p. 333.

10. M. Fried, « Art and Objecthood », art. cité, p. 27.

11. Voir mon essai « Pictorial Space and the Question of Documentary », *Artforum*, vol. X, n° 3, novembre 1971, pp. 68-71.

12. La question du comportement anormal [*anomalous behavior*] est soulevée par Thomas

Kuhn dans son ouvrage *Structure of Scientific Revolutions*, New York [1962], 1970, trad. franç., Paris, Flammarion, 1983. Selon Kuhn, les théories scientifiques sont en fait des paradigmes qui constituent les modèles les plus aboutis et les plus économiques pour synthétiser le savoir connu sur le monde physique. Étudiant le progrès scientifique, il décrit ces périodes durant lesquelles une découverte commence à se constituer sans que le paradigme dominant puisse l'expliquer. Selon les termes du paradigme existant, la nouvelle découverte apparaît comme anomale, incongrue. Mais c'est l'insistance de cette découverte anomale qui détermine le progrès scientifique, exigeant non seulement sa propre reconnaissance, mais aussi l'invention d'un paradigme entièrement nouveau ou, comme dit Kuhn, d'une explication de ce qui est alors devenu un « nouveau monde ».

13. Un moderniste s'est toutefois intéressé au cinéma : le philosophe Stanley Cavell, dans son livre *The World Viewed* (New York, 1972). Cependant, dans un ouvrage qui traite pour une part de l'histoire de la culture cinématographique, l'auteur parvient à omettre toute référence au cinéma russe des années vingt. En outre, abordant la question du modernisme dans le cinéma, il ignore complètement le film expérimental, parle en termes péjoratifs de Godard et présente Bergman et Antonioni comme les principales figures modernistes.

14. Clement Greenberg, « The Necessity of Formalism », *New Literary History*, vol. II, 1971-1971, p. 174. Repris in *Art International*, n° 16, octobre 1972, p. 106.

15. *Strike*, *Circuit* et la *Pulitzer Piece* illustrent l'un des deux textes consacrés à Richard Serra dans ce volume, pp. 307-318

16. Clement Greenberg, « Complaints of an Art Critic », art. cité, p. 39.

17. Sur l'usage du terme « formalisme » à cette époque (1972) par Rosalind Krauss, voir *supra*, p. 13, note 3 (N. d. T.).

SENS ET SENSIBILITÉ

Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante

Souvenirs.
Chaque scénario et chaque mise en scène
ont toujours été construits par ou sur les souvenirs.
Il faut changer cela :
*« Départ dans l'affection et le bruit neufs ! »**

Jean-Luc GODARD.

Quand j'observe à quel point les termes « post-minimalisme » et « dématérialisation » se sont implantés dans la terminologie critique contemporaine, je suis amenée à m'interroger sur la disjonction extrême existant entre leur valeur stratégique et leur capacité à signifier. En effet, si je saisis la politique de leur usage, leur signification m'échappe, pour autant qu'elle s'applique à l'art qu'ils désignent.

Le terme de « post-minimalisme » opère une scission de nature historique entre l'art minimaliste de Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella, Carl Andre, et le travail d'une génération plus jeune qui commença à se faire connaître à la fin des années soixante[1]. En accentuant la division temporelle entre ces deux générations d'artistes, le mot « post-minimalisme » atteste aussi sa fonction de repère conceptuel : il marque une divergence de sens entre les deux groupes, un changement de sensibilité qui correspondrait à un change-

* Les derniers mots sont repris de « Départ », poème en prose des *Illuminations* d'A. Rimbaud, Gallimard, « La Pléiade », 1972, p. 129 (N. d. T.).

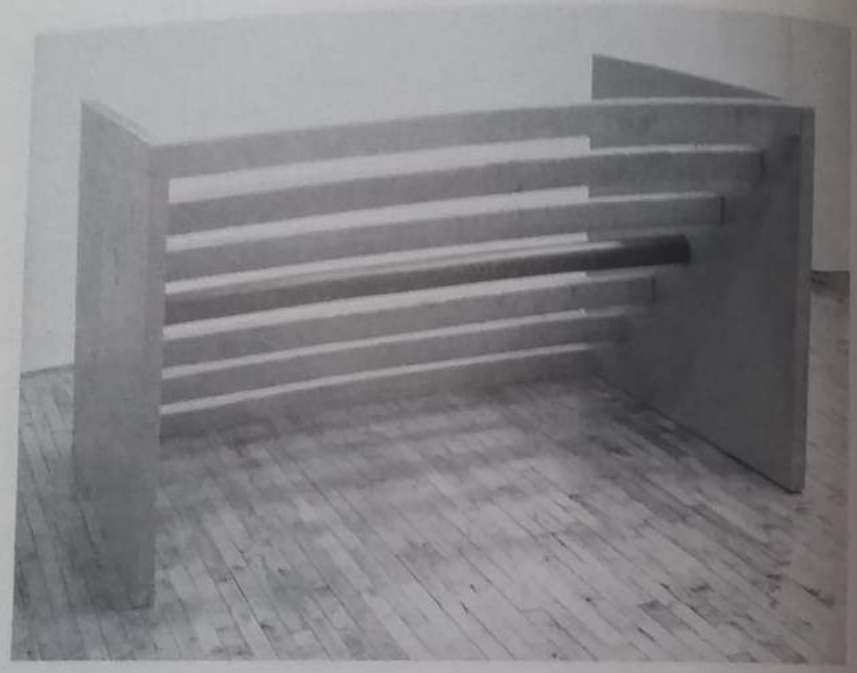
Carl Andre, *Log Piece*, 1968, rondins. Aspen, Colorado.

ment de temps historique. De même, « dématérialisation » a une fonction de repérage chronologique : il signale un nouvel épisode de l'histoire de l'art ; certaines œuvres se seraient libérées du carcan matériel et concret de l'objet. L'usage de ces deux termes semble présupposer que les découpages du temps historique déterminent le profil de la *signification* et qu'ils définissent la teneur profonde des œuvres. On retrouve la même hypothèse lorsqu'à la question : « Que signifie cette peinture de Stella ? », il est répondu : « Il s'agit de sa relation à Johns et à Newman. » La question portait sur la signification, la réponse — inévitablement — sur le contexte historique. Les deux seraient donc synonymes ? Il n'en est rien.

Il y a une singulière ironie dans ce recours constant à l'histoire comme opérateur de signification : il s'inscrit paradoxalement dans une tradition qui s'enorgueillit d'un acte originaire de démolition historique. En effet, toute lecture de l'art moderne se sent tôt ou tard contrainte de se tourner vers Manet et de rapporter son attaque contre la peinture d'histoire. Ces récits se plaisent à nous faire revivre le moment de subversion où les modèles à valeur proprement académique — l'histoire, le classicisme — auraient été culbutés pour servir de réceptacles aux perceptions d'une conscience moderne. Nés d'une stratégie de la référence historique, l'*Olympia* et *Le Déjeuner*, en tant que structures entièrement vouées aux formes et aux significations du présent, auraient été érigés sur les plans laissés par les maîtres anciens. La force de cette construction aurait été de tabler sur le renversement de l'histoire comme fondement légitime de la valeur.

Ce genre de récit est d'une singulière inconsistance : il fait d'un moment où l'histoire se voit révoquée le prologue d'une chronique au cours de laquelle cette même notion d'histoire demeure des plus vivaces. Écartée en tant que source de valeur, l'histoire n'en a pas moins été retenue dans les annales de l'art moderne en tant que source de signification et, par conséquent, d'explication. Chaque entreprise artistique n'est prise en compte que dans la mesure où elle approfondit la logique d'une convention formelle particulière, remplace une convention par une autre ou tente de transgresser pleinement la notion de convention. Quelle que soit la position d'un acte artistique donné vis-à-vis de ceux qui l'ont précédé, la description de sa signification se trouve généralement bien ancrée dans la logique hermétique de la paternité, dans celle des recoupements en filiations esthétiques qui composent l'histoire de l'art moderne. La signification, au présent, devient un coefficient du passé, et l'explication se circonscrit à l'intérieur d'un modèle historiciste.

Parce qu'ils continuent d'opérer à l'intérieur de ce modèle, les termes « post-minimalisme » et « dématérialisation » sont des constructions qui figent la signi-



Donald Judd, *Sans titre*, 1962, bois et aluminium ; 1,22 x 1,22 x 2,10 m.

fication dans une régression et une négation sans fin. Aucun des deux labels ne permet de concevoir en termes vraiment positifs le contenu des œuvres qu'il caractérise ; aucun ne décrit réellement la modalité particulière de la conscience ou de la réalité suscitée par les œuvres qu'il désigne. Connaître cette modalité permettrait pourtant de mettre à mal le bel habillage historique. Il suffit de considérer le paradigme de signification à partir duquel opère l'art dit « post-minimaliste » pour mesurer à quel point il s'oppose au contenu de la forme dématérialisée du conceptualisme et pour saisir les véritables continuités sémantiques qui lient le « post-minimalisme » à l'art minimal[2].

Bien sûr, vu de l'extérieur, le postulat d'une continuité entre minimalisme et post-minimalisme semblera plutôt évident. Pour l'observateur non initié, les stratégies de l'un ou de l'autre sont parfaitement similaires : l'usage que fait Mel Bochner de la série des nombres cardinaux à des fins extensives, ou la manière dont Richard Serra élabore une forme en projetant du plomb fondu dans un angle de mur, décollant les morceaux durcis, projetant encore, décollant à nou-

Richard Serra, *Casting*, 1969, plomb ; 7,50 x 4,50 x 0,10 m. Les sculptures en plomb projeté de Serra furent exécutées en lançant du plomb fondu contre l'angle sol/mur d'une salle, puis en arrachant, une fois le métal durci, la forme résultante afin de recommencer l'opération autant de fois que nécessaire. Les « vagues » successives de la sculpture témoignent du processus selon lequel l'œuvre fut réalisée.

veau..., peuvent ressembler à la construction d'une rangée de boîtes par Judd, à un alignement de briques par Andre, à la répartition de bandes sur une surface de toile par Stella. Tous ces procédés participent d'une même implacabilité et témoignent du sérieux avec lequel ces artistes, pour reprendre les mots de Judd, placent « une chose après l'autre ». Leurs modalités d'élaboration étant apparentées, on peut trouver que c'est couper les cheveux en quatre que de préciser que les bandes de Stella s'inscrivent sur un support de toile, tandis que Bochner ou Dorothea Rockburne appliquent leurs marques directement sur le mur ; de même, il peut paraître inutilement subtil de remarquer que les constructions de Judd, Morris et Andre mettent en jeu des formes géométriques rationnelles, tandis que celles de Serra découlent de leur procès de fabrication. L'observateur naïf, qui ne voit pas de coupure entre tous ces travaux, a du mal à comprendre pourquoi un groupe est distingué d'un autre par ce préfixe « post » à valeur de

Carl Andre, *Same Place* [Dispersion], 1967, matière plastique. Coll. part.

label historique. Et cet observateur naïf a le sens commun de son côté, il a vu juste. Sa seule erreur est qu'il met l'accent sur une similarité de procédure plutôt que sur celle, autrement plus cruciale et tout aussi manifeste, qui tient à un consensus sur les conditions nécessaires à la signification.

Seule une critique obnubilée par la logique pendulaire de l'alternance historique peut se permettre de négliger les objections de notre observateur naïf. En s'entêtant à souligner le refus de l'objet qu'impliquent des nombres ou des marques de crayons tracées à même le mur, ce genre de critique en vient à faire

de la « dématérialisation » une notion classificatoire. Mais celle-ci est trop large pour être réellement opératoire : « dématérialisation » est une catégorie qui ne permet pas de distinguer, par exemple, l'œuvre de Sol LeWitt, Bochner, Rockburne et Richard Tuttle d'autres types d'art se passant de l'objet — comme chez Bob Barry, Joseph Kosuth ou Douglas Huebler. Elle ne permet pas d'apprécier combien la signification des travaux du premier groupe s'oppose radicalement au genre de contenu (aux modèles de formulation de la signification) véhiculé par les travaux du second groupe. Or le conceptualisme développé par ce dernier prouve un profond traditionalisme face à la question de la signification.

On a demandé à Robert Barry, interrogé au sujet de « Prospect 69 », en quoi consistait sa pièce pour cette exposition :

> La pièce est faite des idées que les gens auront à partir de la lecture de cet entretien. [...] La pièce est inaccessible dans sa totalité à la connaissance car elle existe dans l'esprit d'un très grand nombre de gens. Chaque personne ne peut réellement connaître que la part de l'œuvre présente dans son propre esprit[3].

La réponse de Barry se donne comme un équivalent verbal de la *Série des gaz inertes* qu'il réalisa la même année. Les photographies de sites sur lesquels des gaz invisibles sont supposés avoir été répandus impliquent le même genre de localisation au sein de l'esprit de chacun des différents regardants : l'œuvre doit être complétée par l'adjonction d'une image mentale du gaz (invisible) à l'image concrète du paysage. Chacune de ces images mentales étant par nature privée, « chaque personne ne peut *réellement connaître que la part de l'œuvre présente dans son propre esprit* ».

Cette notion du privé, d'un lien constitutif entre la signification et l'espace mental de la personne, imprègne aussi la pensée de Huebler. Approfondissant les vues de Barry sur la nature privée de l'expérience, Huebler dénie au temps et à l'espace leur statut de fondements d'une réalité transpersonnelle. « À mon avis, déclare-t-il, il est parfaitement juste de dire du temps qu'il est ce que chacun de nous dit qu'il est à n'importe quel moment donné. » Pour prendre un autre exemple, Lucy Lippard écrit au sujet des cartes postales « *I get up* » ou des télégrammes « *I am alive* » de On Kawara :

> La fascination exercée par les notations précises et obsessionnelles de Kawara quant à sa situation dans le monde (temps et lieu) tient au fait qu'elles permettent chaque fois de se persuader que l'artiste existe bel et bien. En même temps, ces notations sont dépourvues de tout pathos, leur objectivité témoignant de l'isolement volontaire qui caractérise le mode de vie aussi bien que l'œuvre de l'artiste[4].

« Objectivité » est un curieux prédicat quand il s'agit de qualifier l'idée profondément subjective que nous pouvons seulement tenir quelqu'un pour vivant (ou

éveillé) parce qu'il nous le dit. De même que Barry et Huebler, On Kawara situe l'art à l'intérieur des limites de ce que le positivisme logique a nommé le « langage protocolaire » [*protocol language*] — celui des impressions sensorielles, des images mentales et des sensations privées. Ce langage implique l'impossibilité d'une vérification extérieure de la signification des mots que nous utilisons pour désigner notre expérience privée : la signification est prisonnière de cet enregistrement d'impressions sur l'écran de contrôle propre à chaque individu. Selon les termes du « langage protocolaire », mon « vert » et ma « migraine » désignent ce que je vois et sens, tout comme votre « vert » et votre « migraine » désignent quelque chose que vous possédez. Le caractère distinct de nos « verts » étant issu de celui de nos rétines, aucun d'entre nous n'a les moyens de vérifier les données séparées auxquelles nos mots font référence. Soumis à un tel raisonnement, on peut tenir pour impossible de vérifier le sens de ces mots : « temps » ou « vert » signifient alors effectivement « ce que chacun de nous dit qu'il est à n'importe quel moment donné ».

La notion de privé et de langages privés étant ce sur quoi ces artistes se distinguent de l'art minimal/post-minimal, il est important d'explorer les diverses formes passées et présentes du langage privé et de comprendre leurs implications. L'une d'entre elles concerne la notion d'intention[5].

Si les impressions sensorielles sont conçues comme relevant nécessairement du privé, il doit en aller de même pour l'intention. Dès lors, rien de surprenant à ce que les artistes immergés dans le « langage protocolaire » s'intéressent de près à l'intention. Que l'on pense à ces affirmations de Kosuth :

> Les œuvres d'art sont des propositions analytiques. Vues dans leur contexte — en tant qu'art —, elles ne fournissent aucune information d'ordre factuel. Une œuvre d'art est une tautologie en ce sens que c'est une présentation de l'intention de l'artiste : celui-ci dit que telle œuvre d'art *est* de l'art, ce qui revient à dire que c'est une *définition* de l'art. Donc, que ce soit de l'art est vrai *a priori*[6].

La construction exclusive de l'œuvre d'art autour de la notion d'intention fait directement référence à celle d'intériorité, à un espace mental privé. « Ceci est un portrait d'Iris Clert... », télégraphia naguère Rauschenberg[7]. Cette idée de l'acte artistique circonscrit et défini par l'intention se réclame généralement d'une lecture spécifique de Duchamp — de *Fontaine*, par exemple, urinoir qu'il plaça sur un piédestal et qu'il signa « R. Mutt / 1917 ». Cette lecture qui s'attache à la question de l'intention peut se résumer à peu près comme suit.

L'œuvre d'art finie est le résultat d'un processus de formation, de fabrication, de création. En un sens, elle est la preuve de l'accomplissement d'un tel processus, tout comme l'empreinte dans le sol meuble est la preuve du passage

d'un individu. L'œuvre d'art est donc l'index d'un acte de création qui a ses racines dans l'intention de faire œuvre. L'intention est ici comprise comme une sorte d'événement mental préexistant, inaccessible à la vision, mais dont l'œuvre témoigne après coup. Les readymades sont fréquemment interprétés comme des représentations ou des hypostases de la pure intention : les objets en question n'ayant pas été fabriqués par l'artiste, mais uniquement choisis par lui, le statut artistique de l'objet résiderait dans sa seule capacité à enregistrer cette décision et pour ainsi dire à en rendre compte dans le monde physique. Selon une telle lecture, *Fontaine* opère comme une *expression* de l'intention qu'avait Duchamp de faire une œuvre.

Il semble très logique de dire que « l'art est l'expression de quelque chose » ; et à la question : « L'expression de quoi ? », de répondre : « L'expression de l'artiste, de ce qu'il avait à l'esprit — ou l'expression de la manière dont *il* a vu quelque chose. » Dans le cas de l'expressionnisme abstrait, cette réponse dut paraître particulièrement pertinente puisque les premières interprétations de la peinture de Pollock et de de Kooning s'en firent largement l'écho (même si, en ce qui concerne Pollock, les commentaires ultérieurs abandonnèrent cette conception). Dans cette logique de l'« expression », les critiques, au début, considéraient chacune des marques inscrites sur la toile comme émanant d'un moi privé d'où provenait l'intention de laisser cette marque. En ce sens, côté public, la surface de l'œuvre apparaissait telle une carte transcrivant les tendances contradictoires de la personnalité de l'artiste, de son Moi inviolable.

Ici commence à poindre cette sorte de traditionalisme que j'attribuais à certaines formes d'art conceptuel. Il est en effet possible d'esquisser un lien entre la manière dont l'intention/expression peut constituer un modèle temporel et la manière dont l'illusionnisme pictural peut servir de modèle spatial.

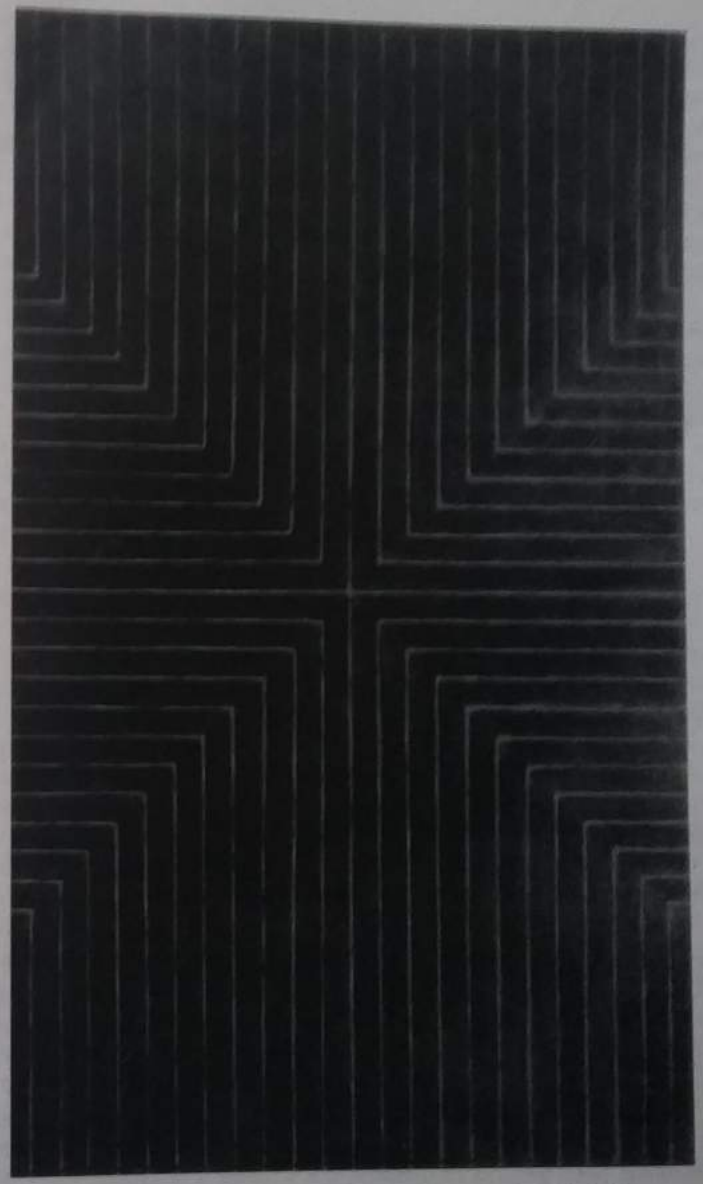
Considérons divers types d'espaces illusionnistes : la grille orthogonale de la perspective classique ; le continuum plus nébuleux du paysage atmosphérique ; la profondeur infinie, indéterminée, de l'abstraction géométrique. Dans chacune de ces images du monde, l'espace est un préalable nécessaire à la visibilité des événements picturaux — des figures ou des objets représentés. Nous estimons que le fond (ou l'arrière-plan) d'une peinture préexiste de quelque manière aux figures ; et même après la mise en place des figures sur le fond, il nous semble que celui-ci « se poursuit » derrière elles pour leur servir de support. Dans la peinture illusionniste, « l'espace » constitue une catégorie dont l'existence précède la connaissance des choses qu'il renferme ; en ce sens, c'est un paradigme de la conscience qui est le fond sur lequel les objets sont constitués. À son niveau le plus abstrait, la représentation picturale traditionnelle est une spéculation sur la nature de la figuration. Celle-ci ne serait possible que

grâce à une conscience opérant au sein d'un espace mental préexistant, un espace qui permettrait toutes les mises en relation, toutes les différenciations, toutes les constitutions d'entités perceptibles. C'est donc un cartésianisme bien arrêté qui sert de fond à l'illusionnisme occidental.

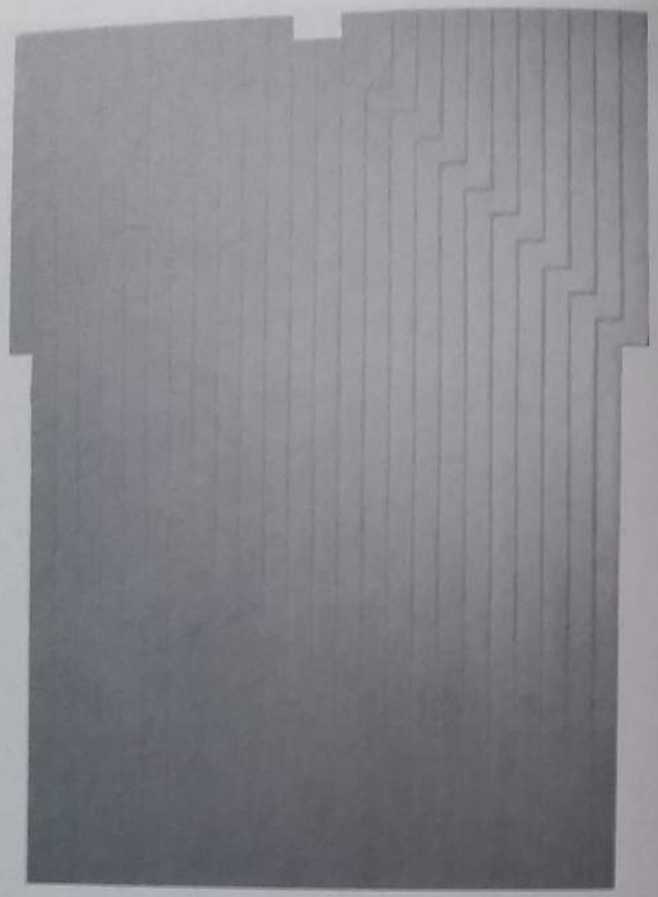
Ainsi, de même que l'*intention* peut être, comme on l'a dit, assimilée à un événement mental nécessairement privé, interne, s'extériorisant à travers la sélection d'objets, de même les objets qui apparaissent à l'intérieur de l'espace pictural peuvent être vus comme émergeant d'un ensemble de coordonnées intériorisées et préalablement mises en ordre. À mesure que l'on se déplace à l'intérieur de l'histoire de la peinture en direction de l'art américain d'après-guerre, c'est-à-dire vers l'expressionnisme abstrait, ces deux préalables fusionnent et deviennent de plus en plus explicitement le sujet des tableaux eux-mêmes.

Il est clair que la *signification* d'une tentative visant à saper l'illusionnisme ne peut être dissociée du bagage dont s'accompagne la représentation picturale en Occident. Le rejet de l'illusionnisme implique un désaveu fondamental de la notion de conscience constitutive et de tout « langage protocolaire » d'un Moi privé : c'est le refus tout à la fois d'un espace précédant l'expérience, qui attendrait passivement d'être occupé, et d'un modèle psychologique dans lequel le Moi se trouve déjà pourvu de significations avant tout contact avec le monde extérieur. Si nous voulons parler de l'anti-illusionnisme de l'art des années soixante, nous ne pouvons donc limiter notre discours à une idéologie de la forme.

On dit communément que la peinture de Stella est structurée de manière déductive, au sens où toutes les différenciations internes de ses surfaces dérivent de la configuration du bord de la toile[8]. Ainsi, dans les premières peintures noires, comme *Die Fahne hoch! !*, on remarque comment Stella part des points médians des côtés horizontaux et verticaux et, par la répétition régulière des bandes, organise l'étendue des quatre quadrants de la toile en un double ensemble de renversements en miroir. Dans les peintures à l'aluminium plus récentes, où les toiles commencent à prendre des formes spécifiques, les bandes, en une sorte de progression centripète, font écho de manière plus évidente à la forme du support et paraissent dépendre encore plus nettement de sa configuration littérale. Il n'y a rien de très difficile, semble-t-il, à noter cela, ni à ajouter que cette surface, qui répète comme par flashes réguliers le signe de ses bords, a eu pour effet de congédier l'espace illusionniste et d'atteindre la planéité. Nous dirons alors que cette planéité est celle d'un objet, d'une chose non linguistique : en quoi nous aurons tort, comme toujours lorsqu'on s'en tient à des demi-vérités. Nous n'en avons pas assez dit.



Frank Stella, *Die Fahne hoch !*, 1959, peinture émail sur toile ; 3,09 x 1,85 m.



Frank Stella, *Luis Miguel Dominguin* (première version), 1960, peinture aluminium sur toile ; 2,37 x 1,82 m. Coll. part.

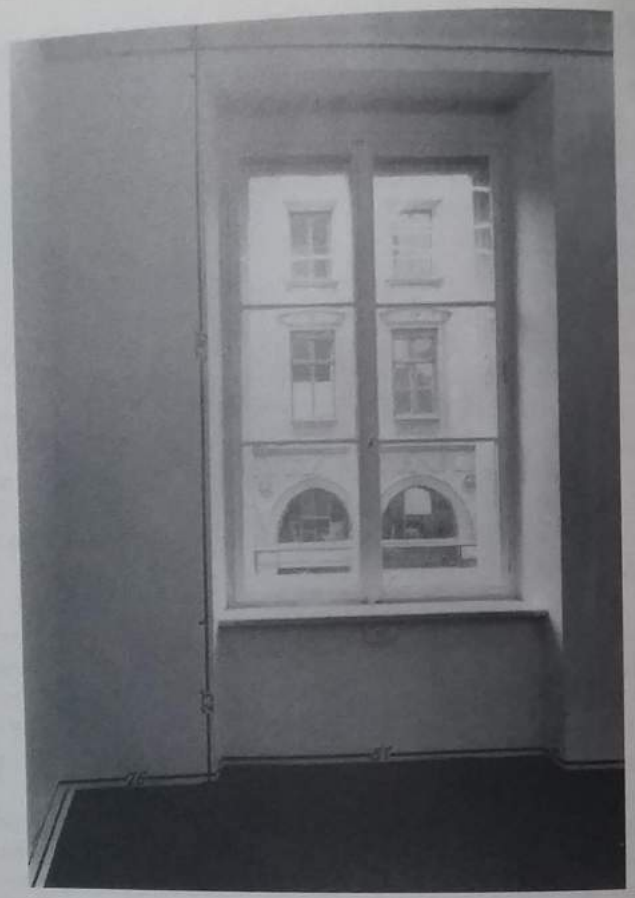
Les signes qui hantent les premières peintures de bandes de Stella sont plus que de simples signifiants de leurs formes littérales. *Die Fahne hoch !* et *Luis Miguel Dominguin* sont structurés déductivement, mais les deux tableaux aboutissent à la configuration particulière d'une croix. Nous pouvons, bien sûr, penser que c'est accidentel. Tout comme nous pouvons estimer que c'est le fait du hasard si la Croix s'apparente au signe le plus primitif d'un objet dans l'espace : la verticale de la figure projetée contre la ligne d'horizon d'un fond indéfini. Mais la relation tri-directionnelle [*the three-way relationship*] qui s'établit à la surface rayée de ces

tableaux permet d'argumenter en faveur d'une connexion logique entre l'aspect cruciforme de toute picturalité[10], de toute intention de localiser une chose dans son monde, et la manière par laquelle le signe conventionnel — dans ce cas, la Croix — est naturellement issu d'un référent dans le monde. Chaque toile nous met en présence, non pas de la capacité personnelle et originale de Stella à inventer des formes, mais d'un emblème particulier issu du répertoire commun des signes — étoiles, croix, entrecroisements d'anneaux, etc. — appartenant pour ainsi dire au langage du monde. Avec ces peintures, Stella présente un compte rendu convaincant de la genèse initiale de ces signes, de la manière dont ils se trouvent engendrés par une série d'opérations naturelles et logiques.

Il apparaît donc que la logique de la structure déductive est indissociable de la logique du signe. Toutes deux semblent se soutenir mutuellement et demandent à ce que l'on prenne en charge l'histoire naturelle du langage pictural [*pictorial language*] en tant que telle. La véritable réussite de ces peintures est non seulement de s'être entièrement immergées dans la signification, mais aussi d'avoir fait dépendre celle-ci de leur seule surface — *non seulement de l'extérieur, du public, mais aussi d'un espace qui n'est en aucune manière un signifiant de l'a* priori *ou du caractère privé de l'intention.*

La *signification* de l'élimination de l'illusionnisme opérée par Stella ne peut se comprendre qu'en relation avec cette volonté de maintenir toute signification à l'intérieur des conventions (sémiologiques) d'un espace public et de mettre en évidence la façon dont l'espace illusionniste a pu servir de modèle à l'espace privé, à l'espace du Moi conçu comme une entité constituée avant son entrée en contact avec le monde[11].

Cette conception du Moi était déjà questionnée à la fin des années cinquante par Beckett et le Nouveau Roman. Elle constituait aussi un point particulièrement important de la philosophie du second Wittgenstein, pour qui les jeux de langage étaient une thérapie visant à rompre le lien logique entre signification et pensée. Dans le *Cahier brun*, par exemple, Wittgenstein demande ce que cela signifie de prétendre que nous connaissons un air : est-ce à dire qu'avant de le chanter, nous nous le sommes rapidement siffloté en silence ? Ou que nous avons une image de la partition dans la tête — une image mentale de l'air — et que nous lisons les notes en même temps que nous les chantons ? Notre connaissance de cet air dépend-elle du fait de l'avoir stocké quelque part en nous, telles des perles déjà alignées sur un fil et prêtes à être extraites de nos bouches ? Ou tient-elle simplement au fait de chanter l'air, ou d'en entendre plusieurs et de pouvoir dire : « Celui-ci est le bon » ? Dans les *Investigations philosophiques*, la question de l'air et de comment savoir où il est entreposé quand



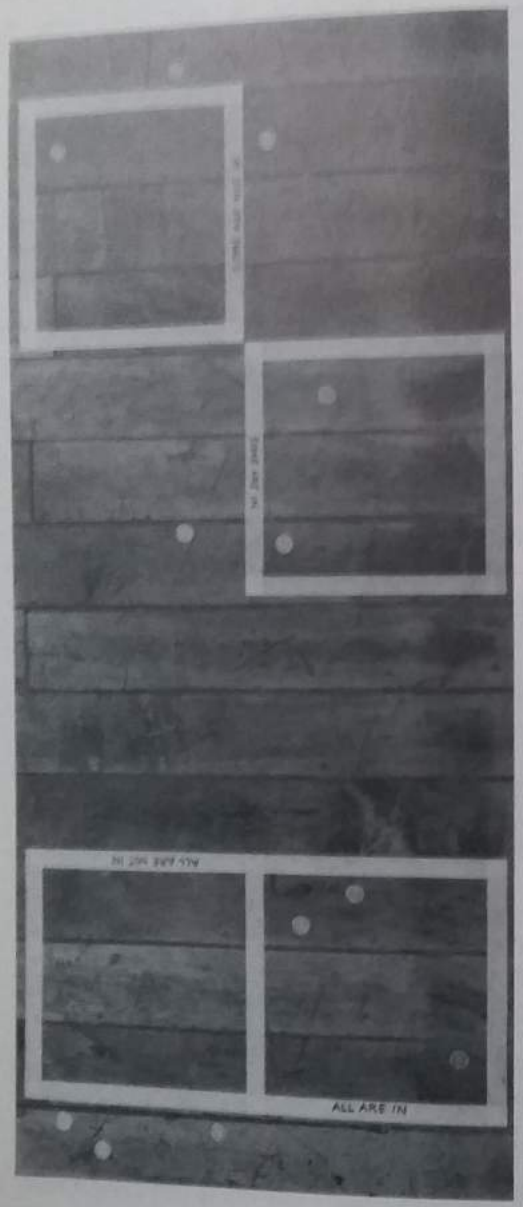
Mel Bochner, *Measurement : Room*, 1969, ruban noir et Letraset ; taille déterminée par le lieu.

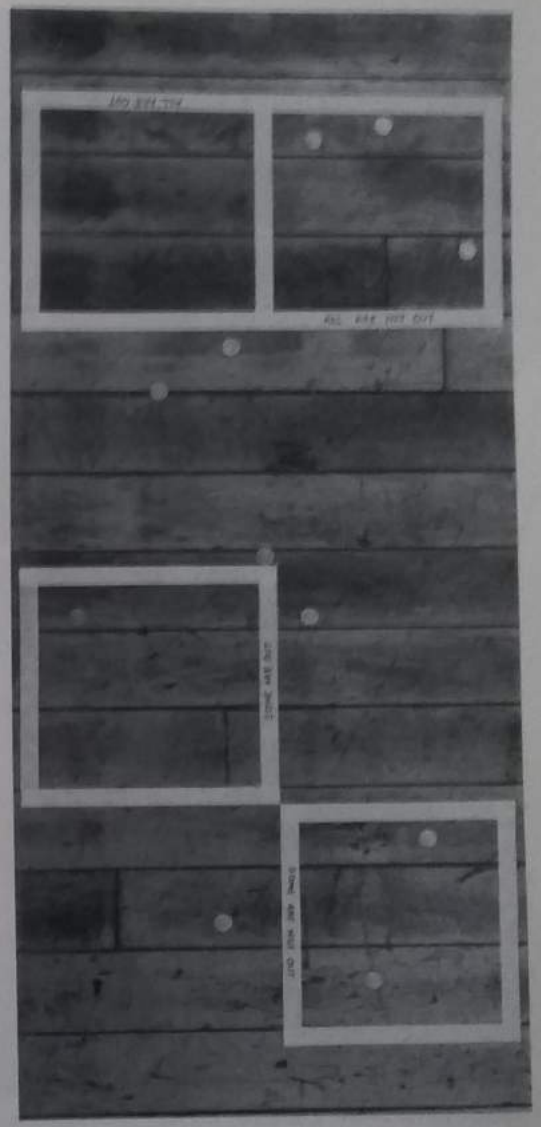
nous affirmons le connaître est étendue aux images de la mémoire et aux fondements de toute prétention à la connaissance. Wittgenstein a cherché maintes et maintes fois à rompre le lien entre les certitudes impliquées par de telles affirmations et l'image d'un espace mental à l'intérieur duquel définitions et règles seraient conservées dans l'attente d'être appliquées. Son travail, en l'occurrence, consista à détruire notre conception d'un espace mental privé (et accessible au seul Moi) dans lequel les significations et les intentions existeraient *avant* même d'être lâchées dans l'espace du monde[12]. C'est un modèle de signification débarrassé de toute tentative de légitimation d'un Moi privé que Wittgenstein nous enjoint d'accepter.

La caractéristique essentielle de l'art américain de la fin des années soixante est d'avoir misé sur la vérité de ce modèle. Par conséquent, analyser l'œuvre de Stella, Morris, Judd ou Andre uniquement comme relevant d'un projet de réorganisation formelle revient à passer à côté de la signification la plus fondamentale de ce travail. De surcroît, nous risquons de ne pas saisir ou de mal interpréter la manière dont cette notion même de signification persiste dans un certain art du présent.

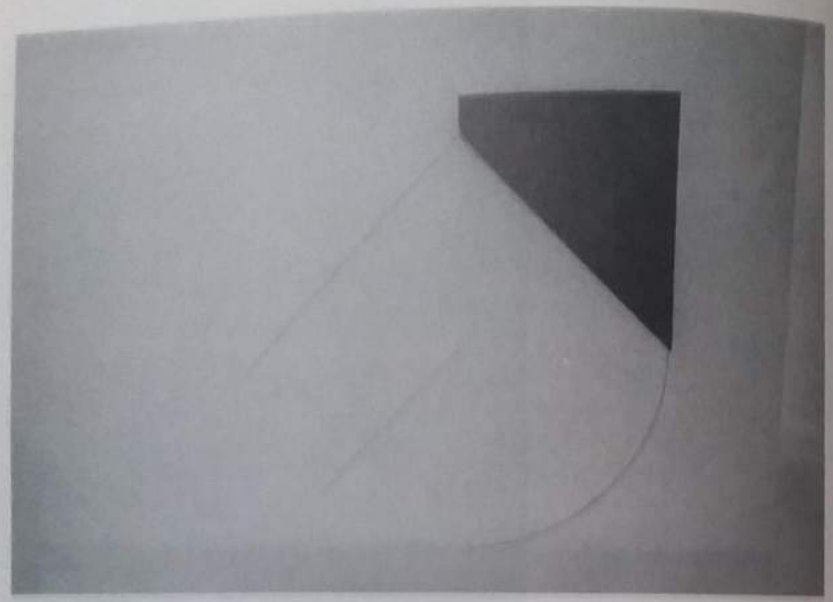
L'œuvre de Bochner, par exemple, consiste en une tentative pour projeter le fait linguistique sur le fait perceptuel — non pour souligner le caractère non substantiel de l'un par opposition à la matérialité de l'autre, mais pour démontrer expérimentalement combien ils se trouvent dans un rapport de fécondation réciproque. Dans *Measurements, Group B, 1967*, Bochner a inscrit sur les murs d'une salle les dimensions de ceux-ci, faisant ainsi apparaître l'espace sur l'image de sa propre épure [*blueprint*], sans qu'il soit possible de percevoir l'antériorité de l'un par rapport à l'autre, de savoir lequel sert de fond à la figure de l'autre. L'illusionnisme est annulé dans l'expérience de cet objet en extension (le mur) qui sert de base à la notion même d'extension arithmétique et à celle d'une géométrie abstraite incarnée par ces cotes à travers lesquelles la dimension se projette dans le monde.

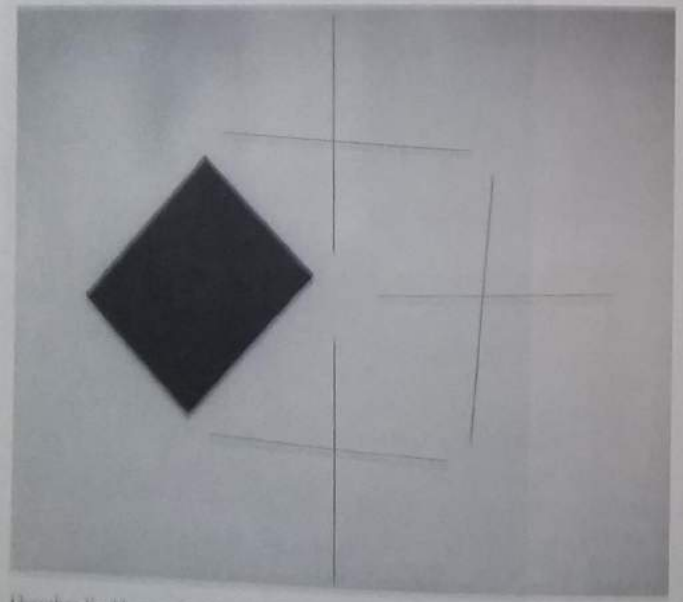
Dans *Axiom of Indifference*, un ensemble de propositions linguistiques est mis en relation avec un ensemble de faits physiques, chacun corroborant l'autre. Un mur, qui divise l'œuvre en son centre, partage les huit éléments de celle-ci en deux groupes de quatre, ce qui rend invisible, d'un côté comme de l'autre, la configuration globale de la forme physique ou de la proposition verbale. L'intégralité de la forme et l'intégralité de l'entité propositionnelle deviennent affaire de reconstruction, c'est-à-dire de mémoire. Celle-ci apparaît ici comme dépendant du langage, de la même façon que le langage est un coefficient de l'extériorité, c'est-à-dire d'une présence toujours potentielle. « L'expérience immédiate, écrit Bochner, ne se constitue pas en un domaine indépendant. Les souvenirs sont des sortes de restes, non de sensations mais de verbalisations passées. » En outre, *Axiom of Indifference*, comme *7 Properties of Between*, forment des entités composites dans lesquelles la proposition verbale et le fait physique se donnent en un seul acte de perception. La vérification est donc immédiate, et l'œuvre opère comme une sorte de modèle permettant d'attribuer une valeur de vérité publique à un énoncé. Esthétiquement, ces œuvres ressortissent cependant à une conception plus large de la notion de modèle : leur objet est





À gauche et à droite :
Mel Bochner, *Axiom of Indifference*, 1973, encre sur ruban fixé au sol ; monnaie. Chaque carré : 61 cm de côté.





Dorothea Rockburne, deux dessins de la série *Drawing which Makes Itself*, 1973, papier carbone et traces (déterminées par les plis du papier) ; 86 x 102 cm.

avant tout d'insister sur l'extériorité, sur le caractère public de l'espace dans lequel résident la vérification et la signification. Elles constituent, pourrait-on dire, les visualisations d'un espace linguistique entièrement non psychologique, et tentent de représenter un monde qui ne dépendrait pas d'un « langage protocolaire », de débarrasser l'art de tout fantasme privé.

Avec l'œuvre de Rockburne, particulièrement avec la série *Drawing Which Makes Itself*, cette notion d'espace public [*publiceness*] est utilisée de manière à critiquer celle de procès. En effet, dans la mesure où le *Process Art* peut être compris comme la production d'une œuvre à partir d'un ensemble de règles ou de procédures instituées préalablement à son exécution, le procès ne se différencie pas logiquement de l'arbitraire du langage privé. *Drawing Which Makes Itself* vise notamment à engendrer l'œuvre à partir des qualités inhérentes aux matériaux utilisés : les dimensions des bords du papier et de ses plis en diagonale, le fait qu'une feuille ait un recto et un verso, et puisse être retournée ou renversée, etc. Ce parti pris a pour effet de nous faire sentir la distinction logique qui s'établit entre la grammaire de l'œuvre et celle, chargée d'intention, du procès.

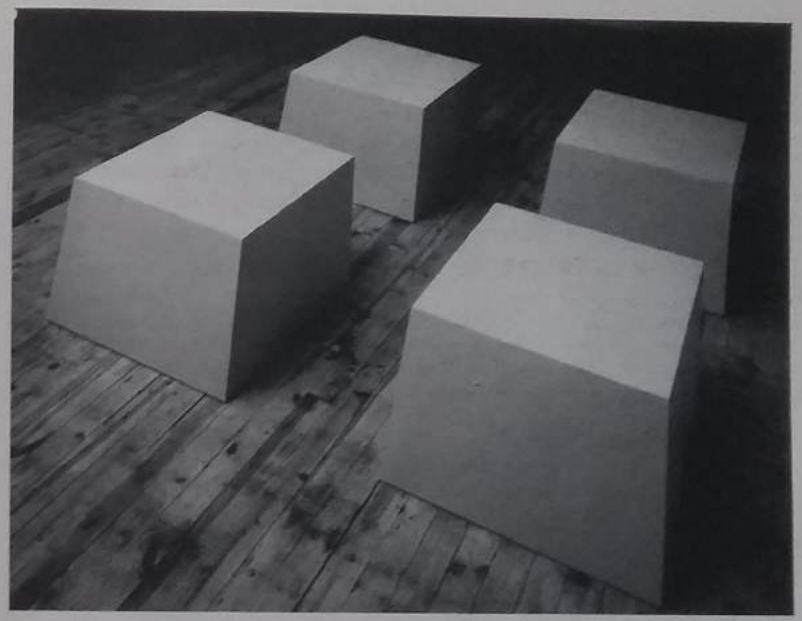
Ma thèse est ainsi que, durant la dernière décennie[13], certains artistes ont manifesté le besoin d'explorer l'extériorité du langage et, par conséquent, de la signification. À la même époque, ce besoin a trouvé un parallèle dans le travail de certains sculpteurs : la découverte du corps comme extériorisation complète du Moi.

Cet aspect du Moi est mis en lumière dans ce qu'on appelle le paradoxe de l'alter ego — à savoir la manière dont l'image de soi, en tant que totalité maîtrisée (seulement transparente à elle-même et aux vérités qu'elle est apte à constituer), se morcelle avant d'entrer en relation avec d'autres Moi, avec d'autres consciences. Merleau-Ponty relie ce paradoxe au fait qu'il existe pour chacun de nous deux perspectives distinctes, le Pour Soi et le Pour Autrui : « Bien entendu, ces deux perspectives, en chacun de nous, ne peuvent pas être simplement juxtaposées, *car alors ce n'est pas moi qu'autrui verrait et ce n'est pas lui que je verrais*. Il faut que je sois mon extérieur, et que le corps d'autrui soit lui-même[14]. » La compréhension de ceci nous éloigne de toute idée de conscience unifiée au sein d'elle-même. Car le Moi n'est pleinement constitué qu'après son apparition dans le monde ; le « Je » doit se manifester à « Autrui » afin d'accéder à l'existence et à la signification[15].

La signification de bien des sculptures minimales tient en partie à la façon dont elles deviennent un énoncé métaphorique du Moi, en tant qu'il est plongé dans l'expérience. Par exemple, les trois *L-Beams* de Robert Morris [1965] servent en quelque sorte d'analogue [*signans*] à la manière dont l'intention et la signification dépendent fondamentalement du corps dans l'instant qu'il émerge

Robert Morris, *Sans titre [The L-Beams]*, 1965-1970, trois éléments, acier inoxydable ; chaque élément : 2,44 x 2,44 x 0,61 m.

Ci-contre : Robert Morris, *Sans titre*, 1967, œuvre à éléments variables. Voir ci-dessous, p. 60, la même pièce augmentée de quatre éléments.



Robert Morris, *Sans titre*, 1965, fibre de verre grise ; 91 cm de côté à la base ; hauteur : 61 cm.

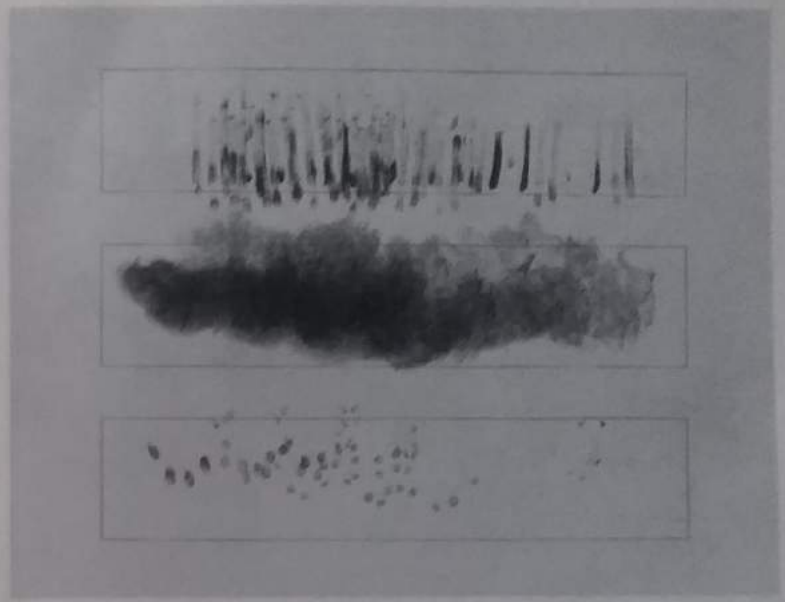
dans le monde à chaque particularité de ses mouvements et de ses gestes. En effet, peu importe que nous comprenions clairement ou non que les trois *L* (debout, couché sur le côté ou posé sur ses extrémités) sont identiques : il est en réalité impossible de les percevoir comme tels. Notre *expérience* de la forme de chaque *L* dépend de façon évidente de son orientation dans l'espace qu'il partage avec notre corps : c'est ainsi que la taille des *L* se modifie suivant la relation spécifique de l'objet avec le sol, à la fois en termes d'échelle globale et en termes de comparaison interne entre les deux bras de chacune des formes.

À lire Marcia Tucker, les *L-Beams* font penser

> [...] à la manipulation de volumes par un enfant, comme s'il s'agissait d'immenses pièces d'un jeu de construction. Le besoin de modification et d'exploration des possibilités inhérentes à une seule forme est caractéristique de la vision syncrétique de l'enfant, chez qui l'apprentissage d'une forme spécifique peut être transposé à n'importe quelle variation de cette forme[16].

Mais cette analyse, semble-t-il, va précisément à l'encontre de l'expérience réelle que l'on a de l'œuvre : elle plaque l'idée d'« identité » sur un monde de différences. En un sens, on tombe là dans le piège de ce que Morris appelle « la constante connue » [*the known constant*], cette unité cartésienne idéale que la pièce en question conduit précisément à considérer comme un résidu nostalgique des formes d'explication passées. Raisonner en termes de « constante », c'est ignorer la manière dont cette même « constante » se ramène dans la sculpture à une sorte de fiction qui se retire peu à peu pour laisser place à la notion de différence absolue au sein de la spécificité de l'espace réel. En s'inscrivant dans l'espace de l'expérience — celui que notre propre corps occupe — les *L-Beams* annulent les coordonnées axiomatiques de tout espace idéal. Nous avons recours à de telles coordonnées lorsque nous pensons à l'espace comme à une grille parfaite — dont les lignes, toutefois, semblent converger dans la profondeur par l'effet particulier de notre point de vue. Tout deviendra clair, pensons-nous, si nous pouvons nous imaginer surplombant cet espace et corrigeant les distorsions de notre perspective — rétablissant ainsi le parallélisme absolu de la grille. Mais la *signification* de la profondeur ne réside en rien dans le postulat diagrammatique de ce surplomb idéal[17].

En tant que sculpteur, Morris s'est toujours attaché à mettre en échec le diagrammatique. Dans les pièces composées d'éléments en fibre de verre qu'il réalisa en 1967-1968, il évite que la configuration spécifique de l'œuvre apparaisse comme une figure — fût-elle détachée sur le « fond » de la structure « réelle » de l'objet. En effet, tandis qu'une armature interne fixe pourrait, spéculairement, renforcer chez le spectateur la notion d'un Moi formé préalablement à toute expérience, ces unités, parce qu'elles sont séparables et permutables, sug-



Robert Morris, *Blind Time*, 1974 ; 89 x 117 cm. Les dessins de la série *Blind Time* furent exécutés les yeux bandés et en se conformant à une procédure définie à l'avance — ainsi par exemple délimiter trois zones rectangulaires sur une page en remplissant la première d'un ton homogène, en hachurant la deuxième et en couvrant de touches pointillistes l'étendue de la dernière. Une description de la procédure suivie est portée, de même que la durée de son exécution, dans le coin inférieur gauche des dessins.

gèrent l'idée d'un Moi existant seulement dans *cette* expérience momentanée de l'extériorité[18].

Dans ses écrits, Morris revient fréquemment sur le contexte conceptuel de son travail et de celui des artistes dont il est proche. Dans l'un de ses premiers essais, « Notes on Sculpture », il évoque son intérêt particulier pour de fortes *gestalt* tridimensionnelles. « La caractéristique d'une *gestalt*, écrit-il, est qu'une fois établie, toutes les informations la concernant en tant que *gestalt*, sont épuisées (on ne cherche pas, par exemple, la *gestalt* d'une *gestalt*)[19]. » La critique qui s'est développée autour de l'art minimal depuis la fin des années soixante a étrangement interprété la signification de ces mots (voire de la *gestalt* elle-même) comme relevant d'une sorte de cartésianisme latent. La *gestalt* serait une

Robert Morris, *Sans titre*, 1965, miroirs sur cubes de bois ; quatre éléments ; 71 cm de côté. Les cubes sont séparés par 1,83 m. Installation dans la Green Gallery.

unité idéale, immuable, qui perdurerait par-delà les particularités de l'expérience pour devenir le *fondement* de toute expérience. C'est ignorer les notions les plus élémentaires de la théorie de la *gestalt*[20], selon lesquelles les propriétés de la « bonne *gestalt* » dépendent entièrement de leur contexte. La signification d'un trapèze, et donc de sa *gestalt*, varie selon qu'il sera vu comme une figure bidimensionnelle ou comme un carré orienté en profondeur — signification qui ne peut en aucun cas précéder l'expérience. Morris lui-même le souligne lorsqu'il écrit : « Il s'agit là des aspects de l'appréhension qui ne coexistent pas avec le champ visuel, mais en sont plutôt les effets[21]. »

Sous des formes différentes et selon diverses stratégies, Judd, Andre et Flavin s'en prennent également dans leurs œuvres à la persistance du cartésianisme et font dépendre de l'espace extérieur la signification. Cette idée d'une fusion dans l'expérience, d'une réalisation du Moi dans l'extériorisation, est manifeste dans

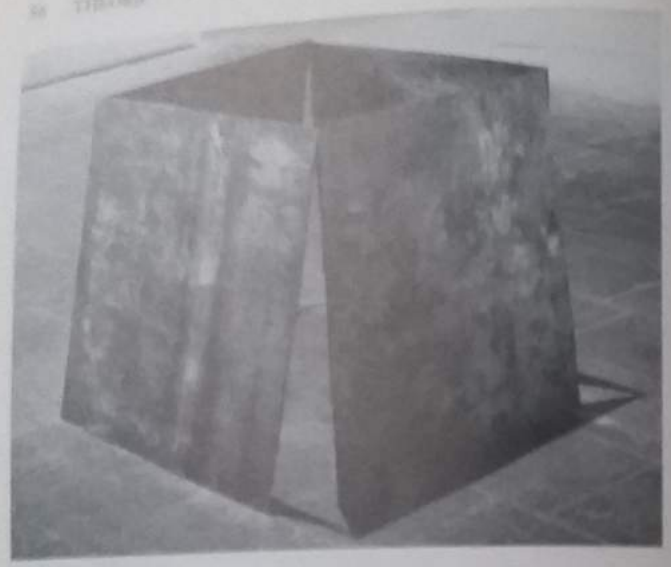
les *Prop Pieces*[22] que Serra commença à réaliser en 1969. En une métaphore étonnamment abstraite, ces œuvres suggèrent un processus constamment renouvelé du corps vers sa propre cohésion, sous l'espèce d'une forme elle-même perpétuellement perçue *en train* d'atteindre à la cohésion. La précarité particulière de ces *Prop Pieces* faites d'éléments distincts ne renvoie pas à un effondrement, à une dissolution imminents, mais évoque plutôt une tension entre l'unité conceptuelle de certaines formes simples et les conditions réelles de leur union physique *in situ*. Le *One Ton Prop (House of Cards)* est un cube (donc une forme « idéale ») qui est perçu en même temps comme dépendant en permanence de ces conditions réelles. *House of Cards* traite aussi de l'espace intérieur comme s'il était constamment accessible à une vision extérieure et comme s'il était entièrement défini par l'acte perpétuel d'équilibre qui se constitue son extérieur. Ainsi, l'intériorité (le « Pour Soi ») devient clairement une fonction de l'extériorité (le « Pour Autrui »).

En rapportant cette œuvre et les autres *Prop Pieces* à la problématique de la double perspective, je ne me réfère évidemment pas à un quelconque texte particulier dont ces œuvres seraient les illustrations. Je tente plutôt de trouver un moyen pour comprendre ce besoin qu'a Serra d'atteindre à la verticalité sans pour autant fixer définitivement entre eux les éléments de la sculpture. La signification de ce besoin va bien au-delà du domaine purement formel, et relève de la sensibilité que j'ai essayé de définir dans cet essai — une sensibilité qui jette un pont au-dessus des frontières établies par les labels historiques.

Durant ces dernières années, Serra a tendu à mettre en jeu une forme spéciale de dessin afin de définir la modalité de la réception de ses pièces par le spectateur. En exploitant toujours plus le matériau en termes de lignes, de vecteurs linéaires et de limites, Serra participe de cette tendance récente de l'art abstrait qui consiste à faire ressortir la ligne et le dessin en tant que tel. Même orientation chez Robert Smithson [voir *infra*, p. 122] et Michael Heizer, qui ont adhéré au paysage comme à un déploiement linéaire, et, d'une manière différente, chez Bochner et Dorothea Rockburne.

Cet intérêt pour la ligne, si largement répandu aujourd'hui, trouve peut-être une explication dans le rapport étroit qui existe entre ligne et langage, tous deux permettant la formulation de signes à la fois simples et complexes, et fixant les significations. Débarrassée de toute intériorité, la ligne ressortit à une stratégie plus vaste. Comme j'ai tenté de le démontrer, elle est partie prenante de l'expression métaphorique du Moi qui a été la préoccupation dominante d'un art pleinement post-expressionniste.

Godard a dit un jour que la plupart des films se révélaient être une forme de remémoration et que presque tous semblaient étrangement conjugués au passé.



Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969, acier ; chaque plaque : 1,25 m de côté.

Michael Heizer, *Sun (Dispersal)*, 1969, acier inoxydable, 160 pièces semi-enterrées ; longueur de chaque élément : 61 cm. Certaines des premières œuvres en extérieur de Heizer étaient fondées sur le transfert à même le sol d'arrangements aléatoires obtenus en laissant tomber des allumettes sur une feuille de papier.

Robert Smithson (1938-1973), *Nonsite (Palisades Edgewater, New Jersey)*, 1968, aluminium, peinture émail et pierre ; 1,42 x 0,91 x 0,66 m. L'œuvre comprend également une feuille dactylographiée, avec une carte et un descriptif rédigé par l'artiste, à présenter au mur. Whitney Museum of American Art.

Mais d'entre eux, il préférait quant à lui ne pas écrire ses films à l'avance et attendre la nuit précédant le tournage d'une scène pour l'ébaucher, obligeant les acteurs à improviser au moment du tournage. Ce qu'il recherchait, c'était le pile-entre voire les faux-pas, d'un présent vécu. Parlant ainsi, il définissait une sensibilité pour laquelle l'histoire, en tant que narration au passé, était désormais abolie.

Cet essai s'est ouvert sur un autre cas de rejet de l'histoire, celui de Manet. Je m'aperçois maintenant que c'était un mauvais exemple. La démarche de Manet était profondément historique : elle consistait à désavouer le contenu d'une histoire particulière, mais pas la forme de l'histoire. Afin de critiquer le passé, de le rendre caduc ou même simplement de le dépasser, Manet devait l'incorporer à son œuvre. Il fallait que le prototype des maîtres anciens serviât de fond aux formes du présent : l'histoire transparaissait derrière cette juxtaposition, comme un vêtement usé d'après lequel on a tracé les plis d'un nouvel habit. La signification du présent se dégageait sur les restes incorporés du passé.

L'objet de cet essai consistait avant tout à rendre compte des raisons pour lesquelles une telle procédure est devenue inacceptable aux yeux de certains artistes de ces dix dernières années[7]. J'ai cité le nom de quelques-uns, mais il y en a bien sûr beaucoup d'autres. Pour eux, plus question d'avancer en proposant le dépassement de telle position ancienne. Faire de l'art en réponse à une formulation du passé historique, c'est s'enfermer dans l'espace solipsiste de la mémoire. Voilà pourquoi ces artistes ne proposent pas, par exemple, une nouvelle conception de l'*intention* : cela n'aurait d'autre effet que de les piéger dans un espace mental privé déjà balisé par l'ancienne conception. L'espace dans lequel ils existent, celui dont ils doivent répondre, est précisément un espace où la signification advient *dans le moment même* de sa projection sur le monde. Et l'art qu'ils créent ne peut que faire de même.

Notes

1. La composition de ce groupe varie selon les divers comptes-rendus de la période. Les artistes généralement cités sont Eva Hesse, Richard Serra, Keith Sonnier, Robert Smithson, Michael Heizer, Bruce Nauman, Dorothea Rockburne et Walt Bochner. Pour certains auteurs, Sol LeWitt, bien que son art soit apparu au sein du minimalisme, appartient au post-minimalisme.

2. Il est clair, j'espère, que mon intention n'est pas de dégager des influences, mais plutôt de circonscrire un type de sensibilité et de détermination qui semble caractériser une certaine forme d'art des dix dernières années (écrit en 1973).

3. Cité in Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*, Londres, Studio Vista, 1973, p. 113.

4. *Ibid.*, pp. 49-50.

5. En anglais, dans la théorie de l'art, le mot « intention » renvoie à l'idée d'un *vouloir dire* : l'œuvre pourrait être entièrement pensée avant d'être réalisée dans l'objet. Cette conception d'une œuvre déjà là dans la tête avant son exécution caractérise toute l'esthétique classique ; elle se dit en français : « projection » (cf. le mot de Racine : « Ma pièce est faite, je n'ai plus qu'à l'écrire. »). (N. d. T.)

6. Joseph Kosuth, « Art after Philosophy » [1969], in *The Writings of Joseph Kosuth*, Cambridge, The MIT Press, 1992, p. 43.

7. Ayant accepté de participer à une exposition de la galerie Iris Clert en mai 1961 (« Les 41 présentent Iris Clert ») par un portrait de la propriétaire, Rauschenberg envoya un télégramme à la dernière minute : « Ceci [ce télégramme] est un portrait d'Iris Clert si je dis que c'en est un. » (N. d. T.)

8. Voir Michael Fried, *Three American Painters*, Cambridge, The Fogg Museum, 1965. Trad. in *Peindre*, Paris, 10/18, 1976, pp. 247-338. Voir aussi les essais ultérieurs de Fried sur Stella.

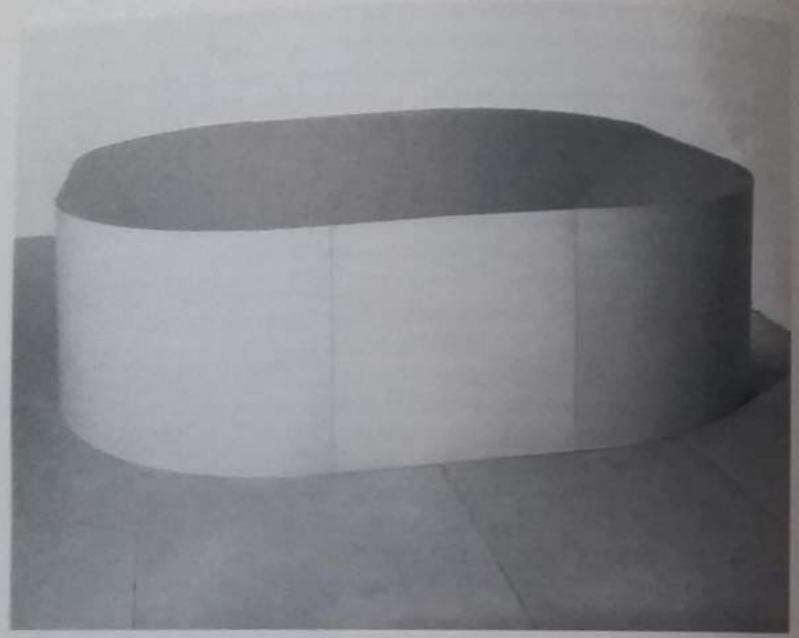
9. *Die Fahne hoch* ! (Brandissons le drapeau), titre tiré du « Horst Wessel Lied » (Allons-Enfants nazis). (N. d. T.)

10. *Verticality*. À suivre l'argumentation de l'auteur sur l'interprétation d'un référent figural (l'horizon, la verticalité) et d'un référent symbolique (le Carré) dans le fragment conventionnel de Stella, le terme peut se traduire alternativement par « pictorialité » et par « figuration ». (N. d. T.)

11. Si l'on considère que, dès ses débuts, la peinture de Stella tire la leçon de l'œuvre de Johns, l'interprétation de Duchamp et du readymade par Johns — diamétralement opposée à celle du groupe conceptualiste évoqué ci-dessus — revêt alors un certain intérêt.

Johns, en effet, analyse clairement le readymade comme la preuve qu'il n'est pas nécessaire qu'un lien existe entre l'objet d'art final et la matrice psychologique dont il est issu (dans le cas du readymade, cette possibilité est écartée dès le départ). Le readymade *Fontaine* n'a pas été fait (fabriqué) par Duchamp, mais seulement sélectionné par lui. Ainsi, l'artiste ne peut en aucune manière « exprimer » l'artiste. Il est semblable à une phrase qui serait émise sans le secours de la voix d'aucun locuteur. Parce que le fabricant et l'artiste sont clairement dissociés, l'artiste ne peut en aucune façon servir à extérioriser l'état ou les états d'esprit de l'artiste au moment de sa réalisation. Non tributaire de la grammaire de la personnalité esthétique, le readymade *Fontaine* peut être perçu comme établissant une distance entre lui-même et la notion de personnalité en tant que telle.

Le rapport entre l'*American Flag* de Johns et sa lecture de *Fontaine* tient donc à ceci : le statut artistique de *Fontaine* ne peut être légitimé par le fait que l'objet serait sorti peu à peu de la psyché de l'artiste. De toute évidence, il n'en est rien. On pourrait comparer cette situation à celle d'un homme fredonnant distraitement un air et qui tomberait des nues si on lui demandait pourquoi il a retenu cet air plutôt qu'un autre. Nous sommes là en présence d'un cas où l'on ne voit pas bien



Robert Morris, *Sans titre*, 1967, fibre de verre ; 1,21 x 2,16 x 1,21 m.

comment la grammaire de l'intention pourrait servir.

12. Dans un important article, Kenneth Baker discute de l'espace de la sculpture — principalement celui de Caro — en rapport avec les problématiques définies par Wittgenstein. Voir *Arts*, septembre 1973.

13. Rappelons que ce texte a été publié en novembre 1973 (N.d.T.).

14. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard [1945], 1981, p. 102.

15. « [...] au moment même où j'éprouve mon existence, [...] je manque encore de cette densité absolue qui me ferait sortir du temps et je découvre en moi une sorte de faiblesse interne qui m'empêche d'être absolument individu et m'expose au regard des autres comme un homme parmi les hommes », M. Merleau-Ponty, *ibid.*

16. Marcia Tucker, *Robert Morris*, New York, The Whitney Museum, 1970, p. 25.

17. Décrivant la signification de la profondeur, Merleau-Ponty écrit : « Quand je regarde une route devant moi qui fuit vers l'horizon, il ne faut dire ni que les bords de la route me sont donnés comme convergents, ni qu'ils me sont donnés comme parallèles : ils sont *parallèles en profondeur*. L'apparence perspective n'est pas posée, mais pas davantage le parallélisme. *Je suis à la route elle-même*, à travers sa déformation virtuelle, et la profondeur est cette intention même qui ne pose ni la projection perspective de la route, ni la route "vraie". » *Phénoménologie...*, *op. cit.*, pp. 301-302.

18. Quand ces pièces ont été exposées pour la première fois, en 1967, elles furent réarrangées quotidiennement par l'artiste, selon des configurations différentes.

19. Robert Morris, « Notes on Sculpture » [1966], in *Minimal Art*, éd. Gregory Battcock, New York, Dutton, 1968, p. 226.

20. La « Gestalt-theorie » (théorie de la forme) ; voir Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964 ; Pierre Kaufmann, « Sociologues ethnologues, gestalt-théorie », *Histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de La Pléiade » [1974], 1991, t. III, pp. 570-582 (N. d. T.).

21. Robert Morris, *op. cit.*

22. Du verbe *to prop* : appuyer, poser contre, étayer (N. d. T.).

23. Voir note 13.

NOTES SUR L'INDEX

1. Presque tout le monde est d'accord sur l'art des années soixante-dix. Il est diversifié, éclaté, divisé en clans. Contrairement à l'art des décennies précédentes, son énergie ne semble pas emprunter un seul canal qu'on pourrait dénoter d'un terme synthétique : expressionnisme abstrait ou minimalisme. Au mépris de la notion d'effort collectif qui opère sous l'idée même de « mouvement » artistique, l'art des années soixante-dix est fier de sa propre dispersion. « Art du post-mouvement » est le terme qui lui a été le plus récemment appliqué[1]. Nous sommes invités à considérer une multitude de possibilités dans la liste qu'il faut à présent utiliser pour circonscrire l'art du présent : vidéo, performances, *body-art*, art conceptuel, réalisme photographique en peinture — avec son pendant hyperréaliste en sculpture —, *story-art*, sculpture abstraite monumentale (*earthworks*), et peinture abstraite caractérisée maintenant non par la rigueur mais par un éclectisme délibéré. C'est comme si, dans cette nécessité d'une liste ou d'une chaîne proliférante de termes, se dessinait une image de liberté personnelle, une image des multiples options maintenant ouvertes au choix ou à la volonté de chacun, toutes choses auparavant fermées par la notion restrictive de style historique.

Critiques et praticiens de l'art récent ont tous serré les rangs autour de ce « pluralisme » des années 1970. Mais que faut-il penser de cette notion de multiplicité ? Il est indéniable que les différents membres de la liste ne se ressemblent pas. S'ils ont une unité, ce n'est pas sur l'axe de la notion traditionnelle de « style ». Mais l'absence d'un style collectif est-elle le gage d'une différence réelle ? N'y a-t-il pas quelque chose d'autre dont tous ces termes seraient des manifestations possibles ? Tous ces « individus » séparés n'avancent-ils pas en fait au même pas, mais sur un autre registre que celui du « style » ?

2. Ma liste commençait par la vidéo, dont j'ai déjà parlé ailleurs en cherchant à détailler les routines du narcissisme qui forment à la fois son contenu et sa structure[2]. Mais je pense ici à *Airtime*, le travail que Vito Acconci a réalisé en 1973, où pendant quarante minutes l'artiste assis parle à son image reflétée. Se référant à lui-même, il utilise « je », mais pas toujours. Quelquefois il s'adresse par un « tu » à son moi réfléchi. Mais « tu » est un pronom qui est aussi investi, dans l'espace de son monologue enregistré, par une personne absente, quelqu'un auquel il s'imagine qu'il s'adresse. Le référent de ce « tu » ne cesse de glisser, de changer, et de revenir toujours au « je » qui est lui-même reflété dans le miroir. Acconci joue le drame de l'*embrayeur* [*shifter*], sous sa forme régressive.

3. *Embrayeur* est le terme qu'utilise Jakobson pour désigner cette sorte de signe linguistique « vide » qui ne peut être « rempli de signification » que dans la mesure où il est « vide[3] ». Le mot « cette » est un signe de cette sorte, attendant à chaque usage qu'on lui fournisse son référent. « Cette chaise », « cette table », « cette... » — et nous désignons quelque chose sur le bureau. « Non, pas ça : *ceci* », disons-nous. Les pronoms personnels « je » et « tu » sont aussi des embrayeurs. Quand nous dialoguons, chaque locuteur utilisant « je » et « tu », les référents de ces mots ne cessent de changer de place dans l'espace de la conversation. Je ne suis le référent de « je » que pour autant que je suis celui qui parle. Quand c'est votre tour, ce « je » vous appartient.

De là que la gymnastique du signe pronominal « vide » soit un peu complexe. Et bien que nous puissions penser que les très jeunes enfants en apprenant le langage acquièrent très tôt l'usage de « je » et « tu », c'est en fait une des dernières choses à être correctement apprise, comme nous le dit Jakobson, de même que les pronoms personnels sont parmi les premières choses à disparaître dans les cas d'aphasie.

4. L'embrayeur est un genre de signe linguistique participant du symbole[4], même s'il partage les traits d'autre chose. Les pronoms font partie du code symbolique du langage dans la mesure où ils sont arbitraires : « I », disons-nous en anglais, mais « je » en français, « ego » en latin, « Ich » en allemand... Reste que, dans la mesure où leur signification dépend de la présence existentielle d'un locuteur donné, les pronoms (c'est aussi vrai des autres embrayeurs) se présentent comme appartenant à une catégorie différente de signes : les index. À la différence des symboles, les index établissent leur sens sur l'axe d'une relation physique à leur référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est la chose à laquelle ils réfèrent, l'objet qu'ils signifient. Dans la catégorie de l'index, nous pouvons placer les traces physiques (comme les empreintes des pas),

Shifter et indice

« (2.290) Il y a d'autres mots indiciaires : les prépositions et les expressions propositionnelles du genre "à droite (ou à gauche) de". Une simple description générale ne permet pas de distinguer la droite de la gauche. D'autres prépositions signifient des relations qui peuvent peut-être se décrire, mais lorsqu'elles renvoient comme elles le font plus souvent qu'on ne le supposerait à une situation relative à la place et à l'attitude du locuteur relativement à celle de l'auditeur, place et attitude observées ou assumées connues par l'expérience, alors l'élément indiciaire est l'élément dominant. »

Charles S. Peirce, *The Short Logic*, trad. *in* Peirce, *Écrits sur le signe* [c. 1893], Paris, Le Seuil, 1978, p. 158.

Les index [ou indices]

« (2.305) [un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. »

Charles S. Peirce, *Dictionary of Philosophy and Psychology* [1901], trad. in *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 158.

« (2.306) Les indices peuvent se distinguer des autres signes ou représentations par trois traits caractéristiques : premièrement, ils n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets ; deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités, ou de continus singuliers ; troisièmement, ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle.

Mais il serait difficile, sinon impossible, de citer un cas d'indice absolument pur ou de trouver un signe absolument privé de la qualité indiciaire. Psychologiquement, l'action des indices dépend de l'association par contiguïté et non de l'association par ressemblance ou d'opérations intellectuelles. »

Charles S. Peirce, *Dictionary*..., *op. cit.*, trad. in *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 160.

les symptômes médicaux ou les référents qui actualisent les embrayeurs. Les ombres portées pourraient aussi servir de signes indiciels des objets.

Duchamp et les origines de l'index en peinture

5. *Tu m'* est une peinture que Marcel Duchamp réalisa en 1918. C'est, pourrait-on dire, un panorama de l'index. Sur ses quelque trois mètres de large s'étale une série d'ombres portées, comme si les readymades de Duchamp se donnaient à voir par le canal de l'index. Les readymades eux-mêmes ne sont pas figurés. Au lieu de cela, la roue de bicyclette, le porte-chapeau et un tire-bouchon sont projetés sur la surface de la toile par la fixation d'ombres portées, signifiant ces objets par le biais de traces indicielles. De peur que nous ne manquions ce dont il est question, Duchamp place une main peinte avec réalisme au centre de l'œuvre, une main qui désigne, et dont l'index tendu établit la connexion entre l'embrayeur linguistique (« cet... ») et son référent. Étant donné le rôle du signe indiciel dans cette peinture, son titre ne devrait pas nous surprendre : *Tu m'*, c'est simplement « toi/moi », les deux pronoms personnels qui, en tant qu'embrayeurs, sont eux-mêmes une variété d'index.

Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, huile et crayon sur toile, écouvillon, trois épingles de sûreté, tête de boulon ; 0,70 x 3,12 m. Yale University Art Gallery.

6. Dans sa contribution au catalogue de la rétrospective Duchamp de 1973, Lucy Lippard choisit d'écrire une nouvelle satirique sur un personnage caractérisé dans le titre comme « ALLREADYMADEDESOMUCHOFF[5] ». Certes, le flot pléthorique d'essais sur Duchamp parus ces dernières années décourage de vouloir ajouter un mot à la masse de littérature accumulée sur l'artiste. Pourtant la relation de Duchamp à la question du signe indiciel, ou plutôt la manière dont son art sert de matrice à un ensemble d'idées qui se rejoignent autour de la question centrale de l'index, est un précédent trop important quant à l'art des années soixante-dix (je ne me soucie pas ici de la question de l'« influence ») pour qu'on ne l'explore pas. Car, nous le verrons, c'est Duchamp qui établit le premier la connexion entre l'index (comme espèce de signe) et la photographie.

7. Les troubles de l'embrayeur [*shifter*] — en tant qu'instrument de la localisation du moi dans le monde — ne sont pas l'apanage des aphasiques ; ils caractérisent également le discours de l'enfant autistique. Décrivant le cas de Joey, un des patients de sa clinique de Chicago, Bruno Bettelheim écrit : « Bien qu'il ne sortît jamais de son autisme, il commença, au bout d'un certain temps, à se servir des pronoms personnels, de façon inversée comme le font la plupart des enfants autistiques. Il se désignait par "tu/vous" *(you)* et désignait sa thérapeute par son nom, tout en ne s'adressant toujours pas à elle par "tu/vous" *(you)*, mais en disant "Veux que Miss M. te pousse sur la balançoire[6]". »

Dans un article où elle met en parallèle les symptômes qui constituent le syndrome psychopathologique de l'autisme et certains aspects spécifiques de l'art de Duchamp, Annette Michelson a attiré l'attention sur la fascination caractéristique

de l'artiste pour les disques qui tournent, sur le fait que (dans certains cas) l'artiste s'imagine faire une machine, et sur son retrait hors du langage comme forme de communication au profit d'une parole par allusions personnelles et déviantes[7]. Autant de traits qui, bien sûr, caractérisent au plus haut point l'art de Duchamp. Mais j'aimerais pour l'instant insister sur les difficultés de l'artiste dans ses rapports avec l'embrayeur (le problème de nommer un moi individué), problème dont on trouvera la dramatisation dans l'œuvre plus tardive de Duchamp.

Tu m' est une façon de signaler tout cela. En voici une autre : la division du moi en un « moi » et un « tu », par l'adoption d'un alter ego. « Rrose Sélavy et moi », écrit Duchamp au début de la formule qu'il inscrit autour du disque rotatif de la *Machine optique* (1920). Les autoportraits photographiques de Duchamp en Rrose Sélavy annoncent un moi éclaté, dédoublé sur l'axe de l'identité sexuelle. Mais le nom même qu'il utilise pour son double témoigne d'une stratégie pour infecter le langage lui-même en créant une confusion dans la manière dont les mots dénotent leur référent. « Rrose Sélavy » est un homophone suggérant aux auditeurs deux significations entièrement différentes. La première est un nom propre ; la seconde une phrase : le premier des deux *r* dans Rrose devrait être prononcé (en français) « er », faisant de Er-rose Sélavy, *Éros, c'est la vie*, un énoncé qui inscrit la vie à l'intérieur d'un cercle d'érotisme que Duchamp a qualifié ailleurs de « vicieux[8] ». Le reste de la formule de la *Machine optique* perpètre une autre sorte d'attentat sur le corps du langage — au moins pour ce qui concerne sa capacité de signifier. Surchargé de rimes intérieures, l'expression « estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis » substitue une pure musicalité au processus de signification. Les élisions et inversions des sons *es*, *ex*, et *mo* renversent l'équilibre de la signification par un formalisme lourdement insistant. Le brouillage de l'embrayeur se double alors d'une autre sorte de rupture : quand la forme commence à entamer la certitude du contenu.

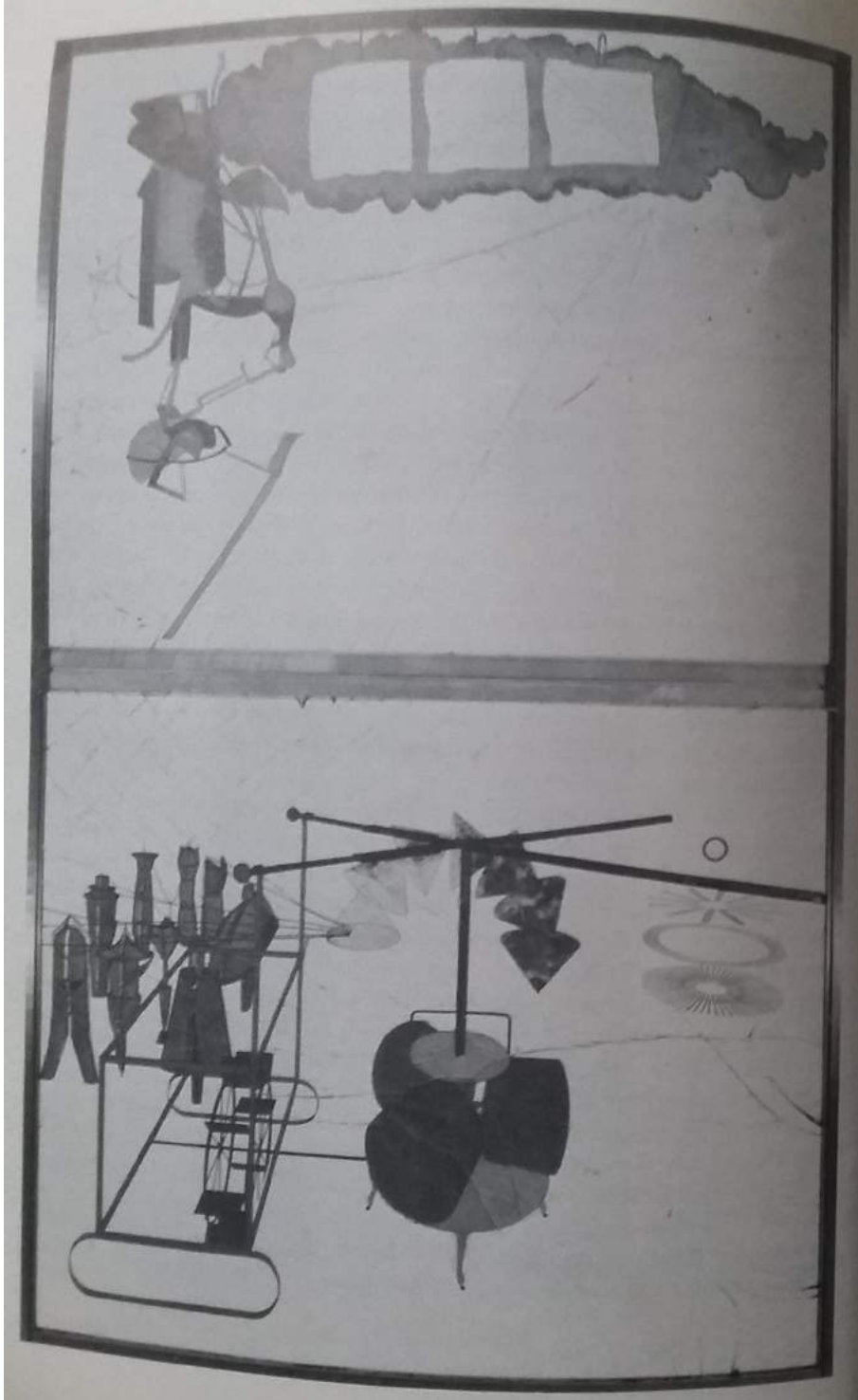
8. L'affaissement de l'embrayeur s'annonçait dans un usage spécifique du langage et dans l'autoportrait dédoublé. Mais jusqu'en 1912 Duchamp en tant que peintre avait été presque exclusivement concerné par l'autobiographie. Entre 1903 et 1911 son sujet principal est sa famille et la vie qu'il mène dans les environs immédiats de sa maison. Cette série de portraits explicites — son père, ses frères jouant aux échecs, ses sœurs faisant de la musique — atteint son sommet avec l'autoportrait de l'artiste comme *Jeune homme triste dans un train* (1911)[9]. Dans la plupart de ces portraits, il y a un naturalisme insistant, une peinture directe des personnes constituant le monde le plus intime de Duchamp. Ce n'est que vers la fin, dans le *Jeune homme triste*, que nous voyons ce caractère direct perverti par l'adoption

d'un langage pictural nourri de notations cubistes, un langage qu'au demeurant Duchamp n'allait encore utiliser que pendant six mois, pour l'abandonner à jamais en une série continue et plutôt efficace de déconstructions. Tout se passe comme si le cubisme avait tranché pour Duchamp la question de savoir si le langage pictural pouvait ou non continuer à signifier directement, à dépeindre un monde avec quelque chose comme un ensemble accessible de contenus. Non point que l'autoportrait fût désormais déplacé dans l'activité de Duchamp. Simplement : décrire le moi allait se fonder sur des qualités de réserve, d'énigme, de refus, de travestissement qui, depuis, nous sont devenues familières.

9. *Le Grand Verre* est bien sûr un autre autoportrait. Dans l'une des petites esquisses faites pour lui, et incluses dans la *Boîte verte*, Duchamp intitule le registre supérieur « MAR » et l'inférieur « CEL ». Il reprend ces syllabes tirées de son propre nom dans le titre de l'œuvre achevée : *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ; le MAR de *mariée*, lié au CEL des *célibataires* ; le moi est à la fois projeté et dédoublé. Ce thème de l'autoportrait clivé, nous conduit à éprouver la présence de l'index. Les « Tamis », par exemple, sont colorés par la fixation de la poussière tombée sur la surface du verre pendant des mois. L'accumulation de poussière est une espèce d'index physique de l'écoulement du temps. *Élevage de poussière* — c'est ainsi que l'appelle Duchamp, dans la photographie de la surface de l'œuvre que prit Man Ray, et que Duchamp a incluse dans les notes pour *Le Grand Verre* (les signatures de l'un comme de l'autre — des index aussi bien — apparaissent en bas de la photo).

Man Ray croise la carrière de Duchamp non seulement dans ce document concernant *Le Grand Verre*, mais dans ces autres moments photographiques du travail de Duchamp que sont la réalisation du film *Anemic Cinéma* et les portraits en travestis de Duchamp/Rrose Sélavy. Cela mérite attention : parce que Man Ray est l'inventeur du Rayographe — cette espèce de photo qui tranche la question de l'existence de la photo comme index. Les Rayographes (ou comme on les appelle plus généralement les photogrammes) sont réalisés en plaçant des objets sur du papier sensible, en exposant l'ensemble à la lumière et en développant le résultat. L'image créée est celle de traces fantomatiques d'objets disparus ; elles ont l'air d'empreintes de pas sur le sable ou de marques laissées dans la poussière.

Mais le photogramme ne fait que pousser à la limite ou rendre explicite ce qui est vrai de *toute* photographie. Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle. Ce qui la distingue de la véritable icône, c'est le caractère absolu de cette genèse physique, une genèse qui semble court-cir-



cuiter ou refuser les processus de schématisation ou de médiation symbolique qui opèrent dans les représentations graphiques de la plupart des peintures. Si le symbolique fait son chemin dans l'art pictural à travers la conscience humaine qui opère derrière les formes de représentation, établissant une connexion entre les objets et leur signification, ce n'est pas le cas de la photographie. Son pouvoir participe de celui d'un index. Dans son article, « L'ontologie de l'image photographique », André Bazin décrit le statut indiciel de la photographie :

> Aussi la peinture n'est-elle plus du même coup qu'une technique inférieure de la ressemblance, un ersatz des procédés de reproduction. L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « défouler », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle[10].

Quel que soit d'autre part son pouvoir, la photographie peut être appelée sub- ou pré-symbolique, laissant le langage de l'art retourner à l'imposition directe des choses.

10. À cet égard il est intéressant de lire la préface aux notes pour *Le Grand Verre*. Elle commence ainsi : « Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, nous déterminerons les conditions du Repos instantané (ou apparence allégorique) d'une succession [d'un ensemble] de faits divers semblant se nécessiter l'un l'autre par les lois, *pour isoler le signe de la concordance entre*, d'une part, ce *Repos* (capable de toutes les excentricités innombrables) et, d'autre part, un *choix de Possibilités* légitimées par ces lois et aussi les occasionnant ». Suivent deux notes : « Pour repos instantané = faire entrer l'expression ultra-rapide » et « On déterminera les conditions de [la] meilleure exposition du Repos extra-rapide (de la pose ultra-rapide) [...][11]. » Ces termes d'expositions rapides qui produisent un état de repos renvoient de toute évidence au langage de la photographie. Ils décrivent l'isolation de quelque chose hors de la succession temporelle, un procédé qu'implique le sous-titre de Duchamp pour *La Mariée mise à nu* : « Retard en verre ».

Si Duchamp pensait véritablement *Le Grand Verre* comme une espèce de photographie, ses procédés deviennent absolument logiques : pas seulement à cause du marquage de la surface par divers exemples d'index ni à cause de la présence en suspension des images comme substances physiques dans l'espace de la pein-

Ci-contre : Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923, huile et fil de plomb sur verre ; 2,80 x 1,73 m. Philadelphia Museum of Art.

Marcel Duchamp, disque pour la Machine optique, 1920.

Marcel Duchamp en Rrose Sélavy, *c.* 1920-1921 ; photographie de Man Ray.

Marcel Duchamp et Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920. Œuvre obtenue en photographiant la poussière accumulée sur *Le Grand Verre* (voir *infra*, p. 70).

ture ; mais aussi par l'opacité de l'image dans sa relation à sa signification. Les notes pour *Le Grand Verre* constituent une sorte d'immense légende. Comme les légendes au bas des photos de journaux, qui sont absolument nécessaires à leur compréhension, l'existence même des notes de Duchamp — leur conservation et leur publication — témoigne de l'altération de la relation entre signe et sens dans cette œuvre. Parlant de la photographie à la fin du XIXe siècle, Benjamin écrit :

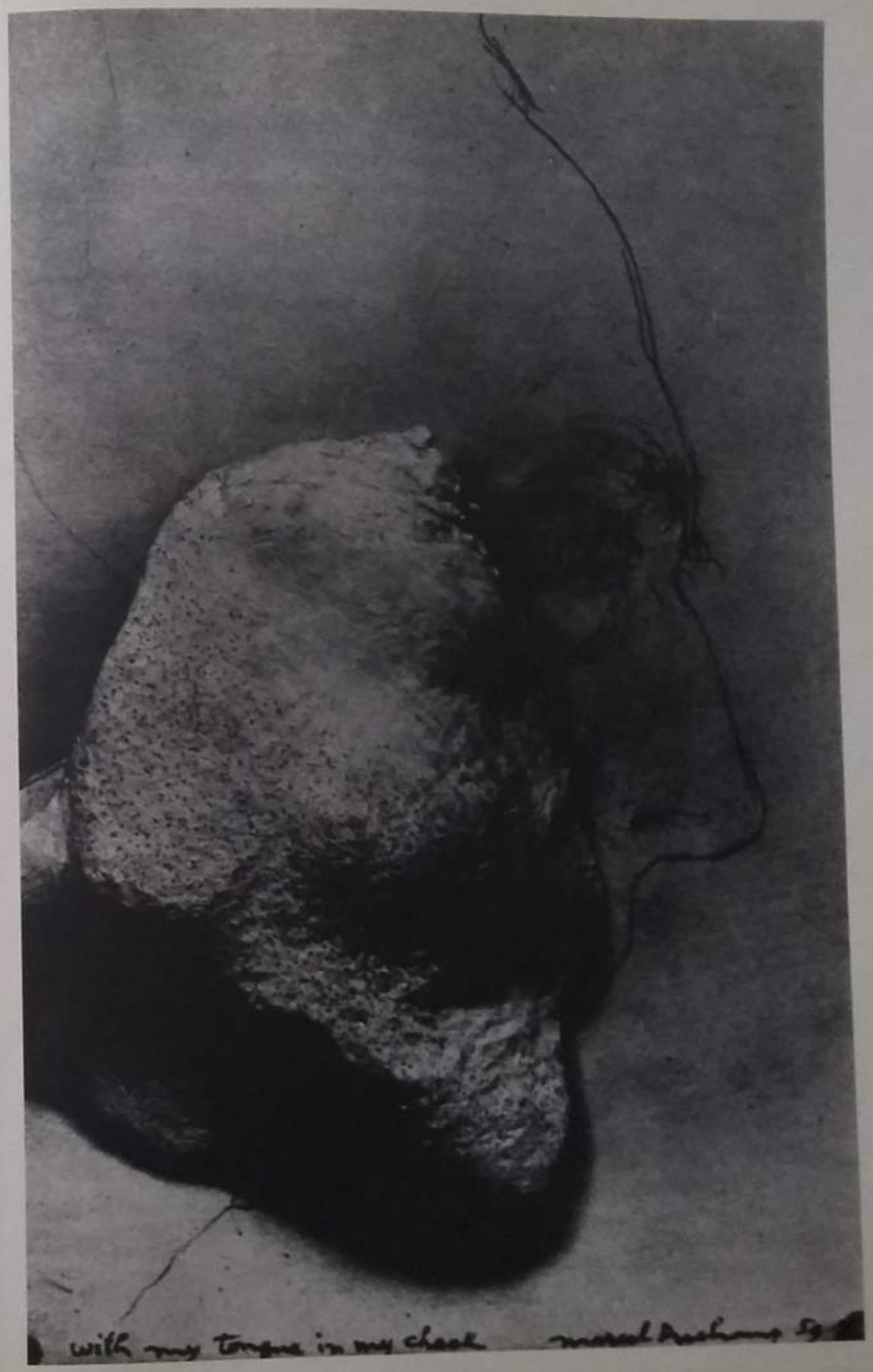
> Dans le même temps, les journaux illustrés commencent à se présenter [au lecteur] comme des indicateurs d'itinéraire. Vrais ou faux, peu importe. Avec ce genre de photos, la légende est devenue pour la première fois nécessaire. Et les légendes ont évidemment un tout autre caractère que le titre d'un tableau. Les directions que le texte des journaux illustrés impose à ceux qui regardent les images vont se faire bientôt plus précises encore et plus impératives avec le film, où l'on ne peut saisir, semble-t-il, aucune image isolée sans considérer la succession de toutes celles qui précèdent[12].

La photographie introduit une rupture dans l'autonomie du signe, un élément de non-signification qui ne peut être rempli que par l'addition d'un texte. Rien de surprenant, dès lors, à ce que Duchamp ait pu décrire le readymade précisément dans les mêmes termes ; il fallait que ce soit un « instantané » auquel serait attaché un formidable arbitraire dans son rapport au sens, et qu'on assiste à une rupture de la connexion qui caractérise le signe linguistique : « Préciser les readymades. En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), "d'*inscrire un readymade*". — Le readymade pourra ensuite être cherché (avec tous délais). L'important est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais *à telle heure*[13]. » Le parallèle entre la photographie et le readymade est renforcé par le processus de production de celui-ci. Il s'agit chaque fois de transposer physiquement un objet hors du continuum de la réalité jusqu'à répondre aux conditions précises dont relève l'image artistique — et cela par isolation ou sélection. Dans ce processus réapparaît la fonction de l'embrayeur. Le readymade est un signe essentiellement *vide*, sa signification ressortit strictement à cette situation-*ci* ; elle est tributaire de la présence existentielle de cet objet-*ci*. Signification sans signification, instituée à travers les termes de l'index.

11. Il existe une œuvre tardive de Duchamp qui semble commenter cette relation entre signe et signification, telle qu'elle est altérée sous l'effet de l'intervention de l'index dans l'œuvre d'art. *With My Tongue in My Cheek* (1959) est encore un autoportrait. Cette fois, l'identité sexuelle n'est pas la ligne de clivage mais plutôt l'opposition sémiotique de l'icône et de l'index. Sur une feuille de papier Duchamp esquisse son profil en se représentant selon les règles de l'icône graphique. Sur la surface de ce dessin, coïncidant avec une partie de son contour, est ajouté le volume du menton et de la joue, obtenu par le moulage en plâtre de son propre visage. L'index est juxtaposé à l'icône. Une légende s'ajoute à l'ensemble. « *With my tongue in my cheek* » (l'équivalent anglais de l'expression « Mon œil ! ») renvoie évidemment au registre de l'ironie ; c'est un sous-titre pour réorienter le sens. Mais on peut le comprendre littéralement. Mettre vraiment sa langue dans sa joue c'est aussi bien perdre la capacité de parler. C'est cette rupture entre l'image et le discours (ou plus spécifiquement le langage) que l'art de Duchamp à la fois contemple et exemplifie.

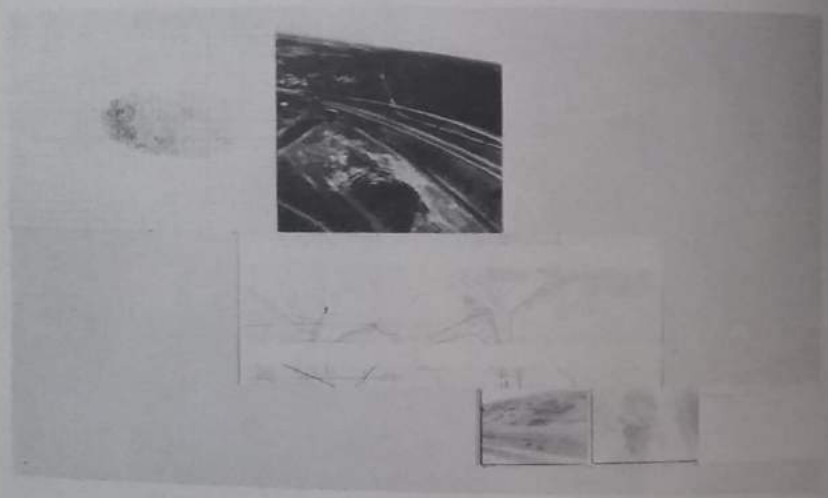
Tel que je viens de le présenter, l'art de Duchamp manifeste une sorte de trau-

Ci-contre : Marcel Duchamp, *With My Tongue in My Cheek*, 1959, plâtre, crayon et papier monté sur bois ; 25 x 15 cm. Coll. part.



marisme de la signification qui lui est venu de deux événements : le développement, dans les années 1910, d'un langage pictural abstrait (ou abstractisant) ; et l'expansion de la photographie. Son art consista à fuir le premier et à fournir une analyse particulièrement féconde de la seconde.

12. Si nous nous demandons ce que l'art des années 1970 a à voir avec tout ceci, nous pouvons le résumer très brièvement en faisant ressortir l'omniprésence de la photo comme mode de représentation. Elle n'est pas seulement présente dans le cas évident du réalisme photographique, mais aussi dans tous ces travaux qui dépendent d'un supplément documentaire — *earthworks*, en particulier tels qu'ils ont évolué ces dernières années, *body-art*, *story-art* — et bien sûr dans la vidéo. Mais ce n'est pas seulement la présence accrue de la photo qui est signifiante.



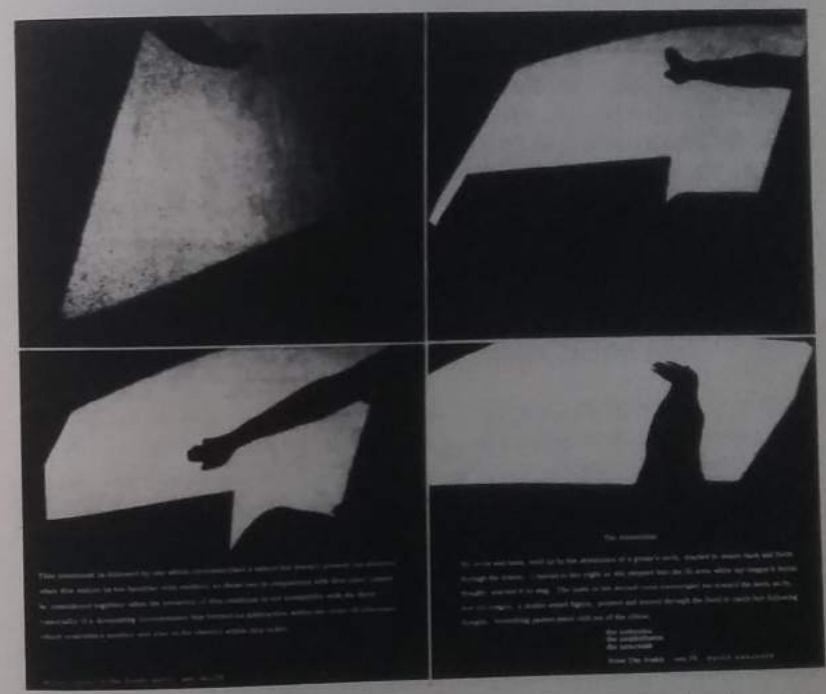
Dennis Oppenheim, *Identity Stretch* [Étirement de l'identité], 1975, photographies montées sur panneau. John Gibson Gallery.

C'est plutôt la photo combinée aux caractères explicites de l'index. Partout où s'observe l'art des années 1970, on trouve des exemples de cette connexion. Dans l'œuvre que Dennis Oppenheim a réalisée en 1975, intitulée *Identity Stretch*, l'artiste transfère l'image (index) de sa propre empreinte de pouce sur un grand champ à proximité de Buffalo, agrandie des milliers de fois, en en fixant les traces sur le sol par des lignes de goudron. Un tel travail est centré sur la pure mise en

place de la présence par l'index. Et l'œuvre, telle qu'elle est présentée dans la galerie, rend compte de cet effort à travers un arrangement de photographies.

De même les panneaux qui présentent les travaux de Bill Beckley : ce sont aussi des documents sur une présence fixée de façon indicielle. Un objet récent associe des agrandissements photographiques de fragments du corps de l'artiste avec un panneau de texte qui nous donne « l'histoire » de cette position physique en un temps et un lieu donnés.

Soit encore le travail de David Askevold : *The Ambit Part I* (1975). Il est également constitué de panneaux photographiques légendés par des textes. Dans son cas, comme chez Oppenheim, nous trouvons l'index à l'état pur et simple : les images sont les ombres portées d'un bras tendu sur un plan lumineux. La signification de ces trois ouvrages implique le remplissage du signe indiciel « vide » par



David Askevold, *The Ambit. Part I* [Portée, 1re partie], 1976, photographies légendées montées sur panneau. John Gibson Gallery.

une présence particulière. Ils présupposent qu'aucun sens conventionnel ne peut s'y élaborer indépendamment de cette présence.

Ce qui est caractéristique ici, c'est la coupure entre un réalisme photographique et les travaux d'une tradition qui a évolué à travers la peinture et la sculpture dans la dépendance d'une histoire du style. Il est clair que la présence indicielle tant de la photo que du moulage vient court-circuiter toute question de style. Contredisant l'éventuelle intervention formelle de l'artiste dans son œuvre, il y a la présence physique écrasante de l'objet original fixé dans la trace de l'empreinte.

13. Reste à interroger l'usage de l'index dans l'art actuel, la façon dont il opère pour substituer l'inscription d'une pure présence physique au langage plus articulé des conventions esthétiques (et au type d'histoire qu'elles déterminent). Domaine autrement plus vaste que les catégories d'objets que je viens de nommer et qui inclut, tout aussi bien, un changement de conception dans l'art abstrait.

On a pu en observer un bon exemple collectif au printemps 1976 lors de l'exposition inaugurale de P. S. 1, dans l'immense bâtiment de Long Island qui a été investi par l'Institute for Art and Urban Resources, et rebaptisé « Project Studios one ». Soixante-quinze artistes y contribuaient — dont la plupart proposaient des pièces réalisées sur place [*installation pieces*]. Il y avait des différences considérables dans la qualité des travaux, mais pratiquement aucune quant à leur sujet. Tous, inlassablement, ont choisi en toute indépendance de travailler dans la terminologie de l'index, s'efforçant d'exacerber un aspect de la présence physique du bâtiment, et, par là même, d'y inscrire une trace périssable de la leur.

La photographie, modèle de l'abstraction

14. Rien ne semble plus opposé que la photographie et la peinture abstraite, l'une entièrement dépendante du monde pour la source de ses images, l'autre se dérobant devant ce monde et les images qu'il peut fournir. Reste qu'au fil des années 1970, on a vu les conditions propres à la photographie empiéter implacablement sur de vastes secteurs de la production de l'art abstrait. Si nous pouvons dire de plusieurs générations de peintres de la fin du XIXe et du début du XXe siècle que l'aspiration consciente de leur travail était de parvenir au statut de la musique, nous devons à présent prendre en compte une revendication absolument différente. Si paradoxal que cela semble, la photographie est devenue progressivement pour l'abstraction picturale le modèle opérant.

Je me préoccupe moins ici de la genèse de cette situation dans les arts, de son processus historique, que de la structure interne telle qu'on la rencontre dans

tout un ensemble d'œuvres diverses. Que la photographie soit le modèle pour l'abstraction implique une extraordinaire mutation dont la logique est importante à saisir.

En essayant d'établir comment travaille ce processus, j'aimerais commencer par un exemple tiré, non de la peinture ou de la sculpture, mais plutôt de la danse. Il s'agit d'une performance que Deborah Hay a donnée à l'automne 1976, au cours de laquelle elle a expliqué à l'assistance qu'au lieu de danser, elle souhaitait parler. Pendant plus d'une heure, Deborah Hay a poursuivi un monologue tranquille mais insistant, adressé à ses spectateurs, dont la substance était qu'elle était là, qu'elle se présentait à eux — mais non plus cette fois à travers la routine d'une série de mouvements, parce que, s'agissant de cette routine, elle n'y trouvait plus désormais aucune justification particulière. La conception de la danse à laquelle, disait-elle, elle était parvenue, était d'entrer en contact avec le mouvement de chaque cellule de son corps. Il y avait cela, et puis aussi ce que le public pouvait constater : le besoin, en tant que danseuse, d'avoir recours à la parole.

L'événement que je décris a trois composantes. La première est un refus de danser, ou ce qu'on caractérisera plus généralement comme une évasion hors de la convention esthétique. La deuxième est le fantasme d'une présence totale à soi-même : être en contact avec le mouvement de chacune des cellules de son corps. La troisième est un discours verbal à travers lequel le sujet répète le simple fait qu'il est présent — redoublant ainsi par le discours le contenu de la deuxième composante. S'il est intéressant ou important de détailler les traits du spectacle de Deborah Hay, c'est parce qu'on croit pouvoir y distinguer une relation logique entre eux et qu'en outre cette logique semble être largement opérante dans l'art produit actuellement. Logique qui implique la réduction du signe conventionnel à une trace, réduction qui engendre à son tour le besoin d'un discours supplémentaire.

Au sein des conventions de la danse, les signes sont produits par le mouvement. Dans l'espace de la danse, ces signes peuvent être codés à la fois par leur relation réciproque et par leur corrélation avec une tradition d'autres signes possibles. Mais dès lors que le mouvement est compris comme quelque chose que le corps ne produit pas, et qu'il est, au contraire, une circonstance qui s'inscrit sur le corps (voire, invisiblement, *dans* le corps), il y a altération fondamentale de la nature du signe. Le mouvement cesse de fonctionner au registre symbolique et prend le caractère d'un index. Par index j'entends ce type de signe qui émerge comme la manifestation physique d'une cause, dont participent les traces et les empreintes. Le mouvement vers lequel Deborah Hay se tourne — une sorte de mouvement brownien du moi — comporte cette qualité de trace. Manifestation littérale de la présence, analogue à l'enregistrement du vent par une girouette.

Mais, contrairement à la girouette qui code culturellement un phénomène naturel, le mouvement cellulaire dont parle Deborah Hay est spécifiquement non codé. Il échappe à la convention de la danse telle qu'elle est susceptible de fournir un code. C'est pourquoi, bien qu'il y ait un message qu'on puisse lire ou inférer à partir de cette trace de la vie du corps — un message qui se traduit dans la phrase « je suis ici » — ce message est extérieur aux codes de la danse. Dans le contexte du spectacle de Deborah Hay, nous sommes dès lors en présence d'un message sans code. Et parce qu'il n'est pas codé — voire : non codable — ce message doit s'étayer d'un texte parlé, tel qu'il répète le message de la présence pure dans un langage articulé.

15. Si j'utilise l'expression « message sans code » pour décrire la nature du spectacle physique de Deborah Hay, je le fais pour établir une relation entre les caractéristiques de cet événement et celles inhérentes à la photographie. L'expression « message sans code » est reprise d'un essai où Roland Barthes attire l'attention sur la nature fondamentalement non codée de l'image photographique :

> Ce qui spécifie ce [...] message, c'est en effet que le rapport du signifié et du signifiant est quasi tautologique ; sans doute la photographie implique un certain aménagement de la scène (cadrage, réduction, aplatissement), mais ce passage n'est pas une *transformation* (comme peut l'être un codage) ; il y a ici perte de l'équivalence (propre aux vrais systèmes de signes) et position d'une quasi-identité. Autrement dit, le signe de ce message n'est plus puisé dans une réserve institutionnelle, il n'est pas codé, et l'on a affaire à ce paradoxe [...] *d'un message sans code*[14].

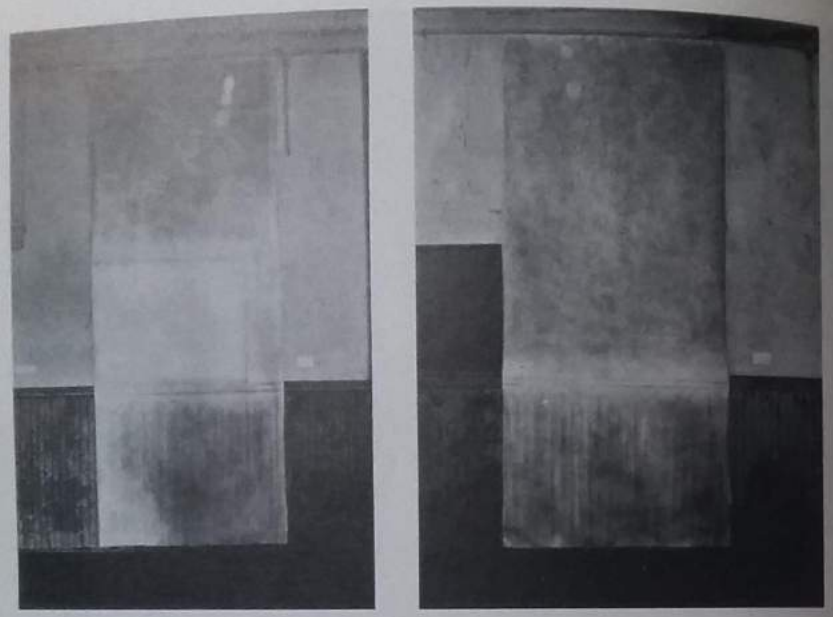
C'est l'ordre du monde naturel qui s'imprime sur l'émulsion photographique et en conséquence sur l'épreuve photographique. Cette qualité de transfert ou de trace donne à la photo son statut documentaire, sa véracité indéniable. Mais, en même temps, cette véracité est hors d'atteinte des ajustements potentiels internes qui caractérisent nécessairement le langage. Le tissu conjonctif qui lie les objets contenus dans la photo est celui du monde lui-même, plutôt que celui d'un système culturel.

> Dans l'écart entre la photo et ce qu'on pourrait appeler la syntaxe, il y a la présence muette d'un événement non codé. Et c'est cette sorte particulière de présence que les artistes abstraits semblent à présent vouloir dégager[15].

16. Plusieurs exemples vont dans ce sens. Je les tire tous de l'exposition déjà mentionnée, qui a eu lieu en mai 1976 à P. S. 1.[16], une exposition qui permettait d'embrasser une grande partie du travail produit par la génération actuelle. Chaque exemple que j'ai présent à l'esprit appartient au genre de « l'installation » et exploitait l'état d'abandon de l'édifice : ses sols en décomposition, ses peintures écaillées,

Gordon Matta-Clark, *Doors, Floors, Doors*, 1976. Suppression du plancher aux premier, deuxième et troisième niveaux.

son plâtre en miettes. Le travail de Gordon Matta-Clark consistait à découper plancher et plafond autour des poutrelles de trois étages successifs du bâtiment, ouvrant par là un sillon vertical à travers la structure mise au jour. Dans *East/West Wall Memory Relocated*, Michelle Stuart prenait, par frottage, des empreintes des sections opposées d'un couloir, enregistrant du sol au plafond, sur feuilles de papier, les traces des lambris, du plâtre craquelé et des cadres des tableaux noirs, puis fixant chaque feuille sur le mur d'en face. Soit encore, dans la même veine, le travail du Lucio Pozzi : une série de panneaux peints bicolores répartis dans tout le bâtiment et disposés là où, pour des raisons liées à l'ancienne fonction de l'école, la surface des murs avait été divisée en zones de couleurs abruptement contrastées. Les petits panneaux que Pozzi avait fixés aux murs s'alignaient d'eux-mêmes sur ce phénomène, chevauchant la ligne de démarcation et en même temps la redoublant.



Michelle Stuart, *East/West Wall Memory Relocated*, 1976, prise d'empreinte par frottage de deux parties d'un couloir en vis-à-vis ; chaque estampage est exposé sur le mur opposé.

La couleur de chaque partie d'un panneau donné était assortie à la couleur du mur sous-jacent ; la ligne de séparation entre les couleurs réitérait la discontinuité du site originel.

Dans cet ensemble de travaux de Pozzi, on fait l'expérience de la relation quasiment tautologique entre signifiant et signifié par laquelle Barthes définit la photographie. Les couleurs de ces tableaux, la division interne entre ces couleurs, sont suscitées par une situation du monde qu'elles ne font qu'enregistrer. La façon dont les traits distinctifs du mur de l'école viennent à s'inscrire sur la surface du panneau est analogue au processus photographique : découpage, réduction et aplatissement. Travail qui a pour effet de produire une relation à son sujet qui est de l'ordre de l'index, de l'empreinte, de la trace. La peinture est dès lors un signe lié à un référent sur un axe purement physique. Et cette qualité d'index est précisément celle de la photographie. En faisant la théorie des différents types de signes — symbole, icône et index —, Charles S. Peirce distingue les photos des icônes même si les icônes (des signes qui établissent la signification par res-

semblance) forment une classe à laquelle on pourrait supposer que la photo appartient :

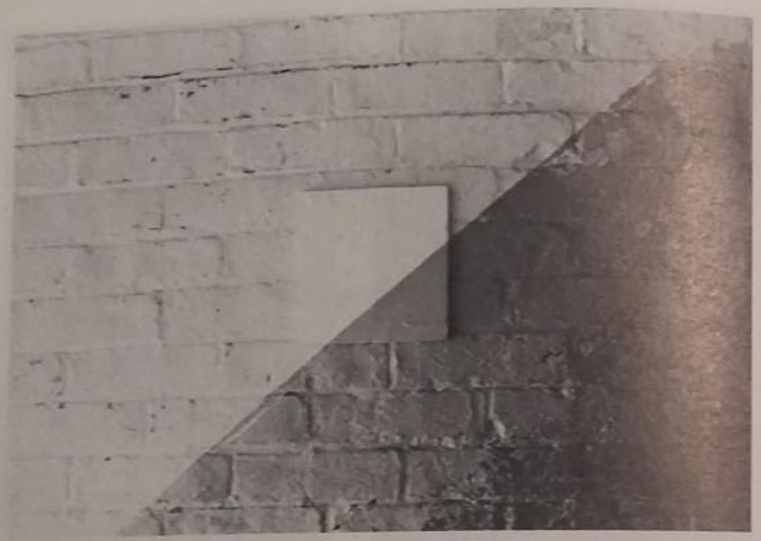
> Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elle appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique [les indices][17].

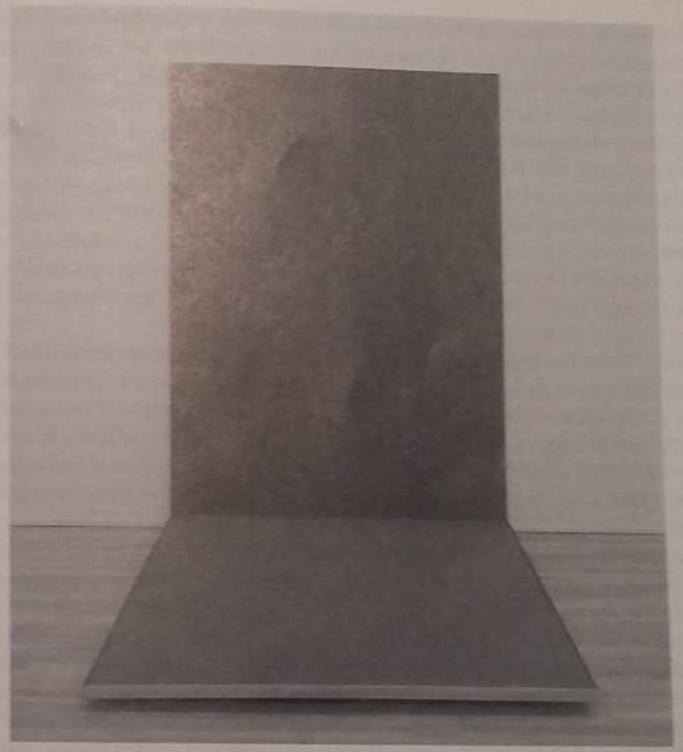
Système Kelly, système Pozzi

En bref : Pozzi réduit l'objet pictural abstrait au statut de moule, d'empreinte, de trace. Et il semble assez clair que la nature de cette réduction est distincte formellement d'autres types de réduction dont témoigne l'histoire de l'art abstrait récent. (Il va sans dire que je mentionne ici le travail de Pozzi non pour ses qualités mais en tant qu'emblème de la transformation que je veux décrire.) On pourrait, par exemple, comparer ce travail de Pozzi avec une peinture à deux couleurs d'Ellsworth Kelly où, comme dans le cas des panneaux de Pozzi, deux surfaces hautement saturées sont mises bout à bout sans qu'il y ait aucune modulation interne de la couleur à l'intérieur de chacun des plans. La couleur, non modulée, va simplement jusqu'aux bords du support physique de l'œuvre. Pourtant, quelles que soient les similitudes de format, la différence la plus évidente entre les deux

Le mètre et la barre

> « (2.286) [...] Un mètre en bois ou en métal pourrait sembler à première vue être l'icône d'un mètre ; et c'est ce qu'il serait en fait s'il n'avait pour but que de montrer un mètre aussi proche du mètre qu'il est possible de le voir et d'en juger. Mais la raison d'être même du mètre en bois ou en métal est de montrer un mètre plus proche du mètre que son apparence ne permet de l'estimer. Ce qu'il fait parce qu'il a été comparé physiquement et exactement à la barre appelée "mètre" conservée à Sèvres. C'est donc un lien réel qui donne au mètre sa valeur de représentation ; il est donc un indice et non une simple icône. »
>
> Charles S. Peirce, *The Short Logic* [*c.* 1893], trad. in *Écrits sur le signe*, *op. cit.*, p. 155.





Ellsworth Kelly, *Blue Red*, 1966, peinture acrylique sur toile (deux panneaux joints) ; 2 x 1,52 x 2 m.

œuvres est que le travail de Kelly est détaché de son environnement. Visuellement et conceptuellement, il est libre de toute localisation spécifique. En conséquence, tout ce qui advient dans la peinture de Kelly doit être rapporté à une logique interne de l'œuvre. C'est le contraire avec la pièce de Pozzi dont la couleur et la ligne qui sépare les couleurs sont exclusivement tributaires du mur sur lequel les panneaux sont appliqués, et dont elles reproduisent les traits.

Page de gauche : Lucio Pozzi, *P. S. 1 Paint*, 1976, peinture acrylique sur panneau de bois.
Dans les deux œuvres ci-contre, lignes et couleurs sont déterminées par les lignes et les couleurs du mur.

17. Dans les peintures de Kelly auxquelles je pense, les exigences d'une logique interne sont satisfaites par l'utilisation de panneaux accolés de telle sorte que la jointure entre les deux champs de couleur marque aussi une coupure physique effective à l'intérieur même de la constitution de l'œuvre prise comme un tout. Le champ devient une conjonction de parties séparées et tout dessin (lignes de division) qui apparaît dans ce champ coïncide avec les limites réelles de chaque partie. Contraignant la limite « dessinée » à coïncider avec la limite réelle d'un objet (un panneau donné), Kelly justifie le dessin en le prenant à la lettre. Si la peinture a deux parties visuelles, c'est qu'elle a réellement deux parties. Le message communiqué par le dessin est donc celui d'une discontinuité ; il est répété à deux niveaux de l'œuvre : celui de l'image (la coupure entre deux champs de couleurs) et celui de la réalité (la coupure entre deux panneaux).

Pourtant ce message — celui d'une « discontinuité » — est isolé dans un champ particulier : celui de la peinture, peinture comprise conventionnellement comme une surface plate continue, limitée, détachable. De sorte que si nous voulons interpréter le message de l'œuvre (« discontinuité »), nous ne pouvons le faire qu'en le lisant détaché sur le fond où il apparaît. *Peinture* est en ce sens un nom dont *discontinu* serait le déterminatif ; la cohérence du travail de Kelly reposera sur le fait qu'on verra la logique de cette connexion. Ce que cette logique montre est ceci : contrairement à la continuité du monde réel, la peinture est un champ d'articulations ou de divisions. Ce n'est qu'en brisant sa surface physique et en créant des unités discontinues qu'elle peut produire un système de signes — et par ces signes, de la signification. Nous pourrions proposer ici une analogie avec le spectre des couleurs, que le langage divise arbitrairement en un ensemble de termes discontinus pour désigner les différentes teintes. Pour qu'un langage existe, il faut que l'ordre naturel soit fragmenté en unités qui s'excluent mutuellement. Le travail de Kelly revient à définir la convention picturale comme processus de rupture arbitraire du champ (la surface d'une toile) en des unités discontinues qui sont les constituants nécessaires des signes.

On pourrait dire, alors, que la réduction qui intervient dans la peinture de Kelly a pour résultat une certaine schématisation des codes picturaux. Quoi que nous ressentions aux résultats habituels de cette schématisation — qu'elle mêle beauté sensuelle et plaisir de l'économie intellectuelle, ou qu'elle nous apparaisse sinistrement minimale —, il est clair qu'elle prend le processus de la signification picturale pour sujet.

Or les années soixante-dix ont été caractérisées, de toute évidence, par une considérable désaffection pour le genre d'analytique picturale qu'avaient produit les années soixante (dont le travail de Kelly n'est qu'un exemple). Elle est supplantée par un autre type d'opération — dont Pozzi fournit un modèle. Si la surface de l'un de ses panneaux est divisée, cette division ne peut être comprise que comme le transfert ou l'empreinte des traits distinctifs d'un continuum naturel sur la surface de la peinture. La peinture, prise comme un tout, a pour fonction de pointer le continuum naturel à la façon dont le mot « *ceci* », accompagné d'un geste indicateur, isole un morceau du monde réel et se remplit d'une signification en devenant, à cet instant, la désignation transitoire d'un événement naturel. La peinture [en général] n'est pas prise en tant que signifié auquel les peintures individuelles, pour prendre sens, auraient à se référer — comme dans le cas de Kelly. Ces dernières [les peintures individuelles] sont comprises, au contraire, comme des embrayeurs, des signes vides (comme le mot *ceci*) qui ne sont remplis de signification que lorsqu'ils sont juxtaposés physiquement à un référent externe, ou objet.

Les opérations qu'on trouve dans le travail de Pozzi participent de l'index ; elles semblent œuvrer systématiquement à la transmutation de chacun des termes de la convention picturale. La division interne (le dessin) change de nature : d'un codage de la réalité à son empreinte. Les bords du travail perdent leur fonction de clôture (qui était d'établir une limite pour étayer la signification interne du travail) et se voient attribuer un rôle de sélection (recueillir un échantillon visuellement intelligible du continuum sous-jacent). La platitude du support est privée de ses diverses fonctions formelles (contrainte contre laquelle l'illusion était établie et testée ; source de la cohérence conventionnelle) ; elle est maintenant utilisée comme le lieu de l'évidence (à partir du moment où le problème n'est plus celui de la convention picturale mais seulement celui de la commodité, le support pour l'index peut évidemment prendre n'importe quelle configuration, à deux ou trois dimensions).

Chacune de ces transformations opère selon l'axe de la photographie comme modèle fonctionnel. Le statut de la photo comme trace ou index, le fait qu'elle dépende d'une sélection dans l'ordre naturel par le cadrage, son indifférence aux termes de son support (l'holographie n'étant que le passage à la troisième dimension de ce support), on peut trouver tout cela dans les tentatives de Pozzi à l'exposition de P. S. 1. Et bien sûr, pas seulement chez lui. Le travail de Michelle Stuart — un estampage — est même plus clairement pris dans les processus de la trace, tandis que le découpage de Matta-Clark dans la structure interne du bâtiment devient un exemple de cadrage : le vide créé par la découpe est littéralement rempli par un fond naturel.

18. Dans chacun de ces travaux, c'est le bâtiment lui-même qui est pris pour un message qu'on peut présenter mais non coder. L'ambition est ici de capturer la présence du bâtiment, de trouver des stratégies pour le forcer à faire surface dans

le champ du travail. Pourtant, au moment même où cette présence fait surface, elle contamine le travail d'un sens extraordinaire du temps passé. Produits par une cause physique, la trace, l'empreinte, l'indice sont des vestiges de cette cause qui n'est elle-même plus présente dans le signe donné. À la façon des traces, les travaux que je viens de décrire représentent le bâtiment à travers ce paradoxe qu'il est physiquement présent et pourtant éloigné dans le temps. Paradoxe rendu explicite dans le titre du travail de Michelle Stuart où l'artiste parle de déplacement comme forme de souvenir. Dans la pièce de Matta-Clark, le découpage ne peut signifier le bâtiment — l'indiquer — que par un processus d'ablation : l'excavation fait surgir le bâtiment dans la conscience du spectateur, mais c'est comme fantôme. Pour Pozzi, l'acte de prendre une empreinte participe de la logique de l'effacement. Le mur peint est signifié par le travail comme quelque chose qui était là mais qui a maintenant été recouvert.

19. Comme les autres traits spécifiques qui caractérisent ces travaux, la distance temporelle est également un aspect marquant du message photographique. Mettant en évidence ce paradoxe de la présence vue comme passée, Barthes dit de la photographie :

> Le type de conscience qu'elle implique est véritablement sans précédent ; la photographie installe en effet, non pas une conscience de l'*être-là* de la chose (que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de l'*avoir-été-là*. Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre l'*ici* et l'*autrefois*. C'est donc au niveau de ce message dénoté ou message sans code que l'on peut comprendre pleinement l'*irréalité réelle* de la photographie ; son irréalité est celle de l'*ici*, car la photographie n'est jamais vécue comme une illusion, elle n'est nullement une *présence*, et il faut en rabattre sur le caractère magique de l'image photographique ; et sa réalité est celle de l'*avoir-été-là*, car il y a dans toute photographie l'évidence toujours stupéfiante du : *cela s'est passé ainsi* : nous possédons alors, miracle précieux, une réalité dont nous sommes à l'abri[18].

Cette condition de l'*avoir-été-là* satisfait la question de l'authenticité au registre du *document*. La vérité est entendue comme une matière d'évidence plutôt que comme l'effet d'une fonction logique. Dans les années soixante, l'art abstrait, en particulier la peinture, avait aspiré à une sorte d'investigation logique des codes picturaux (voir *ill.* pp. 22-23 et 26-27]. En faisant de la sorte, cet art s'était lié à la convention de la peinture (ou de la sculpture) comme présent continu qui à la fois soutient l'œuvre conceptuellement et est compris comme son contenu.

Dans le travail à P. S. 1., nous sommes évidemment confrontés à l'expulsion de la convention. Le code du message photographique « sans code » remplace ceux de la peinture et de la sculpture. Pour y parvenir, l'artiste abstrait adapte son travail au caractère formel du signe indiciel. Ces processus obéissent à deux des composantes

du spectacle de Deborah Hay que j'ai décrit plus haut. Quant au troisième trait de ce spectacle — l'addition d'un discours articulé, d'un texte, à l'index qui serait muet sans cela — j'ai fait remarquer qu'il était une conséquence des deux premiers. Ce besoin de lier texte et image a été relevé par les sémiologues chaque fois qu'il était question de photographie. Ainsi Barthes écrit-il des « syntagmes iconiques » qu'ils sont « infiniment plus difficiles à découper, raison pour laquelle sans doute ces systèmes sont presque universellement doublés par une parole articulée (légende d'une photo) qui les dote du discontinu qu'ils n'ont pas[19] ».

Le fait est qu'on trouve un recours délibéré aux légendes dans presque tous les domaines de l'art contemporain qui utilisent directement la photo : le *story-art*, le *body-art*, une partie de l'art conceptuel, certains types d'*earthworks* — qui présentent des groupements d'épreuves photographiques comme pièces à conviction, et y joignent texte ou légende. Mais dans les travaux dont j'ai parlé — l'aile abstraite de cet art de l'index — nous ne trouvons pas de texte écrit ajouté à l'objet-trace. Il y a, au demeurant, d'autres espèces de textes pour photos que ceux qui sont écrits. Comme Walter Benjamin le note quand il parle de l'histoire de la relation de la légende à l'image photographique : « Les directions que le texte des journaux illustrés impose à ceux qui regardent les images vont se faire bientôt plus précises encore et plus impératives avec le film, où l'on ne peut saisir, semble-t-il, aucune image isolée sans considérer la succession de toutes celles qui précèdent[20]. » Dans le film, chaque image apparaît tirée d'une succession qui opère pour intériorisser la légende, comme narration.

À P. S. 1., les travaux que j'ai décrits utilisent tous la succession. Les panneaux de Pozzi apparaissent en de nombreux points le long des corridors et des cages d'escaliers du bâtiment. Les estampages de Michelle Stuart sont replacés de part et d'autre des murs d'un corridor. Le découpage de Matta-Clark implique le spectateur dans la succession des planchers et des plafonds. La « légende » qui accompagne le travail est le développement de l'espace du bâtiment que les parties successives des travaux en question articulent en une sorte de narration cinématographique ; et cette narration à son tour devient un supplément d'explication aux travaux.

20. Dans la première partie de cet essai, j'ai suggéré que l'index structurait la sensibilité d'un nombre croissant d'artistes contemporains. Qu'ils en aient ou non conscience, beaucoup d'entre eux subordonnent leur travail (en totalité ou partiellement) à la logique de l'index. À P. S.1., Marcia Hafif a utilisé l'une des anciennes salles de classe comme un champ où juxtaposer peinture et écriture. Sur les murs, au-dessus des anciens tableaux noirs, elle a exécuté des peintures abstraites, faites de taches colorées répétitives ; sur les tableaux noirs, elle a calli-

Marcia Hafif, *Sans titre*, 1976 ; peinture et craie sur les murs et les tableaux noirs.

graphié à la craie le récit détaillé, à la première personne, d'un commerce sexuel. Dès lors que la partie narrative ne tenait pas lieu d'explication aux images, le texte de Marcia Hafif ne pouvait être considéré comme une véritable légende. Pourtant son effet visuel et formel s'y apparentait et faisait symptôme : il obéissait à la nécessité d'ajouter abondance d'information écrite au pouvoir exténué du signe pictural.

Notes

1. C'est le titre d'un livre de Alan Sondheim : *Individuals : Post Movement Art in America*, New York, Dutton, 1977.

2. Cf. mon article « Video : The Structure of Narcissism », *October*, n° 1, New York, Printemps 1976.

3. Roman Jakobson, « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963 , et Émile Benveniste, « La nature des pronoms », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

4. Au sens où Peirce attribue au symbole la qualité qui chez Saussure caractérise le signe : l'arbitraire (N. d. T.).

5. *Marcel Duchamp*, éd. Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine, New York, Museum of Modern Art, 1973. Le titre de la nouvelle de Lucy Lippard est un enchaînement intraduisible de mots : *all, ready, already, readymade, so, so much, off*, etc. (N. d. T.)

6. Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide. L'Autisme infantile et la naissance du Soi*, Paris, Gallimard, 1969, p. 313.

7. Annette Michelson, « *Anemic Cinema*, Reflections on an Emblematic Work », *Artforum* XII, octobre 1973, pp. 64-69.

8. Cf. les « Litanies du chariot », une des notes de la *Boîte verte*. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits publiés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 81.

9. L'inscription au dos de la toile est la suivante : « *Marcel Duchamp nu (esquisse) Jeune homme triste dans un train / Marcel Duchamp.* »

10. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf [1945] 1975, p. 14.

11. Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 43.

12. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Poésie et révolution*, Paris, Lettres Nouvelles, 1971, p. 185.

13. Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 49. C'est Duchamp qui souligne.

14. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 42. Repris in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 28.

15. La nécessité d'utiliser des signes indiciels pour établir la présence commence avec l'expressionnisme abstrait : des dépôts de peinture y fonctionnent comme empreintes et traces. Durant les années soixante, cette préoccupation persiste, bien qu'avec une portée changée, par exemple dans le travail de Jasper Johns et de Robert Ryman. Un tel développement constitue l'arrière-fond historique du phénomène que je décris comme caractéristique des années soixante-dix. Il faut pourtant comprendre qu'il y a rupture décisive entre les attitudes antérieures et celles d'aujourd'hui à l'égard de l'index, rupture qui a à voir avec le rôle joué par la photographie comme modèle se substituant à celui de la peinture.

16. L'exposition — dispersée dans une ancienne école — s'intitulait *Room*. Un catalogue a paru en 1977.

17. Charles S. Peirce, *The Art of Reasoning* [1895], chap. II, trad. in Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 151. Voir aussi encadré p. 65.

18. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *op. cit.*, p. 47. Repris in *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, pp. 35-36.

19. Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 137.

20. Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 185.

GRILLES

Au début de ce siècle, une structure s'affirma progressivement, d'abord en France puis en Russie et en Hollande. Elle est depuis lors restée, dans le domaine des arts visuels, l'emblème de l'ambition moderniste. Apparue dans la peinture cubiste d'avant-guerre pour devenir toujours plus rigoureuse et manifeste, la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. En cela, la grille a accompli sa besogne avec une efficacité frappante. La barrière qu'elle a abaissée entre les arts visuels et ceux du langage a presque totalement réussi à cloîtrer les premiers dans le domaine de la visualité pure et à les défendre contre l'intrusion de la parole. Les arts ont bien sûr chèrement payé ce succès, car la forteresse qu'ils ont construite sur les fondations de la grille a de plus en plus pris l'allure d'un ghetto. De moins en moins de voix provenant de l'*establishment* critique se sont élevées pour soutenir, apprécier ou analyser les arts plastiques contemporains.

On peut cependant affirmer, sans crainte d'être démenti, que dans toute la production esthétique moderne aucune forme ne s'est maintenue avec autant d'acharnement, tout en restant aussi imperméable au changement. Ce n'est pas seulement le nombre de démarches vouées à l'exploration de la grille qui est impressionnant, mais le fait que nulle exploration n'aurait jamais pu opérer en terrain moins fertile. Comme l'expérience de Mondrian le démontre d'abondance, l'évolution est précisément ce à quoi la grille résiste. Pourtant, personne ne semble avoir été découragé par cet exemple, et la pratique moderniste continue d'engendrer toujours plus d'exemples de grilles.

Page de gauche : Jasper Johns, *Gray Numbers* 1958, encaustique et collage sur toile ; 1,70 x 1,26 m. Coll. part.

Pour proclamer la modernité de l'art contemporain, la grille fonctionne de deux manières : l'une spatiale, l'autre temporelle. Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel. C'est à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par la planéité qui résulte de ses cordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface. L'entière régularité de son organisation est le résultat, non de l'imitation, mais d'un décret esthétique. Dans la mesure où son ordre est celui de la relation pure, la grille est une manière d'étouffer la prétention qu'ont les objets naturels d'avoir un ordre propre. Elle montre que, dans le champ esthétique, les relations se trouvent dans un monde à part et que, par rapport aux objets naturels, elles sont à la fois antérieures et finales. La grille proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome et autotélique.

Sur le plan temporel, la grille se pose en emblème de la modernité précisément en ceci qu'elle est la forme omniprésente dans l'art de *notre* siècle (une forme qui n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent). La longue chaîne de réactions par quoi la modernité naquit des efforts du XIXe siècle se serait brisée là, avec la grille. En « découvrant » celle-ci, le cubisme, De Stijl, Mondrian, Malevitch, etc., auraient débarqué en un lieu enfin hors d'atteinte de quoi que ce soit d'ancien. Ils auraient atterri dans le présent — et l'on s'empressa d'édicter que tout le reste serait nommé le passé.

Il faut remonter loin dans l'histoire de l'art pour trouver des exemples de grilles : aux XVe et XVIe siècles, dans les traités sur la perspective et dans ces délicates études faites par Uccello, Léonard, Dürer, où le réseau perspectif s'inscrit sur le monde représenté comme s'il était l'armature de son organisation. Mais les études de perspective ne sont pas réellement des exemples précoces de grilles. Après tout, la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle démontrait comment la réalité et sa représentation pouvaient être superposées, comment l'image peinte et son référent dans le monde réel étaient effectivement liés l'un à l'autre — la première étant un mode de connaissance du second.

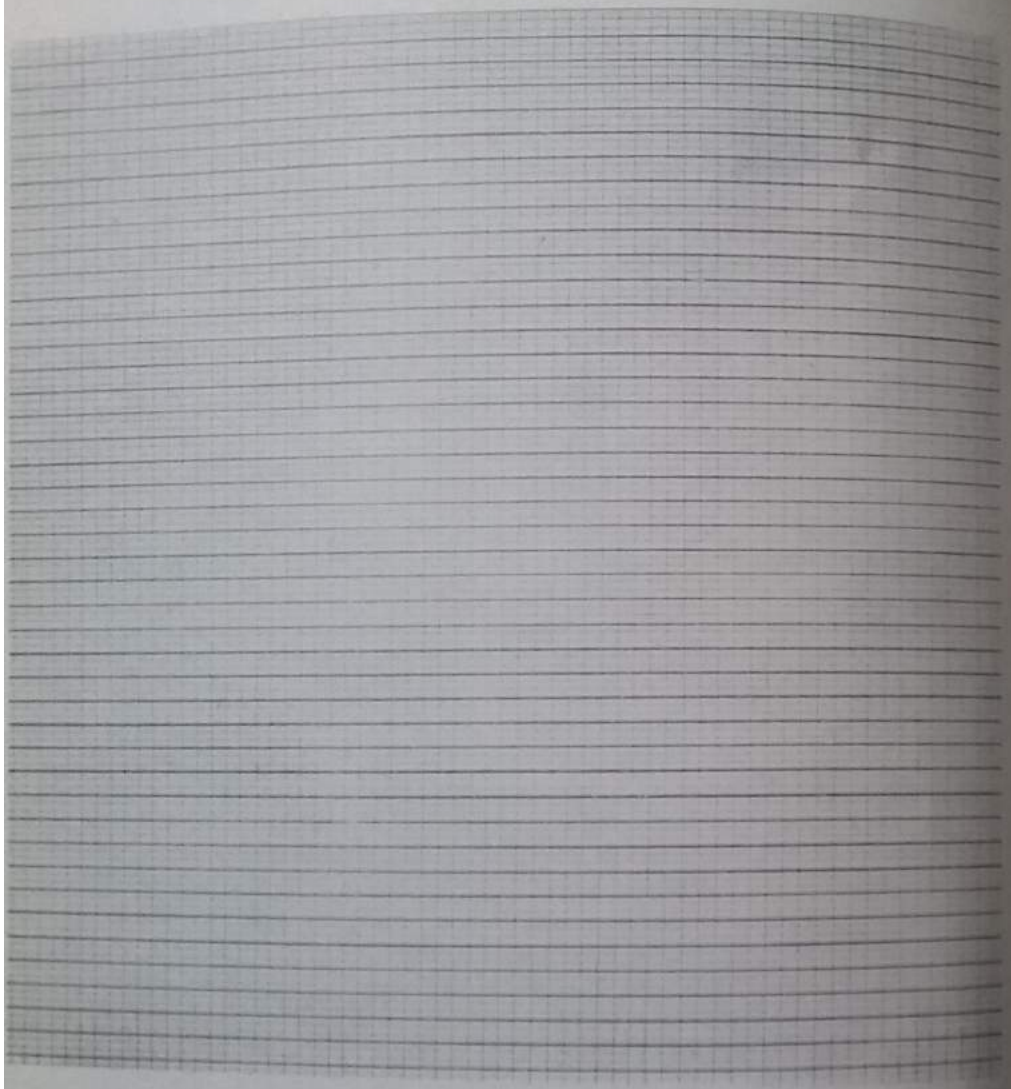
Tout dans la grille résiste à ce rapport, et l'écarte d'emblée. Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même — transfert au cours duquel rien ne change de place. Les qualités physiques de la surface sont alors, pourrions-nous dire, projetées sur les dimensions esthétiques de cette même surface. Et ces deux plans — physique et esthétique — se trouvent être le même : ils sont coextensifs et, par les abscisses et les ordonnées de la grille, coordonnés. Considérée

sous cet angle, la ligne inférieure de la grille est d'un matérialisme strict et sans ambiguïté.

Mais si la grille doit nous faire parler de matérialisme — et il ne semble pas y avoir d'autre façon logique d'en discuter —, ce n'est pas de cette manière que les artistes l'ont traitée. Ouvrons n'importe quel essai — *The Non-Objective World* ou « Plastic Art and Pure Plastic Art » par exemple[1], et nous verrons que Malevitch et Mondrian ne traitent pas de toile ou de pigment, ni de mine de plomb, ni d'aucune autre forme de matière. Ils parlent de l'Être, de l'Âme ou de l'Esprit. De leur point de vue, la grille est un escalier menant à l'Universel, et ils ne s'intéressent pas à ce qui se passe ici-bas, dans le Concret. Ou encore, pour reprendre un cas plus récent, nous pourrions penser à Ad Reinhardt qui, malgré son insistance à répéter que « l'art est l'art » [*art is art*], finit par peindre une série de grilles formées de neuf carrés noirs, faisant inéluctablement apparaître une croix grecque. En Occident, aucun peintre ne peut ignorer le pouvoir symbolique de la croix ; il ne peut ignorer, lorsqu'il y recourt, les références spirituelles d'une telle boîte de Pandore.

C'est dans cette ambivalence quant au sens profond de la grille, dans l'indécision quant à son rapport à la matière, d'une part, et à l'esprit, d'autre part, que l'on peut considérer que ses premiers utilisateurs participèrent à un drame, qui s'étendait bien au-delà du domaine de l'art. Ce drame, qui prit de nombreuses formes, se déroula en maint endroit. L'un d'eux fut une salle de tribunal américain où, au début de ce siècle, la science lutta contre Dieu et gagna, annulant tous les jugements précédents. Selon le représentant de la partie perdante, ce résultat devait avoir les conséquences les plus terribles : nous allions certainement « hériter du vent ». Nietzsche avait déjà exprimé cela auparavant, en utilisant une tournure un peu plus comique : « On cherchait à éveiller le sentiment de la souveraineté de l'homme, en montrant sa naissance divine : cela est devenu maintenant un chemin interdit ; car à sa porte il y a le singe[2]. » Grâce au procès Scopes, la rupture entre l'esprit et la matière — à laquelle avait présidé la science du XIXe siècle — devint l'héritage légitime des écoliers du XXe siècle. Et tout autant, bien sûr, de l'art du XXe siècle.

Étant donné le fossé qui s'était creusé entre le sacré et le profane, l'artiste moderne devait évidemment faire face à la nécessité de choisir entre deux modes d'expression. Le curieux témoignage que nous offre la grille est que, à ce moment-là, l'artiste essaya d'opter pour les deux. Dans l'espace de plus en plus désacralisé du XIXe siècle, l'art était devenu le refuge de l'émotion religieuse : il devint (et il est resté) une forme profane de croyance. Alors qu'on pouvait discuter ouvertement de cette situation vers la fin du XIXe siècle, la chose passe pour inadmissible au XXe — de sorte qu'à présent nous nous sentons terriblement gênés de mentionner l'*art* et l'*esprit* dans une même phrase.



Agnes Martin, *Sans titre*, 1965, dessin à l'encre sur papier calque ; 22 x 22 cm.

L'étrange pouvoir de la grille, son extraordinaire longévité dans l'espace spécialisé de l'art moderne découlent de ce que potentiellement elle contrôle cette gêne : elle peut la masquer et la révéler tout à la fois. Dans l'espace cultuel de l'art moderne, la grille ne sert pas seulement d'emblème mais aussi de mythe. Comme tous les mythes, elle traite du paradoxe et de la contradiction, mais en les occultant de telle manière qu'ils semblent (semblent seulement) disparaître. Le pouvoir mythique de la grille tient à ce qu'elle nous persuade de ce que nous sommes sur le terrain du matérialisme (parfois de la science, de la logique), alors qu'elle nous fait en même temps pénétrer de plain-pied dans le domaine de la croyance (de l'illusion, de la fiction). L'œuvre de Reinhardt, celle d'Agnes Martin seraient des exemples d'un tel pouvoir. Et l'une des sources importantes de ce pouvoir est la manière dont la grille, comme je l'ai dit, paraît si fortement moderne au regard, n'ayant apparemment laissé aucun refuge, aucune parcelle où les vestiges du XIXe siècle auraient pu se cacher.

En suggérant que le succès de la grille[3] est en quelque sorte lié à sa structure de mythe, je risque bien sûr d'être accusée de franchir les limites du bon sens, puisque les mythes sont des histoires et que, comme tous les récits, ils se déroulent dans le temps, alors que les grilles non seulement relèvent de l'espace mais sont aussi des structures visuelles qui rejettent explicitement tout récit ou toute lecture séquentielle. Mais la notion de mythe que j'utilise ici découle d'un mode d'analyse structurale par lequel les séquences d'un récit se trouvent redistribuées pour former une organisation spatiale[4].

Les structuralistes procèdent ainsi afin de mettre en évidence la fonction des mythes — laquelle est, d'après eux, la prise en charge culturelle de la contradiction. En spatialisant le récit — en colonnes verticales par exemple —, l'analyse structurale est en mesure d'exposer les composantes de la contradiction et de montrer comment celles-ci restent sous-jacentes aux tentatives de réconciliation opérées par tout récit mythique. Examinant de nombreux mythes de création, Lévi-Strauss repère par exemple un conflit entre, d'une part, les anciennes notions de l'origine de l'homme en tant que processus à caractère autochtone (l'homme né de la terre, comme les végétaux) et, d'autre part, les notions plus tardives impliquant des relations sexuelles entre deux parents. Les anciennes formes de croyance étant sacro-saintes, elles doivent être maintenues, même si elles contreviennent au bon sens quant à la sexualité et à la naissance. La fonction du mythe est de permettre que les *deux* conceptions soient maintenues dans une sorte de suspension paralogique.

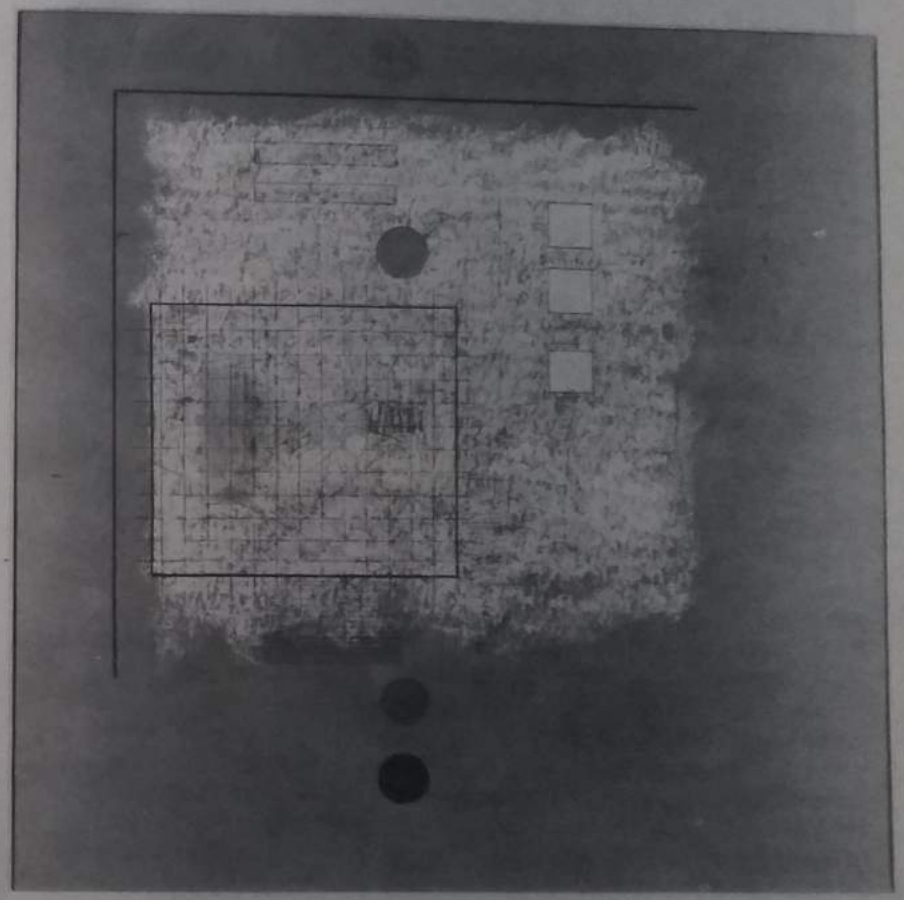
La justification de cette violation de la dimension temporelle du mythe découle des résultats de l'analyse structurale. Ceux-ci montrent que la progression séquen-

tielle du récit n'aboutit pas à une résolution, mais plutôt à un refoulement. Pour une culture donnée, la contradiction sera trop forte pour disparaître ; simplement, elle agira, si l'on peut dire, de manière souterraine. Les colonnes verticales de l'analyse structurale sont donc bien un moyen de mettre au jour les oppositions inconciliables qui favorisèrent en premier lieu la création du mythe. Nous pourrions faire une analogie entre cette procédure et celle de la psychanalyse, où l'on considère également que l'« histoire » d'une vie est une tentative de résolution des contradictions primaires qui demeurent néanmoins dans la structure de l'inconscient et qui, parce qu'elles s'y trouvent sous forme d'éléments refoulés, engendrent d'incessantes répétitions du même conflit. C'est ainsi que les colonnes verticales (la spatialisation du « récit ») se justifient par le fait qu'il est utile de voir la manière dont chaque élément de l'histoire racontée (chaque mythème individuel, selon l'analyse structuraliste) est enfoui séparément dans le passé historique. Dans le cas de la psychanalyse, il s'agit du passé de l'individu ; dans le cas de l'analyse du mythe, c'est celui de la culture ou de la tribu.

Bien que la grille ne constitue certainement pas un récit, elle *est* néanmoins une structure — une structure qui permet aux contradictions existant entre les valeurs scientifiques et les valeurs de la foi de se maintenir dans la conscience du modernisme, ou plutôt dans son inconscient, sous forme d'éléments réprimés. Afin de poursuivre l'analyse et d'évaluer le pouvoir de refoulement de la grille, nous pourrions suivre la voie des deux procédés analytiques que je viens de mentionner. Cela reviendrait à explorer en profondeur, jusqu'à ses fondations historiques, chaque parcelle de la contradiction. Peu importe que la grille soit absente de l'art du XIXe siècle, c'est précisément vers ce terrain historique qu'il faut aller en chercher la source.

Même si la grille elle-même est invisible dans la peinture du XIXe siècle, elle n'est pas entièrement absente d'une certaine sorte d'écrits secondaires à laquelle cette peinture portait une attention croissante. Il s'agit des textes sur l'optique physiologique. Au XIXe siècle, l'étude de l'optique se divisait en deux parties. La première portait sur l'analyse de la lumière et de ses propriétés physiques : son déplacement, ses qualités de réfraction quand, par exemple, elle traverse des lentilles ; sur sa capacité à être mesurée, quantifiée. En menant de telles études, les scientifiques présupposaient que là résidaient les propriétés de la lumière en tant que telle, c'est-à-dire de la lumière considérée indépendamment de la perception humaine (ou animale).

La seconde branche de l'optique était tournée vers la physiologie des mécanismes de la perception ; elle s'intéressait à la lumière et à la couleur telles qu'elles sont vues. C'est cette branche de l'optique qui constituait la préoccupation immédiate des artistes.



Robert Ryman, *Yellow Drawing Number 5*, 1963, fusain, graphite et pastel blanc sur papier jaune ; 38 x 38 cm. Seattle, The Washington Art Consortium Collection.

BIBLIOTHÈQUE DE

Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier, fenêtre droite*, 1805-1806, sépia sur graphite ; 31 x 24 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Quelles qu'aient été leurs sources — Chevreul ou Charles Blanc, Rood, Helmholtz ou même Goethe[5] —, les peintres devaient se confronter à un fait particulier : l'écran physiologique à travers lequel la lumière arrive au cerveau humain n'est pas transparent comme la vitre d'une fenêtre ; il est, tout comme un filtre, impliqué dans un ensemble de distorsions spécifiques. Pour la perception humaine, il existe un gouffre infranchissable entre couleur « réelle » et couleur « vue ». Nous pouvons peut-être mesurer la première mais nous ne pouvons que faire l'expérience de la seconde. Et cela parce que, entre autres choses, la couleur est toujours un jeu d'interactions, chaque couleur affectant sa voisine. Même si nous regardons une seule couleur, il se produit encore une interaction, parce que l'excitation rétinienne de l'image rémanente superposera au premier stimulus chromatique un second stimulus qui est son complémentaire. Tout le débat sur les couleurs complémentaires, ainsi que tout l'édifice de l'harmonie des couleurs construit sur cette base par les peintres, reposaient donc sur des questions d'optique physiologique.

A noter un aspect intéressant de ces traités d'optique physiologique : ils étaient illustrés de grilles. Comme il s'agissait de démontrer l'interaction de particules spécifiques à l'intérieur d'un champ continu, ce champ était analysé à l'aide de la structure modulaire et répétitive de la grille. Ainsi, pour l'artiste qui désirait accroître sa compréhension scientifique de la vision, la grille opérait

Odilon Redon, *Le Jour*, 1891, sixième planche du recueil *Les Songes* ; 21 x 15,8 cm.

comme une matrice du savoir. Par son abstraction même, la grille transmettait une des lois de base de la connaissance : il existe une séparation entre l'écran perceptuel et celui du monde « réel ». Il n'est donc pas surprenant que la grille — en tant qu'emblème de l'infrastructure de la vision — soit devenue un élément de plus en plus prégnant et de plus en plus visible de la peinture néo-impressionniste, à mesure que Seurat, Signac, Cross et Luce appliquaient les leçons de l'optique physiologique. De même, il n'est pas surprenant que, plus ces leçons furent mises en pratique, plus l'art des peintres en question devint « abstrait ». Comme le nota le critique Félix Fénéon à propos de l'œuvre de Seurat, la science commençait à produire son contraire : le symbolisme.

Les symbolistes eux-mêmes s'opposaient de manière inflexible à quelque commerce que ce soit entre l'art et la science ou, en l'espèce, entre l'art et la « réalité ». Le symbolisme avait pour objet la compréhension métaphysique, et non le monde commun. Le mouvement favorisait ces aspects de la culture qui se donnaient comme une interprétation du réel plutôt que comme son imitation. On pourrait donc penser que le symbolisme fût vraiment le dernier endroit où aller chercher une version, même naissante, de la grille. Mais encore une fois on aurait tort.

La grille apparaît dans l'art symboliste sous la forme des fenêtres, la présence matérielle de leurs carreaux étant rendue par l'intervention géométrique des meneaux. Il est clair que l'intérêt que le symbolisme porte aux fenêtres a ses

racines dans le romantisme du début du XIXe siècle[6]. Mais, entre les mains des peintres et des poètes symbolistes, cette image prend une orientation explicitement moderniste. La fenêtre est en effet appréhendée comme un objet simultanément transparent et opaque.

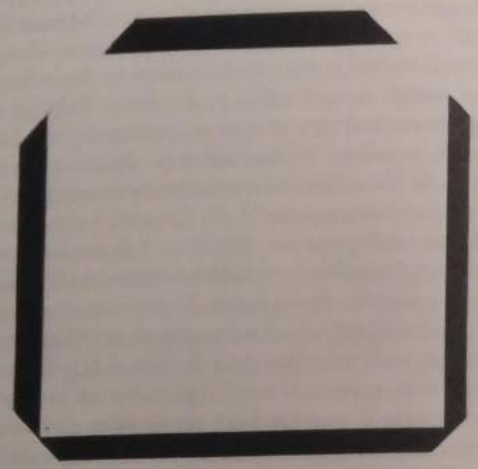
En tant que transparence, la fenêtre est ce qui laisse passer la lumière — ou l'esprit — dans l'obscurité initiale de la pièce. Mais, si la vitre transmet, elle reflète. Les symbolistes appréhendent également la fenêtre comme un miroir, quelque chose qui fige et enferme le moi dans l'espace de son propre être redoublé. Laisser couler et geler ; le terme « glace » en français signifie à la fois vitre, miroir, gel ; la transparence, l'opacité, l'eau. Au sein du système associatif de la pensée symboliste, cette liquidité nous entraîne dans deux directions. Tout d'abord vers le flux de la naissance — le liquide amniotique, la « source » —, mais aussi dans un second temps vers le gel, menant à la stase ou à la mort, vers l'immobilité stérile du miroir. Pour Mallarmé en particulier, la fenêtre opérait comme ce signe complexe et polysémique par lequel il pouvait également projeter la « cristallisation de la réalité dans l'art[7] ». *Les Fenêtres* de Mallarmé datent de 1863 et la fenêtre la plus évocatrice de Redon, *Le Jour*, parut en 1891 dans le recueil *Songes*.

Si la fenêtre est bien une matrice d'ambivalence ou de multivalence, les barreaux de la fenêtre — la grille —, qui fixent notre attention sur cette matrice et nous permettent de la voir, sont eux-mêmes le symbole de l'œuvre d'art symboliste. Ils fonctionnent comme une représentation à plusieurs niveaux, au travers de laquelle l'œuvre d'art peut faire allusion aux formes de l'Être, voire les reconstituer. Je ne pense pas exagérer en disant que derrière chaque grille du XXe siècle se trouve — comme un traumatisme qu'il faut refouler — une fenêtre symboliste qui se fait passer pour un traité d'optique. Une fois ce principe admis, on comprendra facilement que, dans l'art du XXe siècle, la grille soit aussi à l'œuvre là où l'on s'attend le moins à la trouver : dans l'art de Matisse par exemple (ses *Fenêtres*), qui n'admet ouvertement la grille que dans les étapes finales des « papiers découpés ».

À cause de sa structure (et de son histoire) bivalente, la grille est totalement et même allègrement schizophrénique. J'ai assisté et j'ai participé à des débats où il était question de savoir si la grille induisait l'existence centrifuge ou l'existence centripète de l'œuvre d'art[8]. Logiquement, la grille est susceptible de s'étendre dans toutes les directions à l'infini. Toute limite lui étant imposée par une peinture ou une sculpture donnée ne peut donc être qu'arbitraire. Grâce à la grille, l'œuvre d'art se présente comme un simple fragment, comme une petite pièce arbitrairement taillée dans un tissu infiniment plus vaste. Ainsi envisagée, la grille procède de l'œuvre d'art vers l'extérieur et nous oblige à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre. Il s'agit là de la lecture centrifuge. Quant à la lecture centripète, elle va, tout naturellement, des limites extérieures de l'objet esthétique vers l'intérieur. Selon *cette* lecture, la grille est une *re*-présentation de tout ce qui sépare l'œuvre d'art du monde, de l'espace ambiant et des autres objets. Elle fait passer par introjection les limites du monde à l'intérieur de l'œuvre ; elle projette sur lui-même l'espace contenu à l'intérieur du cadre. C'est un mode de répétition dont le sens est que l'art est une convention.

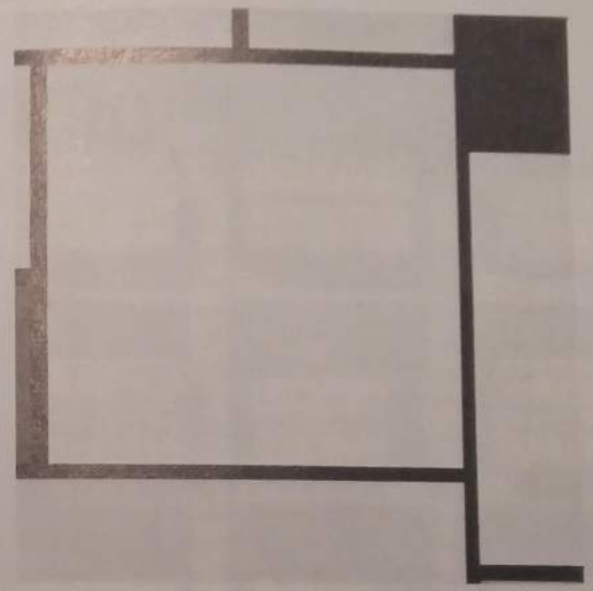
Avec les interprétations qu'elle suscite, variées et discordantes, l'œuvre de Mondrian est un parfait exemple d'un pareil débat. Dans tel ou tel tableau, voyons-nous simplement le fragment d'un continuum implicite, ou bien un tout structuré, autonome, organique ? Étant donné la cohérence visuelle, formelle du style de la maturité de Mondrian, et le caractère passionné de ses prises de position théoriques, on pourrait penser qu'il dût s'en tenir à une seule de ces possibilités. L'option choisie impliquant une définition de la nature même de l'art et de ses buts, on pensera qu'un artiste ne voudrait à aucun prix brouiller les choses en paraissant se décider pour les deux à la fois. Et pourtant, c'est exactement ce que fait Mondrian. Certains tableaux sont extrêmement centrifuges, tout particulièrement ceux en losange, où le contraste entre le cadre et la grille renforce l'impression de fragmentation, comme si nous regardions un paysage à travers une fenêtre : le cadre de celle-ci tronque notre vue de façon arbitraire mais n'ébranle jamais notre certitude que le paysage continue au-delà des limites de ce que nous pouvons voir de l'endroit où nous nous trouvons. Cependant, d'autres œuvres, qui datent parfois des mêmes années, sont tout aussi explicitement centripètes. Dans celles-ci, les lignes noires qui forment la grille n'atteignent en fait jamais les bords extérieurs de la toile, et cette distinction entre les limites extérieures de la grille et celles du tableau nous oblige à percevoir que l'une est entièrement contenue dans l'autre.

Parce que le parti centrifuge suppose une continuité théorique entre l'œuvre d'art et le monde, il peut s'appliquer à bien des utilisations différentes de la grille, depuis les formulations purement abstraites de cette continuité jusqu'à diverses tentatives pour organiser tel ou tel aspect de la « réalité » (cette « réalité » étant elle-même conçue de façon plus ou moins abstraite). À l'extrémité la plus abstraite du spectre, nous trouvons des explorations du champ perceptuel (c'est l'un des aspects du travail d'Agnes Martin ou de Larry Poons sur la grille), ou des interactions phoniques (les grilles de Patrick Ireland). À mesure que nous nous éloignons de la pure abstraction apparaissent des œuvres fondées sur l'expansion infinie des systèmes de signes créés par l'homme (les nombres et alphabets de Jasper Johns). Nous rapprochant encore du concret, nous trouvons des œuvres qui organisent la « réalité » au moyen d'éléments photographiques (avec Warhol et, d'une manière différente, avec Chuck Close), ainsi que d'autres qui se donnent



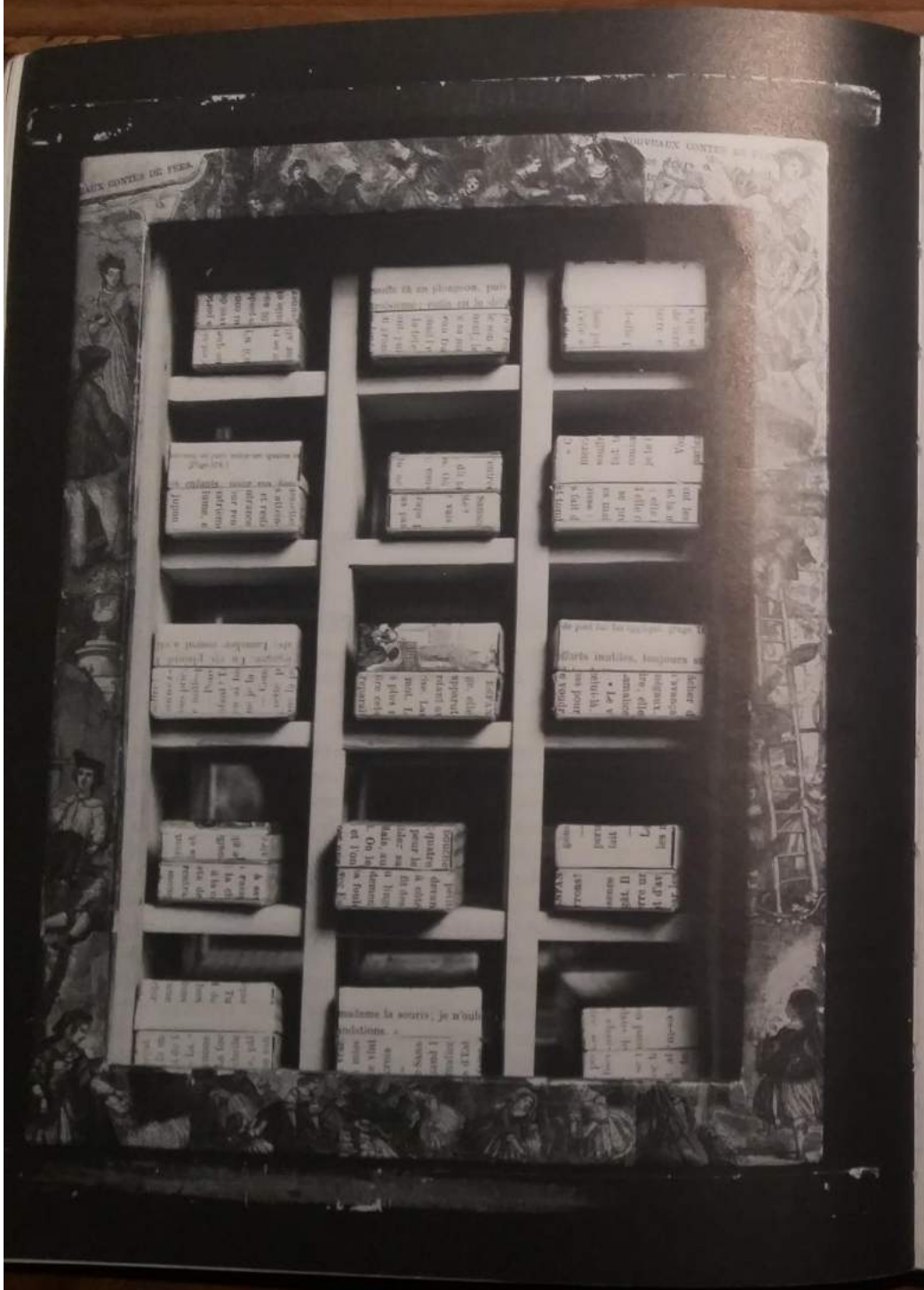
Piet Mondrian, *Composition I A*, 1930, huile sur toile ; 75,2 x 75,2 cm. New York, The Solomon Guggenheim Museum.

pour une part comme des méditations sur l'espace architectural (celles de Louise Nevelson, par exemple). À ce stade, la grille tridimensionnelle (le treillis) est perçue comme un modèle théorique de l'espace architectural en général, dont certains morceaux peuvent recevoir une forme matérielle. À l'opposé de cette sorte de pensée, nous trouvons les projets décoratifs de Frank Lloyd Wright et le travail de certains membres du Stijl, comme Rietveld ou Vantongerloo (les modules et treillis de Sol LeWitt sont des manifestations récentes de cette position).



Piet Mondrian, *Composition 2*, 1922, huile sur toile ; 55,6 x 53,4 cm. New York, The Solomon Guggenheim Museum.

En ce qui concerne la pratique centripète, c'est bien entendu le contraire qui a lieu. Se concentrant sur la surface de l'œuvre donnée comme complète et cohérente par elle-même, les tenants de la seconde option tendent non à dématérialiser cette surface, mais bien à en faire l'objet de la vision. On rencontre de nouveau l'un de ces curieux paradoxes qui marquent sans cesse l'utilisation de la grille. La première attitude (expansion hors du cadre), qui prend en compte le monde et sa structure, semble remonter au XIXe siècle et à la conception du travail scientifique qui s'y fit jour : elle devrait donc se conformer aux implications positivistes ou matérialistes de cet héritage. À l'inverse, la seconde attitude (l'œuvre close sur elle-même) est fondée sur une lecture purement conventionnelle et autotélique : on lui supposerait donc une origine exclusivement symboliste qui aille de pair avec toutes les interprétations que nous opposons à la « science » ou au « matérialisme » — interprétations qui donnent à l'œuvre une inflexion symbolique, cosmologique, spirituelle ou vitaliste. Or nous savons que, dans l'ensemble, ce clivage n'est pas vrai. Par une sorte de court-circuit logique, les



grilles cantonnées « à l'intérieur du cadre » sont en général, et de loin, les plus matérialistes (voyez des œuvres aussi différentes que celles de Jasper Johns et de Frank Stella). Cependant que les grilles qui se prolongent hors cadre entraînent souvent la dématérialisation de la surface, la dispersion de la matière en un vacillement perceptuel, en un mouvement implicite. Et nous savons également que cette schizophrénie permet à beaucoup d'artistes — de Mondrian à Albers, Kelly, LeWitt — de penser la grille des deux manières à la fois.

Dans mon analyse du fonctionnement et de la nature de la grille dans le champ général de l'art moderne, j'ai eu recours à des mots tels que *refoulement* ou *schizophrénie*. Appliqués à un phénomène culturel et non à des individus, de tels termes ne sont évidemment pas à prendre dans leur sens littéral et médical, mais uniquement de façon analogique : il s'agit de comparer deux structures. Les raisons d'être de cette analogie se sont dégagées clairement, je l'espère, de l'analyse des structures et fonctions parallèles des deux sortes de grilles, considérées tour à tour comme objets esthétiques et comme mythes.

Mais il faut encore faire ressortir un autre aspect de cette analogie. Il s'agit de la manière dont ce vocabulaire psychologique s'écarte de celui de l'*histoire*. J'entends par là que nous avons coutume de parler de l'étiologie d'un état psychologique et non de son histoire. Telle que nous la concevons habituellement, l'histoire implique, d'une part, des liens entre des événements situés dans le temps et, d'autre part, l'idée que le changement est inévitable, à mesure que nous passons d'un événement à un autre. L'histoire implique aussi l'effet cumulatif du changement, qui est d'ordre qualitatif — et qui fait que nous avons tendance à considérer l'histoire comme un *développement*. L'étiologie n'a rien à voir avec l'idée de développement. C'est plutôt une enquête sur les conditions spécifiques d'un changement donné : l'irruption de la maladie. En ce sens, l'étiologie s'apparente plutôt à une analyse de la manière dont une expérience chimique a pu aboutir, dont un groupe déterminé d'éléments s'est uni pour former un nouveau composé ou produire un précipité. Eu égard à l'étiologie des névroses, nous pouvons considérer une « histoire » de l'individu comme moyen d'explorer les conditions de formation de la structure névrotique ; mais, une fois que la névrose s'est formée, il nous est particulièrement conseillé de ne pas penser en termes de « développement » : nous parlons de répétition.

Joseph Cornell, *Nouveaux Contes de fées (Poison Box)*, 1948, matériaux divers ; 33 x 26 x 15 cm. Chicago, The Art Institute.

Concernant l'avènement de la grille dans l'art du XXe siècle, il nous faut penser plus en termes d'étiologie que d'histoire. Certaines conditions ont convergé pour assurer à la grille une position de prééminence esthétique. On peut parler de ce que furent ces conditions, de la manière dont elles se combinèrent graduellement tout au long du XIXe siècle, et l'on peut situer le moment de cristallisation dans les premières décennies du XXe. Mais, une fois apparue, la grille semble extrêmement résistante au changement. Les œuvres de la maturité de Mondrian ou d'Albers, qui s'étendent sur plusieurs décennies, en témoignent. Nul n'ira prétendre qu'elles se caractérisent par le *développement*. Mais, en soustrayant de leur univers la notion de développement, on ne leur ôte aucune qualité. Il n'y a pas de lien nécessaire entre l'art de qualité et le changement, si conditionnés que nous puissions être à le penser. En fait, une expérience accrue de la grille nous a permis de découvrir l'un de ses aspects les plus modernistes : sa capacité à servir de paradigme ou de modèle à l'antidéveloppement, à l'antirécit, à l'antihistoire.

Ces choses advinrent dans les arts visuels aussi bien que dans les arts temporels : dans le champ de la musique par exemple, ou dans celui de la danse. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que soit annoncée pour la saison prochaine [1979] une performance reposant sur les efforts combinés de Phil Glass, Lucinda Childs et Sol LeWitt : la musique, la danse et la sculpture envisagées comme autant de voies d'accès à l'espace de la grille.

Notes

1. Kasimir Malevitch, *Die Gegenstandlose Welt*, 1927, n° 11 des *Bauhausbücher* (des livres publiés par le Bauhaus), trad. anglaise, Chicago, Paul Theobald, 1959. Piet Mondrian, « Plastic Art and Pure Plastic Art » [1936], publié in *Circle*, anthologie éditée à Londres par Gabo en 1937, rééditée par Faber and Faber en 1971 (N.d.T.).

2. Friedrich Nietzsche, *Aurore*, § 49. Cité par M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971, p. 149.

3. On distinguera trois sortes de succès : un succès purement quantitatif, lié au nombre d'artistes qui ont utilisé la grille au cours de ce siècle ; un succès qualitatif : la grille est devenue le médium de certaines des plus grandes œuvres du modernisme ; un succès idéologique, dû au fait que la grille peut servir d'emblème du Moderne, quelle que soit la qualité de l'œuvre.

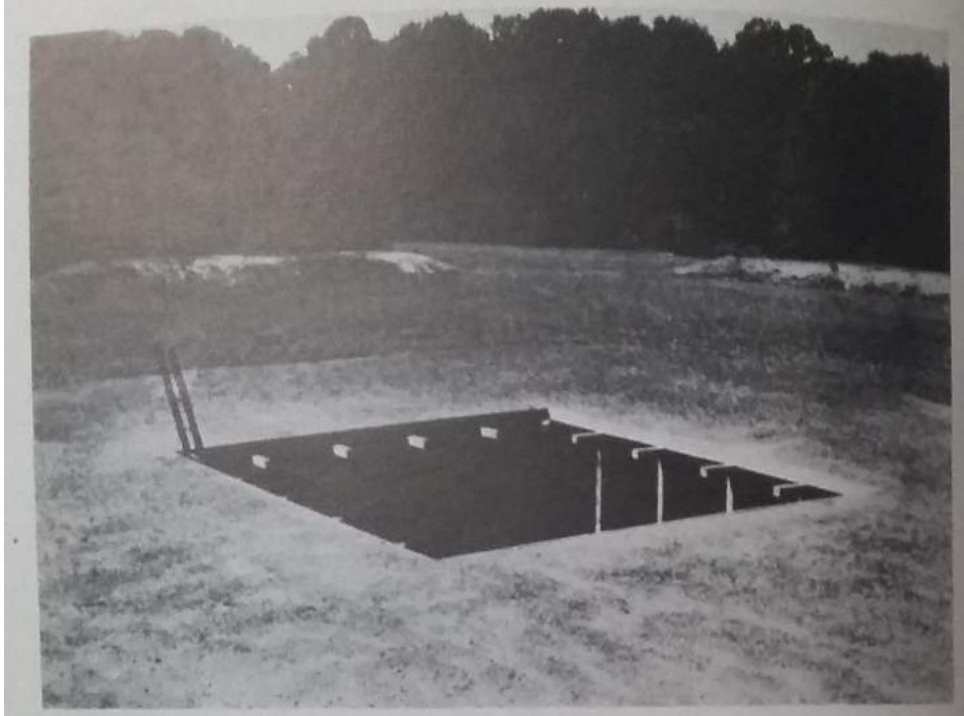
4. Voir Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 227 et *sq*.

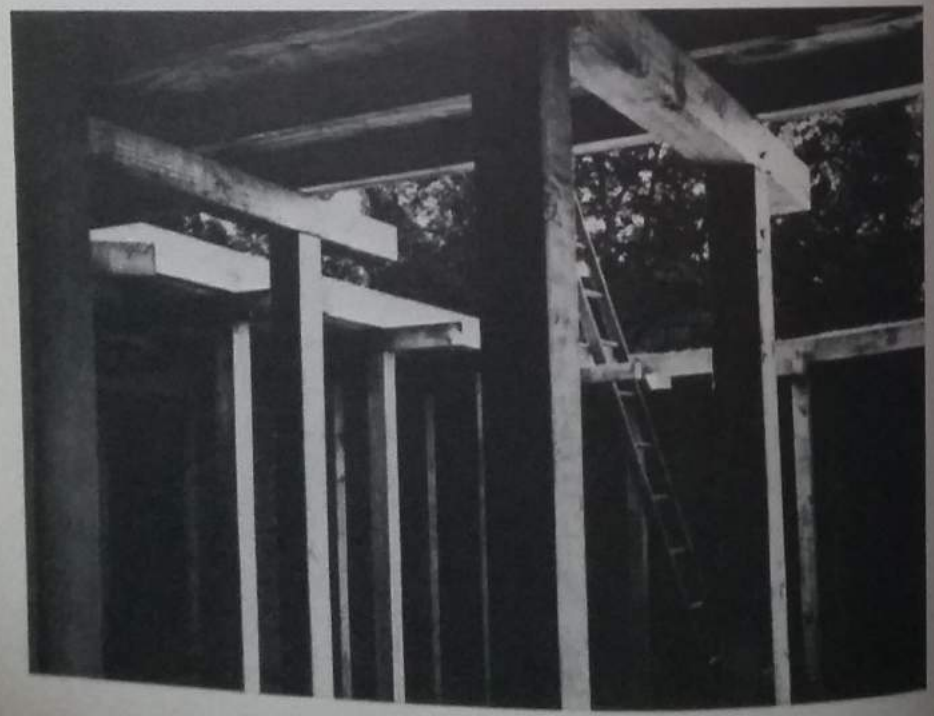
5. Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, 1839 ; Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867 ; Ogden N. Rood, *Modern Chromatics*, New York, 1879, traduction française de 1881 ; Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig, 1867 ; Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, 1810.

6. Voir Lorenz Eitner, « The Open Window and the Storm-Tossed Boat : an Essay in the Iconography of Romanticism », *Art Bulletin*, XXXVIII, décembre 1955, pp. 281-290.

7. Robert G. Cohn, « Mallarmé's Windows », *Yale French Studies*, n° 54, 1977, pp. 23-31.

8. Cette littérature est trop abondante pour qu'on la cite ici. On en trouvera un excellent exemple dans John Elderfield, « Grids », *Artforum*, vol. X, mai 1972, pp. 52-59.





Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1978. New York, Long Island.

LA SCULPTURE DANS LE CHAMP ÉLARGI

Vers le milieu du champ se trouve un petit tumulus, sorte de bosse sur la terre, seul indice de la présence de l'œuvre. En s'approchant, on peut voir l'ouverture carrée de la fosse, ainsi que l'extrémité de l'échelle nécessaire pour y descendre. L'œuvre elle-même est entièrement souterraine : mi-atrium, mi-tunnel, limite entre l'extérieur et l'intérieur, fragile structure de poutres et de poteaux en bois. Cette œuvre de Mary Miss, *Perimeters, Pavilions, Decoys* [Périmètres, pavillons, pièges] (1978), est bien entendu une sculpture — ou plus précisément ce qu'on nomme aux États-Unis un *earthwork*.

Au cours des dix dernières années, on s'est mis à nommer sculpture les choses les plus diverses : d'étroits corridors équipés d'installations vidéo à leurs extrémités ; de vastes photographies traçant le relevé de promenades à pied dans la campagne ; des miroirs placés dans des pièces ordinaires, mais à des angles inhabituels ; des lignes provisoires creusées dans le sol du désert. Rien ne semble autoriser des œuvres aussi disparates à revendiquer le statut de sculpture, quel que soit le sens qu'on donne à ce terme. À moins, précisément, de pouvoir lui conférer une malléabilité quasi infinie.

Les opérations critiques qui ont accompagné l'art américain d'après-guerre ont largement contribué à cette manipulation. La critique américaine a malaxé, étiré et tordu des catégories comme la sculpture et la peinture, leur conférant une élasticité extraordinaire et montrant ainsi comment le sens d'un terme culturel pouvait être élargi au point de recouvrir presque n'importe quoi. Or, bien que cette manipulation, cette torsion du terme sculpture se réclame manifestement d'une esthétique d'avant-garde — l'idéologie du nouveau — son message latent relève de l'historicisme. Le nouveau est plus accessible une fois rendu familier, présenté comme le résultat d'une évolution progressive des formes du

passé. Le travail de l'historicisme sur ce qui est nouveau et différent consiste en une réduction de cette nouveauté, en une atténuation de cette différence. C'est sur le modèle de l'évolution que l'historicisme accepte de prendre en compte le changement dans notre expérience : si l'homme tel qu'il est aujourd'hui peut être considéré comme différent de l'enfant qu'il était autrefois, il n'en est pas moins — par l'invisible action du *telos* — le même. Nous sommes ainsi conforts par ce sentiment d'identité, par cette stratégie réduisant toute étrangeté, qu'elle soit temporelle ou spatiale, à ce que nous sommes ou connaissons déjà.

À peine la sculpture minimale était-elle apparue à l'horizon de l'expérience esthétique des années soixante que la critique commençait à lui forger une paternité, une lignée d'ancêtres « constructivistes » pouvant légitimer et par conséquent authentifier l'étrangeté de tels objets. Qu'il s'agisse de matière plastique, de géométries inertes ou d'objets produits en usine, rien n'était *réellement* étrange puisque l'ombre d'un Gabo, d'un Tatlin ou d'un Lissitzky pouvait être créée à comparaître. Peu importe que le contenu de l'un (le minimalisme) n'eût rien à voir avec celui de l'autre (le constructivisme) et en fût même, en réalité, l'exact opposé. Peu importe que le celluloïd de Gabo ait été signe de lucidité et d'intellection, alors que les plastiques fluorescents de Judd parlent le patois « hip » de Californie. Peu importe, enfin, que les formes constructivistes aient été conçues comme preuves visuelles de la logique et de la cohérence éternelles de la géométrie universelle, alors que les formes de leur prétendu pendant « minimaliste » étaient manifestement contingentes — signifiant un univers qui doit sa cohésion non pas à l'Esprit, mais à des câbles, à de la colle ou encore aux accidents de la pesanteur : la rage historiciste a tout simplement écarté ces différences.

Certes, avec le temps, cette opération de camouflage intellectuel est devenue un peu plus difficile. Vers la fin des années soixante, lorsque la « sculpture » a commencé à apparaître sous forme de tas de bourre de fil posés sur le sol, de morceaux de troncs de séquoia roulés à l'intérieur d'une galerie, de tonnes de terre arrachées au désert, de palissades en rondins entourées de fossés, il est devenu relativement plus embarrassant de prononcer le mot « sculpture ». L'historien-critique a simplement effectué son tour de passe-passe dans un cadre plus vaste, entreprenant la construction de ses généalogies à partir de données qui renvoyaient non plus à des décennies, mais à des millénaires. Stonehenge, les alignements de Nazca, les jeux de paume toltèques, les tumulus indiens, tout pou-

Page de gauche, en haut : Richard Serra, Double Negative, 1969. Mojave Desert, Nevada.
L'œuvre consiste en deux tailles de 30 mètres de long et 12 mètres de haut
creusées au sommet de deux collines séparées par un ravin. Ici : la première tranchée, vue d'avion.
Ci-contre : Robert Smithson, Déplacements de miroir, 1969.

Robert Morris, exposition à la galerie Leo Castelli, avril 1968, New York.

vait être invoqué pour témoigner de l'étroite relation entre telle œuvre et l'Histoire, et lui garantir du même coup le statut de sculpture. Bien sûr, les pierres de Stonehenge et les jeux de paume toltèques n'étant précisément *pas* de la sculpture, le précédent historique qu'ils instaurent est quelque peu suspect. Mais qu'importe : le tour peut être encore joué en utilisant, comme médiation entre l'époque contemporaine et les temps les plus reculés, toutes sortes d'œuvres «primitivistes» du début du siècle, telle la *Colonne sans fin* de Brancusi.

Reste qu'à ce petit jeu-là, le terme même qu'il s'agissait de sauver — sculpture — est devenu de plus en plus vague. Une catégorie universelle (la sculpture) devait servir à authentifier un ensemble d'éléments particuliers, mais cette catégorie a dû couvrir une telle hétérogénéité qu'elle menace aujourd'hui de s'effondrer. Face au spectacle de cette béance dans la terre dont je parlais au début de ce texte, nous pensons à la fois que nous savons et que nous ne savons pas ce qu'est la sculpture.

Pour ma part, je dirai que nous le savons très bien. Et notamment qu'il s'agit d'une catégorie historique et non universelle. Comme toute convention, la sculpture a sa propre logique interne, ses propres règles qui, bien que pouvant être appliquées à des situations très variées, ne sont pas, en elles-mêmes, susceptibles de transformations importantes. La logique de la sculpture est, semble-t-il, inséparable de celle du monument, ce qui lui confère une valeur commémorative. Située en un lieu précis, elle en indique symboliquement la signification ou l'utilisation. Ainsi de la statue équestre de Marc-Aurèle, érigée au centre du Campidoglio pour figurer, par sa présence symbolique, la liaison entre l'ancienne Rome impériale et le siège du gouvernement de la Rome moderne de la Renaissance ; ou encore, de *La Conversion de Constantin*, statue de Bernin située au pied des escaliers du Vatican reliant la basilique Saint-Pierre au cœur de la papauté. Ces monuments sont le sceau, en un lieu précis, d'un événement — ou d'une signification — spécifique. Parce qu'elles s'inscrivent dans cette logique de la représentation et de la trace, les sculptures sont habituellement figuratives et verticales, leurs piédestaux étant une partie essentielle de la structure puisqu'ils servent de médiation entre le lieu réel et le signe emblématique. Une telle logique n'a rien de mystérieux ; fort bien comprise et mise en œuvre, elle a été la source de la très abondante production sculpturale que l'art occidental a connue pendant plusieurs siècles.

Mais une convention n'est pas immuable ; vint un moment où cette logique commença à chanceler. C'est à la fin du XIXe siècle que l'on assista à l'extinction progressive de la logique du monument. Deux exemples s'imposent à l'esprit — l'un et l'autre portant en eux-mêmes la marque de cet état de transition. *La Porte de l'Enfer* et le *Balzac* de Rodin furent tous deux conçus comme des monuments. Le premier lui fut commandé en 1880 pour le futur musée des Arts décoratifs ; le second, commandé en 1891, devait être un mémorial à la gloire du génie littéraire, érigé en un lieu spécifique à Paris. Que l'on puisse trouver de multiples versions de ces œuvres dans différents musées, alors qu'elles ne figurent pas aux lieux initialement prévus — ces deux commandes n'ayant jamais abouti —, témoigne déjà de leur échec en tant que monuments. Mais l'échec est également inscrit sur les surfaces : la *Porte* est creusée et incrustée de façon antistructurale au point de refléter sur elle-même sa propre impuissance ; quant au *Balzac*, son exécution révèle une telle subjectivité que Rodin lui-même — ses lettres l'attestent — était persuadé qu'il ne serait jamais accepté.

Je dirai qu'avec ces deux projets on franchit les limites de la logique du monument pour entrer dans l'espace de ce qu'on pourrait nommer sa condition négative — à savoir une sorte de perte de site, un nomadisme, un état de déracinement absolu. Et l'on entre dans le modernisme : la sculpture, dans sa

Constantin Brancusi, *Le Commencement du monde*, 1924, bronze poli ; 19 x 28,5 x 17,5 cm ; plateau circulaire : diamètre 45 cm ; socle en bois : hauteur 73 cm. Paris, Musée national d'art moderne.

Auguste Rodin, *Balzac*, 1897 [date du plâtre], bronze ; hauteur : 2,68 m. New York, Museum of Modern Art.

période moderniste, a joué de cette perte de site, elle a fait du monument une abstraction, un pur repère ou un pur socle, dépourvu de localisation fonctionnelle et largement auto-référentiel.

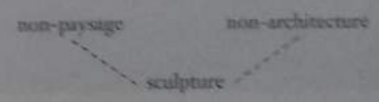
Ces deux caractéristiques de la sculpture moderniste définissent son statut, donc sa signification et sa fonction, comme essentiellement nomades. Par la fétichisation du socle, la sculpture s'étend vers le bas et absorbe son piédestal, qui se coupe ainsi de tout lieu réel ; par la représentation de ses propres matériaux ou par son processus de construction, elle décrit sa propre autonomie. De cela, l'art de Brancusi donne un exemple extraordinaire. Dans une œuvre comme *Le Coq*, le socle devient le générateur morphologique de la partie figurative de l'objet ; dans les *Cariatides* et dans la *Colonne sans fin*, la sculpture n'est

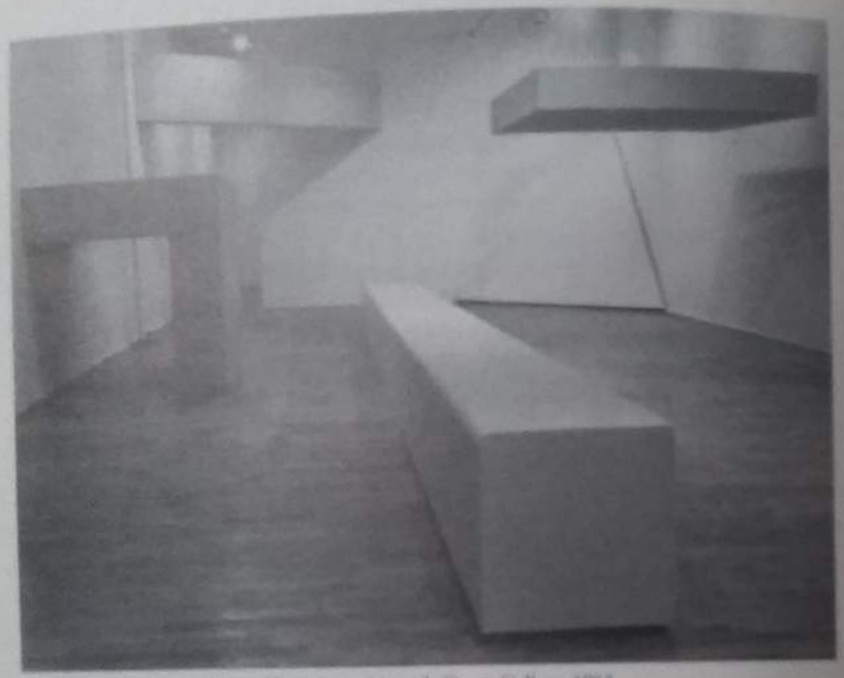
que socle ; tandis que dans *Adam et Ève*, une relation réciproque s'établit entre sculpture et socle. Celui-ci est défini comme quelque chose d'essentiellement transportable ; signalant le caractère nomade de l'œuvre, il est intégré à la matière même de la sculpture. Et le désir, chez Brancusi, de rendre diverses parties du corps sous l'aspect de fragments tendant vers une abstraction radicale témoigne aussi d'une perte de site, en l'occurrence le site constitué par le reste du corps, par la charpente osseuse qui, en les portant, donnerait une demeure à ces têtes de bronze ou de marbre.

Condition négative du monument, la sculpture moderniste avait à explorer une sorte d'espace idéaliste, un domaine étranger aux visées de la représentation temporelle et spatiale. Cette veine riche et nouvelle pouvait être, pour un temps, fructueusement exploitée. Mais elle était limitée et, inaugurée au début du siècle, elle commença à se tarir vers 1950. En d'autres termes, elle commença à être expérimentée de plus en plus en tant que pure négativité. La sculpture moderniste apparut alors comme une sorte de trou noir dans l'espace de la conscience, quelque chose dont le contenu positif devenait toujours plus difficile à définir et qu'il n'était possible de déterminer que par opposition. « La sculpture, c'est ce contre quoi l'on se cogne quand on se recule pour regarder un tableau », déclara Barnett Newman dans les années cinquante. Si l'on songe aux œuvres que l'on pouvait voir au début des années soixante, il serait sans doute plus exact de dire que la sculpture était entrée dans un no-man's-land catégorique : elle était ce qui, sur ou devant un bâtiment, n'était pas le bâtiment ; ou ce qui, dans un paysage, n'était pas un paysage.

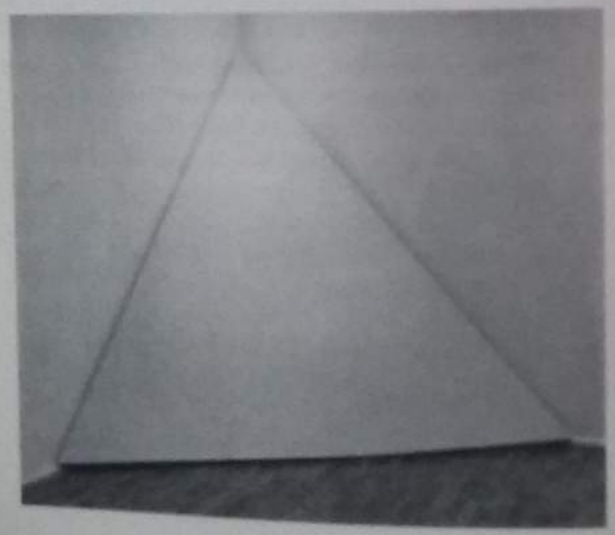
On doit à Robert Morris les deux plus parfaits exemples de cette situation. Tout d'abord avec l'œuvre exposée en 1964 à la Green Gallery : des entités quasi architecturales dont le statut en tant que sculpture tient à peu près exclusivement à ce qu'elles sont, dans la pièce, ce qui n'est pas la pièce ; ensuite avec les cubes-miroirs installés en plein air — formes qui, bien qu'elles soient en continuité visuelle avec la pelouse et les arbres, ne se distinguent de l'environnement que par le fait qu'elles n'appartiennent pas au paysage [voir aussi p. 54].

En ce sens on peut dire que la sculpture, soumise à un complet renversement de sa logique, était devenue pure négativité : une combinaison d'exclusions. Abandonnant toute positivité, elle était désormais la catégorie résultant de l'addition du *non-paysage* et de la *non-architecture*. Sous forme de diagramme, les limites de la sculpture moderniste — cette addition de ni/ni — peuvent être représentées ainsi :



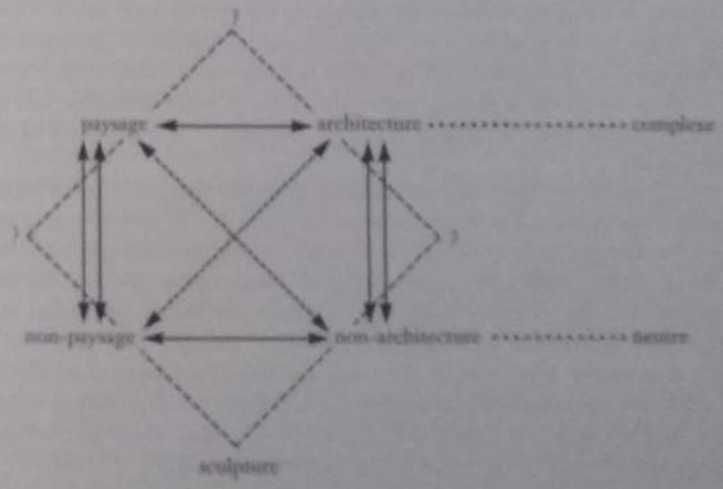


Robert Morris, exposition à la Green Gallery, 1964



Robert Morris, *Corner Piece*, 1964, contre-plaqué peint ; 1,98 m de côté (même exposition).

Mais si la sculpture elle-même était devenue une sorte d'absence ontologique (la combinaison de deux exclusions ou la somme de deux négations), les termes à partir desquels elle était construite — *non-paysage* et *non-architecture* — n'étaient pas pour autant sans intérêt. Ces termes expriment en effet une opposition stricte entre le construit et le non-construit, le culturel et le naturel : notions entre lesquelles la production de l'art sculptural semblait suspendue. À la fin des années soixante, les sculpteurs se mirent les uns après les autres à porter leur attention sur les limites extérieures de ces termes d'exclusion. De fait, si ces termes expriment une opposition logique, présentée comme un couple de négations, ils peuvent être transformés, par simple inversion, en une nouvelle opposition exprimée positivement. Autrement dit, la *non-architecture* n'est, selon la logique d'une certaine forme d'expansion, qu'une autre façon de définir le *paysage*, et le *non-paysage* est, tout simplement, de l'*architecture*. L'expansion à laquelle je me réfère est ce qu'on appelle en mathématiques un « groupe de Klein ». Elle reçoit diverses autres dénominations, notamment celle de « groupe de Piaget » lorsque les structuralistes l'utilisent dans les sciences humaines pour des opérations taxinomiques[1]. Cette expansion logique permet de transformer toute structure binaire en un champ quaternaire qui à la fois complète et ouvre l'opposition originelle. D'où l'obtention dans le cas qui nous concerne d'un champ logiquement élargi [*expanded*] qui ressemble à ceci :



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1969-1970. Great Salt Lake, Utah.

Robert Morris, *Observatory*, 1971, terre, bois, blocs de granit, eau ; diamètre : 09 m. Sainpuits-N'Champ, Pays-Bas (œuvre détruite).

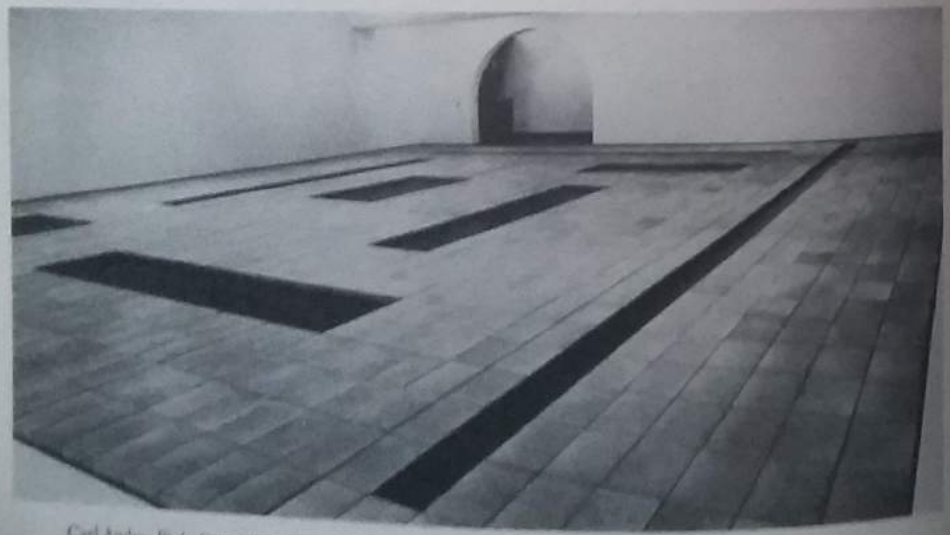
kas, et beaucoup d'autres. « Sites marqués » renvoie à des transformations concrètes de sites, mais aussi à d'autres formes de marquage — soit par production de marques éphémères (*Depressions* de Heizer, *Time Lines* d'Oppenheim, *Mile Long Drawing* de De Maria), soit par utilisation de la photographie (les *Mirror Displacements in the Yucatan* de Smithson en sont le premier exemple célèbre, et Richard Long et Hamish Fulton ont depuis centré leur travail sur l'expérience photographique du marquage). La *Running Fence*[2] de Christo peut être considérée comme un autre exemple, tout à la fois temporaire, photographique et politique, de marquage de site [voir aussi, dans ce volume, pp. 56, 310-313, 323-324].

Les premiers artistes qui explorèrent les possibilités de la combinaison de l'*architecture* et de la *non-architecture* furent Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra et Christo. Dans chaque occurrence de ces *structures axiomatiques*, il y va d'une sorte d'intervention dans l'espace réel de l'architecture, que ce soit au moyen d'une reconstruction partielle, ou par le dessin, ou encore (voir les œuvres récentes de Morris) grâce à des miroirs. Tout comme dans le cas des *sites marqués*, la photographie peut être ici employée — je pense aux « couloirs vidéo » de Nauman. Mais quel que soit le médium, ce qui est exploré dans cette catégorie est un processus de repérage des propriétés axiomatiques de l'expérience architecturale — l'ouverture et la clôture comme données abstraites — dans la réalité d'un espace particulier.

Le champ élargi qui caractérise ce domaine du post-modernisme possède deux propriétés déjà implicites dans ce qui a été dit plus haut : l'une concerne la pratique individuelle des artistes, l'autre la question du médium. Dans un cas comme dans l'autre, une logique disruptive fait voler en éclats les frontières qui circonscrivaient le modernisme.

En ce qui concerne les pratiques individuelles, il est aisé de voir que nombre des artistes en question se sont trouvés occuper successivement différentes positions à l'intérieur de ce champ élargi. Et, bien que l'expérience ait montré que ce champ était structuré de manière parfaitement logique, ce perpétuel déplacement des énergies parut grandement suspect à une critique encore assujettie à l'éthos moderniste, laquelle n'y vit que de l'éclectisme. À l'origine de cette méfiance envers tout geste excédant les limites de la sculpture se trouve bien évidemment l'exigence moderniste de pureté et de séparation des divers médiums (qui implique qu'un artiste se spécialise dans un médium donné). Mais ce qui d'un certain point de vue est considéré comme éclectique peut, d'un autre point de vue, être jugé rigoureusement logique. Pour l'art post-moderniste, la pratique se définit en fonction non d'un médium donné — ici la sculpture — mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes cultu-

Alice Aycock, *Labyrinthe*, 1972, bois ; diamètre : 10 m. Pennsylvanie, Gibney Farm, New Kingston (œuvre détruite en 1974).



Carl Andre, *Eight Cuts*, 1967, briques de ciment, 1472 rectangles (1,16 x 0,80 m), dont 8 vides de 30 unités chacun ; dimension totale : 11 x 9,34 m. Suisse, coll. Rauschmüller.

Robert Smithson, premier et septième des *Mirror Displacements*, 1969. Yucatan.

Richard Long, *Sans titre*, 1969. Krefeld, Allemagne.

Joel Shapiro, *Sans titre*, 1975 ; installation d'édicules en fonte et en plâtre.

rels, et pour lesquelles tout médium peut être utilisé : photographies, livres, lignes sur le mur, miroirs, ou sculpture elle-même.

Ainsi ce champ fournit-il tout ensemble une structure élargie (mais finie) dont l'artiste peut occuper et explorer les différentes articulations, et une organisation du travail qui n'est plus dictée par les propriétés d'un médium donné. D'après le diagramme tracé plus haut, il apparaît clairement que la logique de l'espace de la pratique post-moderniste n'est plus induite par la définition d'un médium donné en fonction du matériau ou de la perception du matériau. Elle s'organise au contraire en mettant en jeu des termes perçus comme opposés à l'intérieur d'une situation culturelle donnée. (L'espace de la peinture post-moderniste demanderait évidemment une expansion similaire, qui ne reposerait

pas sur le couple *architecture/paysage* mais probablement sur l'opposition *unicité/reproductibilité*.) Il s'ensuit qu'en chacune des positions engendrées par l'espace logique en question des médiums très divers peuvent être employés. Il s'ensuit également que chaque artiste peut occuper successivement chacune de ces positions. En outre, à l'intérieur même du champ de la sculpture proprement dite, nombre d'œuvres parmi les plus fortes reflètent, dans leur organisation et leur contenu, l'existence de cet espace logique. Je pense à la sculpture de Joel Shapiro qui, bien qu'elle occupe elle-même l'axe neutre, met en scène des images architecturales dans des espaces (ou paysages) relativement vastes (ces considérations s'appliquent tout autant aux œuvres de Charles Simonds, par exemple, ou d'Anne et Patrick Poirier).

J'ai insisté sur le fait que le champ élargi du post-modernisme était advenu à un moment spécifique de l'histoire de l'art récente. Il s'agit d'un événement artistique dont la structure est déterminante. Il me semble extrêmement important de décrire cette structure, et c'est ce que j'ai commencé à faire ici. Mais, puisqu'il est question d'histoire, il est essentiel de dépasser la simple description et d'en arriver à des problèmes plus profonds. Qu'en est-il du passage au post-modernisme, et quelles en furent les causes fondamentales, les conditions de possibilité ? Qu'est-ce qui détermine culturellement l'opposition par laquelle un champ donné est structuré ? Il s'agit là d'une approche de l'histoire des formes qui diffère radicalement de celle de la critique historiciste, tout occupée à construire les arbres généalogiques les plus élaborés. Cela présuppose que soient acceptées les ruptures définitives et que l'on puisse envisager le processus historique sous l'angle d'une structure logique.

Notes

1. Sur le groupe de Klein, voir Marc Barbut, « On the Meaning of the Word "Structure" in Mathematics », in M. Lane, éd., *Introduction to Structuralism*, New York, Basic Books, 1970 ; pour les applications du groupe Piaget, voir A.-J. Greimas et F. Rastier, « The Interaction of Semiotic Constraints », *Yale French Studies*, n° 41 (1968), pp. 86-105.

2. Un grand rideau de nylon blanc (165 000 m²) tendu en travers d'une vallée californienne ; 1972-1976. (N. d. T.)

L'ORIGINALITÉ DE L'AVANT-GARDE : UNE RÉPÉTITION POST-MODERNISTE

Durant l'été 1981, la National Gallery de Washington organisa ce qu'elle devait appeler avec fierté « la plus grande exposition Rodin réalisée à ce jour ». Non seulement on n'avait jamais vu rassemblées un aussi grand nombre de sculptures, mais on y découvrait beaucoup d'œuvres inconnues : soit parce qu'il s'agissait de plâtres entreposés dans les réserves de Meudon depuis la mort de Rodin — à l'abri des regards curieux du grand public comme des spécialistes —, soit parce que ces œuvres venaient à peine d'être achevées. C'est ainsi qu'on pouvait voir un moulage tout récent de *La Porte de l'Enfer*, si récent que les visiteurs, assis dans un petit théâtre aménagé pour la circonstance, étaient en mesure d'assister à la projection d'un film juste terminé sur la fonte et le patinage de cette nouvelle version.

Il est certain que bon nombre de ces spectateurs durent avoir l'impression d'assister à la fabrication d'un faux. Après tout, Rodin est bien mort en 1917 : comment imaginer qu'une œuvre produite plus de soixante ans après sa mort soit authentique, qu'elle soit un original ? La réponse est plus intéressante qu'il n'y paraît de prime abord. Car cette réponse n'est ni affirmative, ni négative.

À sa mort, Rodin léguait à l'État français la totalité de sa succession : non seulement celles de ses œuvres qui étaient encore en sa possession, mais aussi les droits de reproduction, à savoir le droit de fabriquer des bronzes à partir de tous les plâtres existants. En acceptant ce legs, la Chambre des députés décida de limiter à douze le nombre d'épreuves possibles à partir d'un plâtre donné. Ainsi cette *Porte de l'Enfer* produite en 1978 est-elle une œuvre légitime : un véritable original, pourrait-on dire.

Mais une fois écartés le langage juridique et les dernières volontés de Rodin, nous nous trouvons immédiatement devant un véritable imbroglio. En quel sens ce nouveau moulage est-il un original ? À la mort de Rodin, *La Porte de l'Enfer*

Auguste Rodin,
Les Trois Faunesses, 1880,
bronze ; 16 cm.

gisait dans son atelier comme un gigantesque échiquier de plâtre dont les pièces auraient été éparpillées sur le sol. La disposition des figures de *La Porte* telle que nous la connaissons aujourd'hui reflète à peu près l'idée générale que se faisait le sculpteur de sa composition — un arrangement réalisé à partir de la numérotation tant des figures de plâtre que de leurs emplacements respectifs sur *La Porte*. Mais cette numérotation fut constamment modifiée par Rodin, en fonction des réorganisations et recompositions de l'œuvre qui était bien loin d'être achevée au moment de sa mort.

Inutile de dire qu'on n'avait pas encore procédé au moulage. Au demeurant, puisque l'œuvre avait été commandée et financée par l'État, il n'appartenait pas à Rodin d'en tirer un bronze, même s'il avait voulu le faire. Or le projet de l'édifice auquel elle était destinée fut abandonné : *La Porte* ne fut donc pas réclamée et, pour cette raison, jamais achevée ni fondue. Le premier bronze n'en fut réalisé qu'en 1921, soit trois ans après la mort de l'artiste. Quant à la finition et au patinage du nouveau moulage, il n'existe aucun exemple achevé du vivant de Rodin qui permettrait de connaître l'aspect définitif qu'il entendait donner à son œuvre. C'est précisément parce qu'il n'y a jamais eu de moulage du vivant de Rodin et que le modèle en plâtre qu'il laissa à sa mort était lui-même encore en gestation que nous pouvons dire que *tous* les moulages de *La Porte de l'Enfer* sont des copies sans original. Même si elle se pose de façon plus évidente dans le cas des éditions récentes, la question de l'authenticité concerne la totalité des épreuves existantes.

Auguste Rodin, *Deux Mouvements de danse B* (montage), plâtre ; 33 cm.
Meudon, musée Rodin.

Auguste Rodin, *Les Grandes ombres*, 1880, bronze ; hauteur : 1,90 m.
Paris, musée Rodin.

Mais si l'on garde à l'esprit ce que dit Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », la notion d'authenticité se vide de tout son sens lorsqu'on l'applique à ces médiums dont l'essence est la multiplicité. « De la plaque photographique, par exemple, écrit Benjamin, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique[1]. » La notion de « bronze authentique » semble avoir eu aussi peu de sens pour Rodin que celle d'« épreuve authentique » pour de nombreux photographes. De même que pour certains des innombrables négatifs sur verre d'Atget il n'existe aucun tirage fait du vivant de l'artiste, de nombreux plâtres de Rodin n'ont jamais été, de son vivant, réalisés dans un matériau durable comme le marbre ou le bronze. Comme dans le cas de Cartier-Bresson, qui ne tira jamais lui-même ses clichés, la relation qu'entretint Rodin à l'égard du moulage de ses œuvres fut toujours extrêmement distante. Il avait lieu la plupart du temps dans des fonderies où le sculpteur ne se rendait jamais pour surveiller l'exécution ; jamais il ne travailla ni ne retoucha les cires à partir desquelles les bronzes devaient être coulés ; jamais il ne contrôla l'achèvement et le patinage de ses œuvres, qui étaient emballées et expédiées au client sans qu'il en ait vérifié l'état. Compte tenu de cet enracinement dans l'ethos de la reproductibilité technique, il ne semble guère étonnant que Rodin ait légué à la nation le droit de reproduire ses œuvres.

Auguste Rodin, *Le Fils prodigue*, avant 1889, bronze ; hauteur : 1,40 m. Paris, musée Rodin.

Auguste Rodin, *La Porte de l'Enfer*, 1880-1917, bronze ; deux détails.

Bien entendu, cet ethos de la reproductibilité ne s'applique pas uniquement aux considérations techniques liées à la fonte de ses œuvres. Il loge au cœur même de l'atelier de Rodin aux murs couverts de plâtre — cette poudre neigeuse qui aveugla Rilke. Car les plâtres qui forment le noyau de son œuvre sont eux-mêmes des moulages — des multiples potentiels. Et c'est de cette multiplicité que naîtra la prolifération structurelle qui est au fondement de l'œuvre impressionnante de Rodin.

Par leur fragile équilibre, *Les Trois Nymphes* forment une image de la spontanéité, mais cette image se défait quelque peu lorsqu'on se rend compte que les trois figures sont des moulages identiques, réalisés à partir d'une seule matrice. De même, cette impression d'improvisation gestuelle que donne l'attitude des *Deux Danseurs* est singulièrement mise à mal dès qu'on s'aperçoit qu'il s'agit de jumeaux non seulement spirituels, mais également mécaniques. Quant aux *Trois Ombres* qui couronnent *La Porte de l'Enfer*, il s'agit aussi de la production d'un multiple, d'un moulage triple : trois figures identiques en présence desquelles il serait absurde de se demander laquelle est l'original. *La Porte* est elle-même tout entière un exemple parfait du travail modulaire de Rodin, chaque figure y étant plusieurs fois répétée, restituée, réassociée ou recombinée de façon obsessionnelle[2]. Si le moulage des bronzes se trouve à une extrémité de l'éventail

Auguste Rodin, *Fugit Amor*, 1880-1882 ?, bronze ; hauteur : 31 cm ; longueur : 49 cm.

offert par la pratique sculpturale (là où la multiplication joue un rôle essentiel), on pourrait s'attendre que l'autre extrémité, la production des originaux, soit le lieu de l'unicité. Or Rodin, dans son travail, privilégie à tel point le principe de la reproduction que celle-ci traverse de bout en bout *tout le champ* de sa sculpture.

Pourtant, rien dans le mythe d'un Rodin démiurge, prodigieux créateur de formes, ne nous prépare à la réalité : son usage multiple et polyvalent de la même figure. Car le propre du démiurge est de fabriquer des originaux, dans l'ivresse de sa propre originalité. Rappelons-nous l'hymne incantatoire de Rilke décrivant la profusion des figures conçues pour *La Porte de l'Enfer* :

> [...] des corps qui écoutaient comme des visages et qui prenaient leur élan comme des bras, pour lancer ; des chaînes de corps, des guirlandes et des sarments, et de lourdes grappes de formes humaines dans lesquelles montait la sève sucrée du péché, hors des racines de la douleur [...] L'armée de ces figures était devenue beaucoup trop nombreuse pour trouver sa place dans le cadre et sur les battants de *La Porte de l'Enfer*. Rodin choisit et choisit. Il élimina tout ce qui était trop solitaire pour se soumettre au grand ensemble, tout ce qui n'était pas absolument nécessaire dans cet accord[3].

Cet essaim évoqué par Rilke nous apparaît composé de figures *différentes*. Et nous sommes encouragés dans cette croyance par le culte de l'originalité organisé autour de Rodin et grandement favorisé par lui. De sa célèbre icône de la main de

Dieu, sorte de symbole autobiographique, jusqu'à sa propre publicité, qu'il sut savamment orchestrer — qu'on pense à son portrait par Steichen, où il apparaît comme la figure même du génie prométhéen —, Rodin n'a cessé de vouloir donner de lui l'image d'un créateur, d'un inventeur de formes, d'un prodigieux ferment d'originalité. Écoutons Rilke :

> On circule au milieu de ses mille objets, vaincu par la profusion des trouvailles et des découvertes, et l'on se retourne involontairement vers les deux mains d'où est sorti ce monde. On se rappelle combien petites sont des mains d'hommes, combien vite elles se fatiguent, et le peu de temps qu'il leur est donné de se mouvoir. On demande celui qui domine ces mains. Quel est cet homme ? C'est un vieillard[4].

Ou encore ces mots de Henry James, dans *Les Ambassadeurs* :

> Le génie dans les yeux, la politesse aux lèvres, derrière lui sa longue carrière, autour de lui sa suite d'honneurs et de récompenses, le grand artiste [...] éblouit notre ami, lui apparut comme l'incarnation saisissante, prodigieuse, d'un type. [...] il brillait au sein d'une pléiade, d'un lustre personnel quasi insoutenable.

Comment faut-il prendre ce petit chapitre de la comédie humaine : l'artiste du siècle dernier le plus enclin à célébrer sa propre originalité, le créateur le plus attentif à mettre en évidence le caractère autographique de son empreinte sur la matière, ce même artiste, ce même créateur aurait abandonné son œuvre aux aventures posthumes de la reproduction mécanique ? Pouvons-nous réellement penser, à la lecture de ce dernier témoignage, que Rodin sut mesurer combien son art était un art de la reproduction, un art de multiples sans originaux ?

Mais, à la réflexion, comment interpréter notre réticence à l'égard de cette multiplication posthume de l'œuvre de Rodin ? Ne sommes-nous pas en train de nous cramponner à un culte de l'original qui n'a plus sa place au sein des médiums de reproduction ? Ce culte de l'original a réussi à s'imposer sur le marché de la photographie ; l'épreuve « authentique » y est définie comme « la plus proche du moment esthétique » : tirée non seulement par le photographe lui-même mais encore immédiatement après la prise de vue. Vision évidemment schématique de la paternité artistique : elle ne rend pas compte du fait que certains photographes sont moins compétents pour les tirages que leurs assistants ; que de nombreux photographes retirent et recadrent certaines photographies longtemps après les avoir prises, les améliorant parfois considérablement ; ou encore qu'il est possible de refabriquer les matériaux des épreuves photographiques du XIXe siècle (anciens papiers et composés chimiques), et donc de ressusciter l'aspect d'une vieille photographie — c'est-à-dire, en un mot, que l'authenticité est indépendante de l'histoire de la technologie.

Mais la formule qui définit une épreuve originale comme étant « proche du

moment esthétique » est de toute évidence une formule qui se rattache à la notion de « style d'une époque », issue de l'histoire de l'art, et qui sert de critère au connaisseur. Le « style d'une époque » désigne un type particulier de cohérence à laquelle on ne pourrait échapper, même de façon frauduleuse. L'authenticité impliquée dans ce concept de *style* est directement induite par la façon dont on conçoit la génération d'un style comme production collective et inconsciente. Un individu ne pourrait, par définition, viser consciemment un style. Les copies ultérieures se trahissent précisément parce qu'elles n'ont pas été produites à l'époque : une modification de la sensibilité, survenue depuis lors, ne pourra éviter que des maladresses ne se glissent dans le clair-obscur, que des contours ne soient trop durs ou trop flous, qu'en un mot la cohérence structurale de l'ancien ordre ne soit anéantie. Et c'est précisément à ce concept même de « style d'une époque » que le moulage récent de *La Porte de l'Enfer* fait violence. Peu importe que la reproduction de 1978 soit légitimée par un certificat ; ce sont les droits esthétiques du style qui sont en jeu, fondés sur le culte des originaux. Aussi, assistant dans le petit théâtre au dernier moulage de *La Porte*, spectateurs de cette violation, nous avons envie de crier : « Faussaires ! »

Mais pourquoi entamer une discussion sur l'art d'avant-garde avec ces considérations sur Rodin, les moulages et les droits de reproduction ? D'autant que Rodin semble le dernier artiste à pouvoir nous y introduire, vu sa popularité de son vivant, sa gloire, et sa rapidité à organiser la transformation de son œuvre en produit de consommation, en kitsch.

L'artiste d'avant-garde a pris bien des visages durant le premier siècle de son existence : révolutionnaire, dandy, anarchiste, esthète, technologiste, mystique. Il a entonné quantité de credos très différents. Il n'y eut qu'un seul invariant, semble-t-il, dans les discours de l'avant-garde : le thème de l'originalité. Par originalité, j'entends plus que cette sorte de révolte contre la tradition qui transparaît dans le « *Make it new* » d'Ezra Pound ou dans les exhortations des futuristes italiens à détruire les musées qui couvrent l'Italie comme « d'innombrables cimetières ». Plus qu'un rejet ou une dissolution du passé, l'originalité avant-gardiste est conçue comme une origine au sens propre, un commencement à partir de rien, une naissance. Un soir de 1909, Marinetti, éjecté de son automobile dans les égouts d'une usine, en émerge comme d'un liquide amniotique pour naître — sans géniteurs — futuriste. Cette parabole de l'auto-création absolue qui figure au début du premier *Manifeste futuriste* fonctionne comme modèle de ce que l'avant-garde, au début du XXe siècle, entend par originalité. Car l'originalité devient une métaphore organiciste, se référant non tant à l'invention formelle qu'aux sources de la vie. Le *moi* comme origine est préservé de la contamination de la tradition par une sorte de

naïveté originaire. D'où la formule de Brancusi : « Lorsque nous ne sommes plus des enfants, nous sommes déjà morts. » Le *moi* comme origine a le pouvoir de se régénérer continuellement, de renaître perpétuellement de lui-même. Pour Malevitch : « Seul est vivant celui qui rejette ses convictions d'hier. » Le *moi* comme origine permet une distinction absolue entre un présent expérimenté *de novo* et un passé lourd de tradition. Les revendications de l'avant-garde recouvrent exactement ces revendications d'originalité.

Mais si la notion même d'avant-garde peut être considérée comme dépendante du discours de l'originalité, la pratique effective de l'art d'avant-garde sert à révéler que cette « originalité » est une hypothèse de travail émergeant sur un fond de répétition et de récurrence. Une figure en fournira un exemple, issue de la pratique avant-gardiste dans le domaine des arts visuels : cette figure est celle de la grille[5].

Outre sa présence récurrente dans l'œuvre des artistes qui se sont voulus d'avant-garde — parmi lesquels on trouve aussi bien Malevitch et Léger que Mondrian et Picasso ; Schwitters, Cornell, Reinhardt et Johns que Andre, LeWitt, Hesse et Ryman — la grille possède plusieurs propriétés structurales qui en permettent fondamentalement l'appropriation par l'avant-garde. L'une de ces propriétés est l'imperméabilité de la grille au langage. « Silence, exil et ruse » étaient les mots de passe de Stephen Dedalus : ordre qui, selon le critique littéraire Paul Goodman, exprime les règles que s'impose l'artiste d'avant-garde. La grille promeut le silence, elle le pousse jusqu'au refus de parole. L'absolue stagnation de la grille, son absence de hiérarchie, de centre, d'inflexions, soulignent non seulement son caractère anti-référentiel, mais, plus encore, son hostilité à la narration. Cette structure imperméable aussi bien au temps qu'à l'accident, interdit la projection du langage dans le domaine du visuel. Résultat : le silence.

Ce silence n'est pas dû simplement à l'extrême efficacité de la grille comme barricade contre le discours, mais aussi à la protection que lui assure son réseau contre toute intrusion. Nul écho de pas dans les chambres vides, nul cri d'oiseau en plein ciel, nulle rumeur d'eau lointaine, car la grille a réduit la spatialité de la nature à la surface circonscrite d'un objet purement culturel. De cet effacement de la nature comme du langage naît un silence toujours plus profond. Et dans ce nouveau calme instauré, c'était le commencement, l'origine même de l'Art que de nombreux artistes crurent pouvoir entendre.

Pour ceux qui imaginaient l'art commencer dans une sorte de pureté originaire, la grille était l'emblème du pur désintéressement de l'œuvre d'art, de son absence totale de finalité, promesse de son autonomie. C'est ce sens de l'essence originaire de l'art que nous saisissons dans ces paroles de Schwitters : « L'art est une notion fondamentale, sublime comme le divin, inexplicable comme la vie, indéfinissable et

sans fin[6]. » La grille intensifiait ce sentiment d'être né dans un espace neuf, débarrassé de toutes scories, celui de la pureté et de la liberté esthétiques.

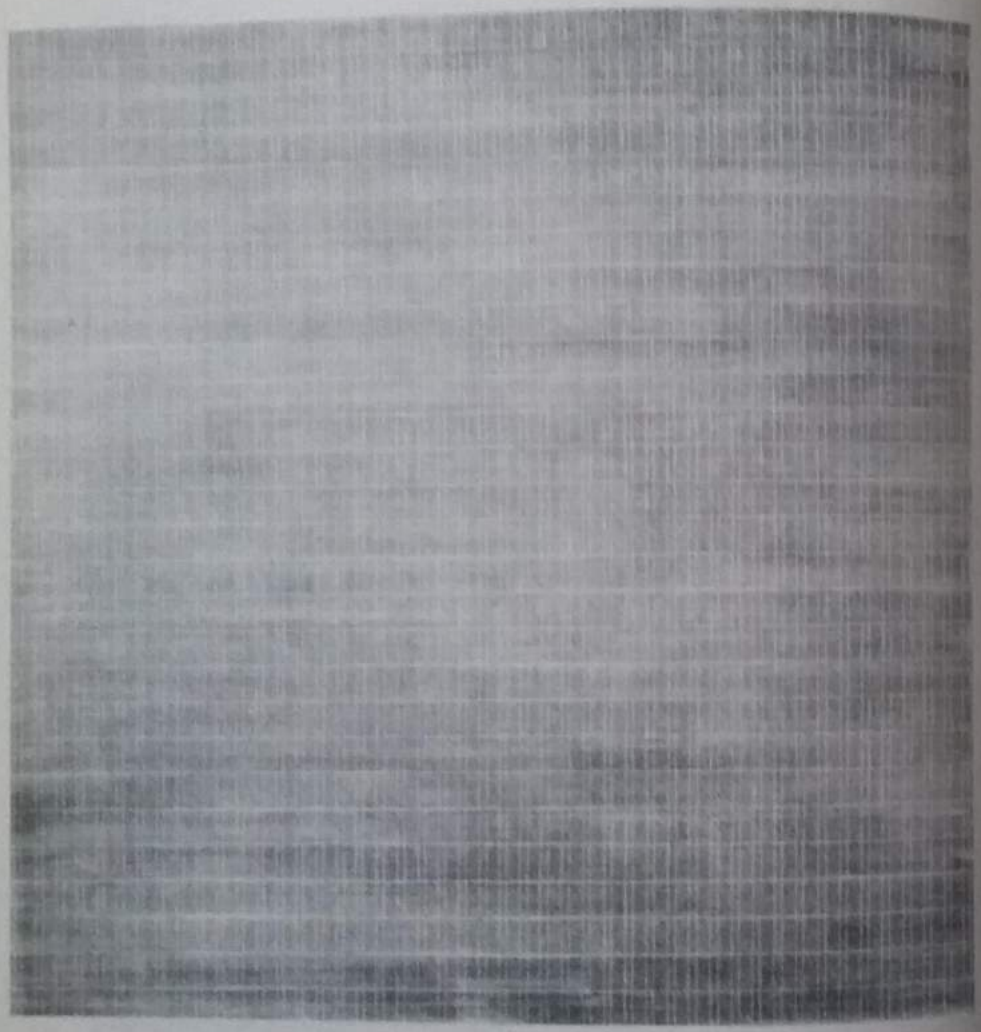
Pour les artistes qui ne placent pas l'origine de l'art dans l'idée d'un pur désintéressement, mais cherchent à l'atteindre par une unité empiriquement fondée, le pouvoir de la grille réside dans sa capacité de mettre en évidence le fondement matériel de l'objet pictural. L'inscrivant et le décrivant simultanément, elle autorise à concevoir l'image de la surface picturale comme naissant de l'organisation de la matière picturale : pour de tels artistes, la surface quadrillée est l'image d'un commencement absolu.

Peut-être est-ce ce sentiment d'un commencement, d'un nouveau départ, d'un degré zéro, qui a conduit tous ces artistes à travailler avec et à travers la grille, l'utilisant à chaque instant comme s'ils venaient de la découvrir, comme si l'origine qu'ils avaient trouvée — en dépouillant la représentation, strate par strate, jusqu'à parvenir à cette réduction schématisée, à ce quadrillage fondamental — était *leur propre* origine, et le fait de la découvrir un acte d'originalité. Par vagues successives, les artistes abstraits ont « découvert » la grille. On peut dire que l'une des caractéristiques de la grille — dans sa fonction de révélateur — est d'être toujours une découverte, une découverte unique.

Et tout comme la grille est un stéréotype qui ne cesse paradoxalement d'être redécouvert, elle est, autre paradoxe, une prison dans laquelle l'artiste enfermé se sent libre. Car ce qui frappe dans la grille, c'est que, si efficace soit-elle en tant qu'emblème de liberté, elle n'autorise en réalité qu'une liberté fort restreinte. Si la grille est sans aucun doute, parmi les constructions possibles d'une surface plane, la plus conventionnelle, elle est en même temps extrêmement contraignante. De même que personne ne saurait prétendre avoir inventé la grille, de même il est particulièrement difficile, dès que l'on en explore les possibilités, de la mettre au service de l'invention. Si l'on examine les carrières des artistes qui se sont le plus intéressés à la grille, on peut dire qu'à partir du moment où ils se sont soumis à cette structure, leur travail a virtuellement cessé d'évoluer pour s'engager, au contraire, dans la voie de la répétition. Exemples : Mondrian, Albers, Reinhardt, Agnes Martin.

En disant que la grille condamne ces artistes à la répétition et non à l'originalité, je n'entends nullement déprécier leur travail ; je cherche à mettre en avant un couple de concepts — originalité et répétition — et à analyser leurs rapports sans idées préconçues. Car ces deux termes semblent ici dépendre d'une même économie esthétique (ils sont interactifs), bien que l'un d'entre eux — originalité — soit valorisé et que l'autre — répétition, copie ou réplique — soit discrédité.

Nous venons de voir que l'artiste d'avant-garde revendique par-dessus tout son originalité comme un droit — pour ainsi dire un droit d'aînesse. Son moi



Agnes Martin, *Play*, 1966, acrylique sur toile ; 1,83 x 1,83 m.

étant à l'origine de son œuvre, cette œuvre sera tout aussi unique que lui-même, sa propre singularité garantissant l'originalité de sa production. Cette garantie qu'il se donne lui permet d'investir son originalité dans la création de grilles (par exemple). Or, nous l'avons vu, non seulement cet artiste — quel qu'il soit — ne peut se dire l'inventeur de la grille, mais *personne* ne peut revendiquer cette paternité. Les droits d'auteur se perdent dans la nuit des temps et cette figure est, depuis quantité de siècles, tombée dans le domaine public.

D'un point de vue structural, logique et axiomatique, la grille *ne peut qu'être répétée*. Et cet acte de répétition ou de reproduction étant pour un artiste donné l'occasion « originale » d'utiliser la grille, cet usage perpétué dans le déroulement de son travail sera toujours plus répétitif, l'artiste lui-même s'engageant dans un processus sans fin d'auto-imitation. Que tant de générations d'artistes au XXe siècle aient dû s'imbriquer dans une situation aussi paradoxale qui les condamnait à répéter, comme de façon compulsive, un original logiquement frauduleux, voilà qui laisse pantois.

Mais il est une autre fiction — complémentaire — dont la force est non moins surprenante : l'illusion cette fois non de l'originalité de l'artiste, mais du statut originaire de la surface picturale. Cette origine est ce que le génie de la grille est censé nous révéler, à nous spectateurs : un indépassable degré zéro derrière lequel il n'y a plus ni modèle, ni texte, ni référent. Si ce n'est que cette expérience de l'« originarité » [*originariness*], vécue par des générations d'artistes, de critiques et de spectateurs, est elle-même une fiction. La surface de la toile et la grille qui la quadrille ne se fondent pas dans cette unité absolue impliquée par la notion d'origine. Car la grille *suit* la surface de la toile ; elle la redouble. Même s'il est vrai qu'elle est une représentation de la surface reportée sur cette même surface, elle reste néanmoins une figure, représentant différents aspects de l'objet « originaire ». À travers son propre maillage, elle crée une image du tissage infrastructurel de la toile ; par son réseau de coordonnées, elle s'organise en métaphore de la géométrie plane du champ ; par sa répétition, elle configure l'extension de la continuité latérale. Aussi la grille ne révèle-t-elle pas la surface en la mettant à nu ; elle la voile, au contraire, par une répétition.

Comme nous l'avons vu, le processus répétitif de la grille doit suivre, ou venir après, la surface empirique, réelle, d'un tableau. Toutefois, l'on peut dire aussi que le texte figuratif de la grille précède la surface, vient *avant* elle, allant jusqu'à interdire à cette surface concrète d'être quelque chose comme une origine. Car derrière elle [*behind it*], logiquement antérieurs à elle, il y a tous ces textes visuels qui ont peu à peu déterminé le plan limité comme champ pictural. La grille résume tous ces textes : le quadrillage de la mise au carreau nécessaire à la transposition mécanique du dessin à la fresque ; ou le dispositif linéaire de la perspec-

tive servant à opérer la réduction conceptuelle des trois dimensions de l'espace aux deux dimensions de la peinture ; ou encore le tracé régulateur sur lequel reporter des relations harmoniques, telles les proportions ; ou enfin les innombrables mises en cadre par lesquelles l'existence du tableau comme quadrilatère régulier a sans cesse été réaffirmée : autant de textes que la surface plane « originale » d'un Mondrian par exemple répète et, par cette répétition, représente. Aussi le champ même que la grille est supposée révéler est-il déjà clivé de l'intérieur par la répétition et la représentation, toujours déjà divisé et multiple.

Ce que j'ai appelé la fiction du statut originaire de la surface picturale est ce que la critique d'art nomme avec fierté l'opacité du plan pictural moderniste. Mais, dans l'esprit de cette critique, une telle opacité n'a rien de fictif. Au sein de l'espace discursif de l'art moderniste, l'opacité putative du champ pictural doit être maintenue en tant que concept fondamental ; car c'est sur ce fondement que repose tout un complexe de termes interdépendants. Tous ces termes — singularité, authenticité, unicité, originalité et original — sont liés au moment originaire dont cette surface est l'instance à la fois empirique et sémiologique. Si pour le modernisme le plaisir réside dans l'autoréférentialité, ce dôme de plaisir est érigé sur la possibilité sémiologique d'un signe pictural non représentationnel et non transparent, de telle sorte que le signifié devienne la condition redondante d'un signifiant réifié. Mais si nous considérons que le signifiant ne peut être réifié, que sa qualité d'objet, sa quiddité n'est qu'une fiction et que chaque signifiant est lui-même le signifié transparent d'un déjà-là, d'une décision toujours déjà prise d'en faire le véhicule d'un signe, il n'y a alors plus d'opacité possible : il n'y a qu'une transparence qui s'ouvre sur une chute vertigineuse dans un système de duplication sans fin.

Dans cette perspective, la grille qui signifie la surface picturale, en la représentant, ne parvient qu'à isoler le signifiant d'un autre système de grilles, antérieur, lui-même précédé d'un autre système encore. Dans cette perspective, la grille moderniste est, tout comme les moulages de Rodin, logiquement multiple : un système de reproductions sans original. Dans cette perspective, la nôtre, le statut réel de l'un des véhicules majeurs de la pratique esthétique moderniste dérive non du terme valorisé du couple précédemment évoqué — le doublet *originalité/répétition* — mais du terme discrédité : celui qui oppose le multiple au singulier, le reproductible à l'unique, le frauduleux à l'authentique, la copie à l'original. C'est ce terme — la partie négative du couple de concepts — que la critique moderniste a cherché à réprimer, *a* réprimé.

De ce point de vue, nous constatons que modernisme et avant-garde sont intimement dépendants de ce que l'on pourrait appeler le discours de l'originalité et que ce discours ne sert pas seulement les intérêts des artistes, mais aussi ceux, bien plus larges, d'institutions aussi nombreuses que diverses. Recouvrant les

notions d'authenticité, d'originaux et d'origine, le discours de l'originalité est partagé tant par les musées que par les historiens et les praticiens de l'art. Et tout au long du XIXe siècle, ces institutions se sont concertées pour définir la marque, la garantie, le certificat d'authenticité de l'original[7].

Cependant l'idée qu'une *copie gît toujours déjà au cœur même de l'original* était beaucoup plus acceptable au tout début du XIXe siècle. Ainsi des discussions concernant le pittoresque : dans *Northanger Abbey*, par exemple, on voit Catherine, la jeune héroïne gentiment provinciale de Jane Austen, sortir se promener accompagnée de ses deux nouveaux amis, plus cultivés qu'elle, qui admirent bientôt le paysage « avec le regard de gens habitués à dessiner et discutaient avec passion de la manière dont on pourrait l'utiliser dans un tableau ». Se fait jour alors dans l'esprit de Catherine l'idée que sa conception provinciale du naturel — « ciel clair » égale « belle journée » — est entièrement fausse : le naturel, à savoir le paysage, va être construit sous ses yeux par ses compagnons érudits :

> On lui fit sur-le-champ un cours sur le pittoresque. Les explications de Mr. Tilney étaient si claires qu'elle commença bientôt à percevoir la beauté de tout ce qu'il admirait [...] Il lui parla de premiers plans, d'arrière-plans, de seconds plans, de points de vue et de perspectives, d'éclairage et d'ombres. Catherine se montrait une élève dont on pouvait espérer beaucoup, au point qu'en arrivant au sommet de Beechen Cliff, elle rejeta de son propre chef toute la ville de Bath comme indigne de figurer dans un paysage[7].

Lire un texte sur le pittoresque, c'est immédiatement succomber à cette ironie amusée avec laquelle Jane Austen observe sa jeune protégée découvrant que la nature elle-même est constituée par « la manière dont on pourrait l'utiliser dans un tableau ». Car il est parfaitement évident qu'à travers l'action du pittoresque la notion même de paysage est élaborée comme un terme second dont l'antécédent est une représentation. Le paysage devient le redoublement d'un tableau qui l'a précédé. Ainsi, lorsque nous surprenons une conversation entre le révérend William Gilpin, l'un des principaux théoriciens du pittoresque, et son fils qui visite le Lake District, nous savons exactement à quoi nous en tenir. Dans une lettre à son père, le jeune homme écrit sa déception lors de la première journée d'ascension dans les montagnes parce qu'un temps absolument serein empêcha toute apparition de ce que le vieux Gilpin nommait constamment dans ses écrits l'*effet*. Mais le deuxième jour, assure le fils, il y eut un orage suivi d'une déchirure dans les nuages :

> Alors, quels effets de mélancolie et de splendeur. Je ne peux [les] décrire — et je n'en ai pas besoin, car il vous suffit de consulter votre propre réserve [d'esquisses] pour les avoir sous les yeux. J'ai eu néanmoins un singulier plaisir à voir votre système d'effets si pleinement confirmé par les observations faites durant cette journée : où que je tournasse mes yeux, j'apercevais un de vos dessins[9].

Dans cette discussion c'est le dessin qui est l'instance légitimante — avec son ensemble de partis préalables concernant l'*effet* — et qui valide les prétentions du paysage à représenter la nature.

Le supplément du *Johnson's Dictionary* daté de 1801 donne six définitions du terme *pittoresque* [*picturesque*] : toutes décrivent une espèce de huit autour de la question du paysage en tant qu'il relève ou non d'une expérience originaire du sujet. Suivant ce dictionnaire, le pittoresque est 1) ce qui plaît aux yeux ; 2) remarquable par sa singularité ; 3) frappant l'imagination avec la même force que des tableaux ; 4) à exprimer en peinture ; 5) offrant un bon motif pour un paysage ; et 6) propre à épouser la forme d'un paysage[10]. Inutile de noter que le concept de singularité, employé dans l'expression « remarquable par sa singularité », contredit sémantiquement d'autres acceptions autorisées du terme, comme « offrant un bon motif pour un paysage » ou *paysage* signifie un certain type de peinture. Car ce genre pictural — tel qu'il est pris dans la convention des « effets » énoncés par Gilpin — n'est pas unique (ou singulier) mais multiple et récurrent : il repose sur un ensemble de poncifs : l'accidenté, le clair-obscur, les ruines et les abbayes. Aussi, lorsqu'on retrouve ces effets dans le monde réel, leur arrangement naturel n'apparaît que comme la répétition d'une autre œuvre, d'un « paysage » qui existe déjà ailleurs.

Mais l'emploi du mot *singularité* par le *Johnson's Dictionary* mérite un examen plus approfondi. Dans ses *Observations on Cumberland and Westmorland*, Gilpin fait de la singularité une fonction du spectateur : elle serait l'ensemble des moments singuliers de sa perception. Pour Gilpin, la singularité n'est pas quelque chose qu'offrirait ou non telle ou telle zone topographique ; elle naîtrait plutôt des images qui surgissent à tout moment, et de leur écho dans l'imagination. Le paysage n'est donc pas statique, mais se recompose constamment en divers tableaux, distincts et singuliers. Pour Gilpin :

> Celui qui contemplerait une même scène sous deux lumières différentes, au soleil couchant et en plein midi, y verrait sans doute deux paysages très différents. Non seulement les distances lui paraîtraient effacées ou au contraire splendidement mises en relief, mais il pourrait percevoir des variations dans les objets eux-mêmes ; et cela simplement en raison des différentes heures de la journée où ces objets auraient été examinés[11].

Avec cette description de la singularité comme unité empirico-perceptive d'un moment intégrée à l'expérience d'un sujet, nous sommes au seuil de la problématique du paysage telle qu'elle a été élaborée au XIXe siècle, fondée sur la croyance dans le pouvoir originaire et fondamental de la nature vue à travers le verre grossissant d'une subjectivité. En d'autres termes, dans ses deux-paysages-différents-parce-que-vus-à-deux-moments-de-la-journée, Gilpin semble abandonner l'idée que la condition première et fondamentale d'un paysage est d'être toujours déjà

un tableau. Mais il ajoute : « Si le soleil brille, les collines pourpres peuvent se détacher sur l'horizon, découpées en d'innombrables formes riantes ; en revanche, si le ciel est sombre, un changement total peut survenir [...] les montagnes lointaines et toute leur magnifique saillie peuvent disparaître pour faire place à une surface morte. » L'emploi même de cette opposition (formes riantes/surface morte) nous montre à nouveau qu'ici la peinture est l'unique code de référence.

Ce que nous révèle la définition du pittoresque proposée par Jane Austen, par Gilpin ou par le dictionnaire, c'est que, même si le *singulier* et le *stéréotypé* (ou le répétitif) peuvent être opposés du point de vue sémantique, ils font système du point de vue logique : ils forment les deux moitiés du concept de *paysage*. Dans les tableaux, l'antériorité et la répétition sont l'une et l'autre nécessaires à la singularité du pittoresque, car pour le spectateur celle-ci n'existe que s'il la reconnaît en tant que telle, et cette re-connaissance n'est rendue possible que par un exemple antérieur. La définition du pittoresque est merveilleusement circulaire : ce qui fait apparaître comme singulier un moment quelconque de la perception, c'est précisément qu'il se conforme au type, au multiple.

On peut facilement examiner l'économie de cette opposition — singulier/multiple — à l'intérieur de cet épisode esthétique qu'on a appelé *le Pittoresque* : épisode qui a déterminé l'avènement d'un public artistique intéressé avant tout par la pratique du « goût » comme exercice permettant la reconnaissance de la singularité ou — dans le langage du romantisme — de l'originalité. Mais plus avant dans le XIXe siècle l'interdépendance de ces termes devient beaucoup moins évidente, dans la mesure où le discours esthétique — aussi bien officiel que non officiel — privilégie l'originalité et tend même à évacuer la notion de répétition ou de copie.

Et cependant, évidente ou non, cette notion reste fondamentale pour la conception même de l'original. Le XIXe siècle organise sa pratique artistique autour de la copie pour susciter cette possibilité de reconnaissance que Jane Austen et William Gilpin appelaient *goût*. Thiers, ce ministre de Louis-Philippe qui vénérait l'originalité de Delacroix au point de lui procurer d'importantes commandes officielles, créa un musée des copies en 1834. Quarante ans plus tard, l'année qui précéda la première exposition impressionniste, un monumental musée des Copies était ouvert sous la direction de Charles Blanc, alors directeur des Beaux-Arts. Les neuf salles de ce musée abritaient 157 peintures à l'huile : copies grandeur nature, récemment commandées, des plus grands chefs-d'œuvre des musées étrangers — ainsi que de certaines fresques de Raphaël au Vatican. L'existence de ce musée était, aux yeux de Blanc, d'une nécessité et d'une urgence telles que, pendant les trois premières années de la Troisième République, la totalité du budget accordé au ministère des Beaux-Arts pour « l'encouragement aux

artistes » servit à financer la réalisation de copies[12]. À noter que cette insistance sur l'importance des copies dans la formation du goût n'empêchait nullement Charles Blanc — comme naguère Thiers — d'admirer profondément Delacroix et de travailler à rendre accessibles les recherches les plus avancées sur la couleur. Sa *Grammaire des arts du dessin* (1867) permit aux premiers impressionnistes de se familiariser avec les notions de contraste simultané, de complémentarité et d'achromatisme, ainsi qu'avec les théories et les diagrammes de Chevreul et de Goethe.

Ce n'est pas le lieu de développer ce thème fascinant qu'est le rôle de la copie dans la peinture du XIXe siècle et sa croissante nécessité pour la formation du concept d'originalité, de spontanéité ou de nouveauté[13]. Je me contenterai d'observer que la copie a permis le développement d'un signe ou sème — celui de la « spontanéité » — organisé et codifié de façon de plus en plus complexe. Ce signe, Gilpin l'appela « rudesse », Constable « clair-obscur de la nature » — allusion à sa technique de pure convention : des touches brisées, des rehauts blancs appliqués au couteau — et Monet le nomma « instantanéité », se référant au lan-

William Gilpin, esquisse illustrant le manuscrit « *A Fragment* », années 1780, plume et aquarelle, 14 x 19 cm. Coll. part.

gage pictural tout aussi conventionnel de l'esquisse ou de la pochade. « Pochade » est le terme technique pour un croquis exécuté très rapidement, une sorte de notation sténographique, codifiable et identifiable en tant que telle. Ce fut à la fois la rapidité de la pochade et son langage abréviateur qu'un critique comme Ernest Chesneau vit dans l'œuvre de Monet, la qualifiant de « chaos de raclures de palette indéchiffrable[14] ».

Mais comme l'ont montré de récentes études sur l'impressionnisme de Monet, la touche rapide, qui fonctionnait chez lui comme le *signe* de la spontanéité, relevait en fait d'une élaboration des plus calculées : pas de signe plus falsifié que cette spontanéité-là. Labourant les multiples sous-couches grâce auxquelles il constitue les plissements épais de ce que Robert Herbert nomme ses « touches texturelles », Monet forme patiemment un réseau d'incrustations brutes et de traînées orientées censées signifier la rapidité d'exécution et par là même la singularité du moment perçu et l'unicité du déploiement empirique[15]. Peintes en dernier, par-dessus cet « instant » fabriqué, des taches minces et précises de pig-

William Gilpin, *The Waterfall* [La Cascade], c. 1794, plume et aquarelle ; 20 x 12 cm. Coll. part.

Sherrie Levine, *Photographie d'Eliot Porter*, 1984.

ment établissent les rapports de couleur. Inutile de dire que ces opérations, compte tenu du temps de séchage, prenaient chaque fois plusieurs jours. Le résultat est là : illusion de spontanéité, sentiment de voir advenir un acte instantané et originaire. Remy de Gourmont est la proie de cette illusion lorsqu'en 1901 il décrit les toiles de Monet comme « l'œuvre d'un instant », un « éclair » spécifique où « le génie collabore avec l'œil et la main » pour forger une « œuvre personnelle d'une originalité absolue[16] ». Cette illusion de l'instant distinct, unique, est le produit d'une procédure entièrement calculée, se déroulant nécessairement par étapes, effectuée morceau par morceau sur plusieurs toiles à la fois. Il s'agit d'un travail en série, d'un travail à la chaîne. Ceux qui visitèrent l'atelier de Monet à la fin de sa carrière furent surpris de trouver le maître de l'instantané à l'œuvre sur une douzaine de toiles, voire plus. La production de spontanéité à travers les constantes retouches faites à ses toiles (Monet reprit à son marchand la série des *Cathédrale de Rouen* pour y retravailler pendant trois ans) relève de cette même économie esthétique que nous avons vue opérer chez Rodin, et qui repose sur l'appariement de la singularité et de la multiplicité, de l'unicité et de la reproduction. Cette économie implique, en outre, le fractionnement de l'origine empirique qui sera plus tard au fondement de la grille moderniste. Comme dans le cas de Rodin, comme pour la grille, le discours de l'originalité dont participe l'impressionnisme refoule et discrédite celui, complémentaire, de la copie. L'avant-garde comme le modernisme reposent sur ce refoulement.

Mais que serait-ce que ne pas refouler le concept de copie ? À quoi ressemblerait un travail qui mettrait en œuvre le discours de la reproduction sans original, ce discours qui ne pouvait opérer dans l'œuvre de Mondrian que comme l'inévitable subversion de son projet, comme ce reste de représentation qu'il n'avait pu entièrement purger de sa peinture ? L'une des réponses possibles est qu'un tel travail ressemblerait à une espèce de jeu sur la notion de reproduction photographique, tel qu'il a commencé avec les toiles sérigraphiées [*silkscreen canvas*] de Rauschenberg pour s'épanouir plus récemment dans la production d'un groupe de jeunes artistes, désignée par le terme polémique d'*images* [*pictures*][17]. Je m'arrêterai sur l'exemple de Sherrie Levine, qui semble questionner de la manière la plus radicale le concept d'origine et donc celui d'originalité.

Le médium de Levine est la photo-pirate, comme en témoigne la série de photographies d'Edward Weston sur son fils Neil que Levine, violant le droit d'auteur, s'est contentée de rephotographier. Mais, comme on l'a récemment fait remarquer, les « originaux » de Weston provenaient eux-mêmes de modèles fournis par d'autres, à savoir la longue suite de *Kouroi* grecs dont découlèrent la codification et la multiplication du buste masculin dans notre culture[18]. Le vol de

Levine qui se situe, si l'on peut dire, à même la surface des épreuves de Weston, fait résonner derrière elles toute la théorie de modèles que le photographe avait lui-même plagiés, reproduits. Le discours de la copie auquel on doit rattacher l'acte de Levine a été analysé par de nombreux écrivains, dont Roland Barthes. Je renvoie à sa définition du réaliste non comme celui qui copierait d'après nature mais comme « pasticheur », comme quelqu'un qui ferait des copies de copies :

> Dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code. Ainsi, le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...] par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copié[19].

Une autre série de Sherrie Levine reproduit les luxuriants paysages d'Eliot Porter : de nouveau nous traversons « l'épreuve originale » pour retourner à l'origine naturelle et, comme dans le cas du pittoresque, nous parvenons par une porte dérobée à l'arrière-plan de cette « nature », à la construction purement textuelle du sublime et à l'histoire de sa dégénérescence en copies toujours plus pâles.

Dans la mesure où le travail de Sherrie Levine déconstruit explicitement la notion moderniste d'origine, il ne peut être considéré comme un *prolongement* du modernisme. Comme le discours de la copie, il est post-moderniste. Ce qui veut dire qu'il ne peut être tenu pour d'avant-garde. À cause de son assaut critique contre la tradition qui la précède, nous pourrions être tentés de voir dans le changement opéré par l'œuvre de Sherrie Levine une nouvelle étape dans les progrès de l'avant-garde. Ce serait une erreur. En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait secession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close, irrémédiablement, et il ne s'agit pas d'un simple événement journalistique. Toute une conception du discours l'a conduite à sa fin, de même que tout un complexe de pratiques culturelles — en particulier une critique démythifiante et un art véritablement post-moderniste. Ces deux derniers travaillent désormais à dévitaliser les propositions fondamentales du modernisme, à les liquider définitivement en exposant leur caractère fictif. Aussi est-ce d'un nouveau point de vue, étrange, que nous nous retournons vers l'origine moderniste et regardons son éclatement en une répétition sans fin.

Notes

1. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936], in *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 181.

2. Au sujet de la répétition d'une même figure chez Rodin, cf. mon *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, chapitre I [à paraître aux Éditions Macula], ainsi que le texte sur le sculpteur publié par Leo Steinberg dans *Other Criteria*, Oxford University Press, 1972, pp. 322-403 [traduction française, *Le Retour de Rodin*, Paris, Éditions Macula, 1991].

3. Rainer Maria Rilke, « Auguste Rodin » [1903], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1966, t. I, pp. 411-412.

4. *Ibid.*, p. 391.

5. L'auteur reprend et développe certains des thèmes abordés deux ans plus tôt dans « Grilles », *supra*, p. 93 *sq.* (N. d. T.).

6. Kurt Schwitters, « Merz », *Der Ararat*, Munich, 1921. Trad. franç. Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 56.

7. Sur le discours de l'origine et des originaux, cf. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 339-346 : « Mais cette mince surface de l'originaire qui longe toute notre existence [...] n'est pas l'immédiat d'une naissance ; elle est toute peuplée de ces médiations complexes qu'ont formées et déposées dans leur histoire propre, le travail, la vie et le langage ; de sorte que [...] ce sont tous les intermédiaires d'un temps qui le gouverne presque à l'infini, que l'homme sans le savoir ranime. » (pp. 341-342)

8. Jane Austen, *Northanger Abbey* [1818], trad. franç. par Josette Salesse-Lavergne, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1983, pp. 99-100.

9. Cité par Carl Paul Barbier, *William Gilpin*, Oxford, The Clarendon Press, 1963, p. 111.

10. Cf. C. P. Barbier, *idem*, p. 98.

11. William Gilpin, *Observations on Cumberland and Westmorland*, Richmond, The Richmond Publishing Co, 1973, p. VII. Écrit en 1772, le livre a été publié pour la première fois en 1786.

12. Pour plus de précisions, cf. Albert Boime, « Le musée des Copies », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXIV (1964), pp. 237-247.

13. En ce qui concerne l'institutionalisation de la copie dans l'enseignement artistique au XIXe siècle, cf. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the 19th Century*, Londres, Phaidon, 1971.

14. Cité par Steven Z. Levine, « The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant », *Arts Magazine*, vol. 55, n° 7 (mars 1981), p. 118. Voici la phrase de Chesneau : « [...] jamais l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement n'a été saisi et fixé dans sa prodigieuse fluidité, comme il l'est dans cette extraordinaire, dans cette merveilleuse ébauche que M. Monet a cataloguée sous le titre de *Boulevard des Capucines*. À distance, dans ce ruissellement de vie, dans ce frémissement de grandes ombres et de grandes lumières pailletées d'ombres, plus fortes et de lumières plus vives, on salue un chef-d'œuvre. Vous approchez, tout s'évanouit ; il reste un chaos de raclures de palette indéchiffrable. » Le texte de Chesneau [1874] figure dans Denys Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Éditions Macula, 1989, pp. 62-66 (N.d.T.).

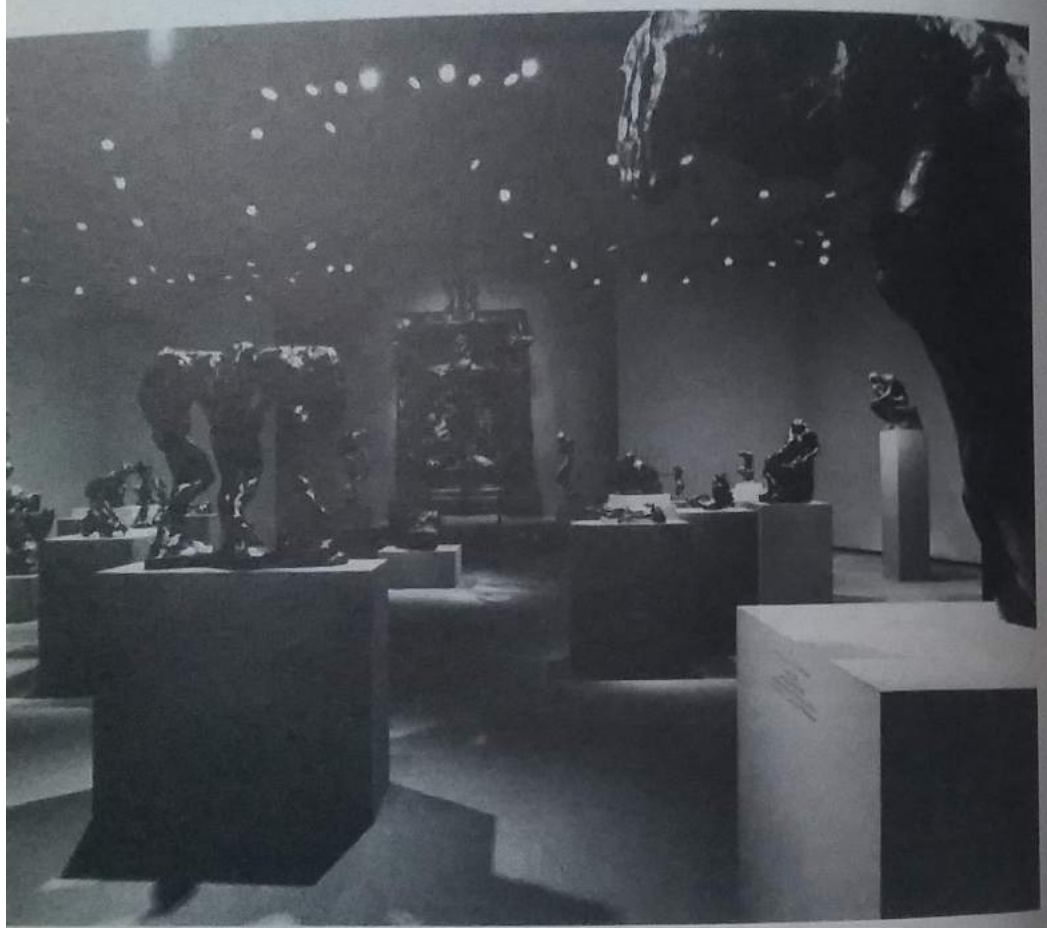
15. Cf. Robert Herbert, « Method and Meaning in Monet », *Art in America*, vol. 67, n° 5 (septembre 1979), pp. 90-108.

16. Cité par S. Z. Levine, *op. cit.*, p. 118.

17. Cf. Douglas Crimp, introduction au catalogue *Pictures* (New York, Artist Space, 1977) et le texte du même nom dans *October*, n° 8 (printemps 1979) pp. 75-88. Sur les *Silkscreens*, voir *infra*, p. 289, « Rauschenberg et l'image matérialisée ».

18. Cf. D. Crimp, « The Photographic Activity of Postmodernism », *October*, n° 15 (hiver 1980), pp. 98-99.

19. Roland Barthes, « Le modèle de la peinture », *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1970, p. 61.



Exposition « Rodin Rediscovered », section VII : « *La Porte de l'Enfer* et ses retombées », 1981, Washington, The National Gallery of Art.

SINCÈREMENT VÔTRE
Rodin et la question de la reproduction

Préambule. « L'originalité de l'avant-garde » [voir ci-dessus, pp. 129 *sq.*] attira une réponse immédiate de la part du professeur Albert Elsen, organisateur de l'exposition *Rodin Rediscovered* à la National Gallery of Art de Washington. Dans une lettre de quatre pages adressée à la rédaction d'*October*, où mon texte avait paru, il s'en prit à cet essai parce que j'examinais la question des originaux et de l'originalité chez Rodin — deux notions ne présentant, selon Elsen, absolument rien de problématique. Après avoir déclaré que je semblais ignorer dans mon texte le catalogue de l'exposition, « qui comprend des études sur "Un original en sculpture" par l'ancien directeur du Louvre, sur "Les œuvres taillées de Rodin" par Dan Rosenfeld et sur *La Porte de l'Enfer* par moi-même », Elsen, une fois de plus, se fit la voix de l'évidence même :

> Jean Chatelain démontre qu'en France les éditions de bronzes ont toujours été considérées comme des originaux. De même que les gravures, les éditions en bronze aujourd'hui comme autrefois, sont des originaux. De la même façon qu'on parle d'une gravure originale de Rembrandt, on peut parler d'un bronze original de Rodin.

Ayant décrété que pour moi originalité « veut dire unique, seul dans son genre », Elsen était impatient de contredire cette définition par celle de Rodin lui-même :

> Pour Rodin, l'originalité est dans la *conception*, elle est par exemple dans son interprétation de l'histoire des Bourgeois de Calais, dans la façon dont, avec le *Balzac*, il exprime son idée du monument public [...] Ce n'est pas en limitant ses sculptures à un seul exemplaire que Rodin fut acclamé de son temps comme un artiste original. Lui-même considérait les bronzes et les œuvres taillées par d'autres avec son autorisation comme des œuvres « autographes » puisque la conception, aussi bien que les normes d'exécution, en étaient siennes. Si un client désirait un marbre se distinguant par son caractère unique, il devait expressément le préciser à Rodin, de telle sorte que l'œuvre commandée différât de manière visible et définitive de toute autre pièce taillée par la suite sur le

même thème. Le public de Rodin connaissait très bien le système de division du travail dont l'artiste avait hérité et dont il usait afin de produire et de créer.

Si l'*originalité* peut être tenue à l'abri de tout questionnement, il doit en aller de même pour l'*authenticité*. Décrivant les rapports entre Rodin et Jean Limet, le « patineur préféré » du sculpteur, Elsen ajoute : « Contrairement à Krauss, Rodin avait une conception bien arrêtée de l'authenticité. Il ne reconnaissait comme authentiques que les bronzes fondus avec son autorisation. Tous les autres n'étaient pour lui que des contrefaçons. »

Dans ce contexte de reproduction, la répétition est également dénuée de tout caractère problématique :

Contrairement à ce que prétend Krauss, les contemporains de Rodin étaient conscients de sa réutilisation du même personnage, non seulement dans *La Porte de l'Enfer*, mais dans ses œuvres en ronde bosse. En 1900, un critique nommé Jean E. Schmitt, rendant compte de la rétrospective Rodin et de *La Porte de l'Enfer*, écrivait à propos de celle-ci : « Le même personnage, le même groupe, inversés, modifiés, accentués, simplifiés, combinés à d'autres, disposés dans l'ombre, placés dans la lumière, révélèrent à leur auteur les secrets de la sculpture, les mystères de la composition, les beautés auxquelles il n'avait encore que confusément rêvé. » Krauss voudrait nous faire croire que c'est elle — et non Rilke, qui, en tant que secrétaire de Rodin, fut pendant sept mois chaque jour dans son atelier — qui reconnut le même personnage dans *Les Trois Ombres* [voir *ill.* ci-dessus, p. 131].

Ayant rétabli la vérité historique par cette série d'inversions (« contrairement à Krauss »), Elsen s'en prit alors à deux points plus récents. Le premier était mon compte rendu, dans « L'originalité de l'avant-garde », du film documentaire sur la fonte de *La Porte de l'Enfer* qui avait été prévu pour accompagner l'exposition *Rodin Rediscovered* mais n'y fut finalement pas montré, n'ayant pas été terminé à temps, — ce qui invalidait tous les renvois que j'avais pu y faire.

Le second point concernait la position que j'avais prise dans l'essai sur Julio Gonzalez : « Cet art nouveau : dessiner dans l'espace » [ci-dessous, p. 201], interprétée par Elsen comme un refus de « condamner les bronzes posthumes fondus d'après les œuvres en métal soudé, et à exemplaire unique, de Julio Gonzalez ». Voyant là de ma part une dérobade devant les questions que j'avais moi-même soulevées à propos de Rodin, Elsen présenta ma position comme suit : « Puisque pour Gonzalez l'usage de matériaux trouvés n'était pas métaphorique — à l'inverse de ce qui se passait pour Picasso — et que ce qu'il faisait avec le métal soudé était "un procès", une grande partie de ce qui dans le travail direct du métal interdit théoriquement sa traduction en bronze perd du même coup sa pertinence ». Indigné par cette idée et en général par tout le contenu de « L'originalité de l'avant-garde », Elsen pose la question : « Que faire lorsqu'un critique

invente des problèmes, fabrique des contradictions, a deux poids deux mesures, et rend compte d'un événement n'ayant pas encore eu lieu ? »

C'est sans doute un tel sentiment de l'outrage qui dicta les dernières lignes de sa lettre. D'abord un post-scriptum destiné aux lecteurs d'*October*, les dirigeant vers « l'avis des experts » exprimé dans les *Standards for Sculptural Reproduction and Preventive Measures Against Unethical Casting*, avis « adopté par la Art Museum Directors Association, Artists Equity, la Art Dealers Association, et la College Art Association ». Ensuite un avertissement aux responsables d'*October* : « Copie de cette lettre est transmise à Leo Steinberg, Kirk Varnedoe, Henry Millon, Arthur Danto. » Quelque peu intrigués, les rédacteurs en chef publièrent la lettre dans sa totalité, à l'exception de ce mot de la fin, particulièrement malveillant par le parfum de censure qu'il dégage. Publiée dans *October* n° 20 (printemps 1982), la lettre d'Elsen était suivie de mon texte « Sincèrement vôtre ».

*

Par où commencer ? *A contrario*, peut-être : par la fin. Commençons donc par le paragraphe final du texte publié par le professeur Elsen dans le catalogue de l'exposition *Rodin Rediscovered*, et intitulé « Rodin's "Perfect Collaborator", Henri Lebossé » :

Pourquoi Lebossé accepta-t-il de faire, sur la commande de Bénédite, la gigantesque version posthume de *La Défense ? La fierté l'emporta-t-elle sur la prudence ?* [...] À défaut d'être excusable, la décision de Lebossé devient plus compréhensible lorsqu'on apprend toutes les difficultés qu'il eut juste après la guerre, et malgré l'aide de son fils démobilisé, pour remettre son entreprise sur pied. Bénédite, enfin, en tant que directeur du musée Rodin, incarnait sur ce point *l'autorité légale, sinon morale*, et Lebossé put ainsi après la mort de Rodin *renflouer son affaire* avec d'autres œuvres laissées inachevées[1].

Ces questions et les conjectures leur servant de réponses mettent un point final à l'épisode que rapporte Elsen pour clore sa description de la carrière du *reproducteur* préféré de Rodin — un homme dont l'en-tête des lettres précisait « qu'il s'engageait à réduire ou agrandir tous objets "d'art et d'industrie" selon "un processus mathématiquement mis au point" et employait une "machine spéciale" pour faire des "éditions" de ces "duplicata"[2] ». (Le terme dont use le plus souvent le professeur Elsen, dans son texte, pour désigner les marbres de Lebossé, n'est pas « duplicata » mais « reproduction » — un mot sur lequel nous reviendrons.)

L'épisode en question est le « scandale » dans lequel Lebossé fut impliqué « de manière tragique », bien qu'il bénéficiât de la complicité du premier directeur du musée Rodin, qui, en tant que légataire de Rodin, était détenteur de « l'autorité légale, sinon morale ». Après la mort de Rodin, Lebossé commença à travailler

sur un agrandissement de *La Défense* — une version quatre fois plus grande que l'original, c'est-à-dire bien plus grande que ce que Rodin avait lui-même jamais commandé. Lebossé obéissait aux instructions de Bénédite, pour le compte du gouvernement hollandais : le monument devait être élevé à Verdun. Au moment de l'achèvement, il y eut, apprenons-nous, « une tempête de critiques contre Bénédite pour avoir entrepris cet agrandissement posthume » et, par la suite, « de manière tragique pour "le parfait collaborateur" de Rodin, l'agrandissement de Verdun se trouva mêlé en 1920, à un scandale dans lequel il était question de faux, de tailleurs de marbre continuant à exécuter des pièces signées du nom de Rodin, et de bronzes illégalement réalisés par la fonderie Barbedienne[3] ».

Il semble que la principale différence entre Lebossé et les autres « tailleurs de marbre continuant à exécuter des pièces signées du nom de Rodin » tienne à ce que leurs « faux » étaient illégaux alors que les siens ne l'étaient pas. Et cela grâce à l'autorisation « de l'artiste ou de ses légataires » (Code général des impôts, appendice III, article 17) — dans le cas présent le musée Rodin, qui est selon la loi le seul et véritable « détenteur des droits d'auteur de l'artiste » et constitue donc en la matière « l'autorité légale, sinon morale[4] ». Pour le directeur du musée Rodin, pas moins que pour Lebossé, il s'agit là d'une question d'argent. Car c'est le musée qui percevait (et qui perçoit) les droits de reproduction et c'est le flot continu des œuvres originales qui assurait (et qui assure) ses revenus.

L'« autorité légale, sinon morale » est absolument nécessaire à la notion d'édition originale, ainsi qu'à la sauvegarde de celle-ci non seulement par le Code pénal mais aussi par le Code général des impôts — car la loi s'intéresse de près à la manière qu'a l'originalité d'influer sur le marché.

Ainsi que nous l'apprend Elsen dans sa lettre, Jean Chatelain est des plus éclairants sur le problème de l'original en sculpture, notamment sur le point auquel il s'en tient principalement, à savoir les « éditions originales ». « La valeur particulière d'une édition originale, écrit Chatelain, ne tient pas au caractère objectif de son originalité, au sens étymologique de ce terme, puisque chaque édition consiste en elle-même en la reproduction d'un modèle qui est le véritable original (ce qui ne veut pas dire qu'elle se fait en dehors de toute définition légale ou traditionnellement admise). Elle tient à l'accord passé entre l'auteur de l'édition et les acheteurs[5]. » Les *acheteurs* ? Qu'ont-ils à voir avec la paternité artistique ou la notion d'original ?

Mettant en rapport « le soulèvement révolutionnaire qui ébranla le système traditionnel d'atelier et l'avènement d'une philosophie individualiste, suivis par la montée du romantisme ainsi que par le développement du marché de l'art et de la spéculation[6] », Chatelain nous retrace une histoire de la notion d'« édition originale » qui n'envisage celle-ci qu'en tant que bien de consommation. L'acheteur du

XIXe siècle, nous dit-il, était obsédé par la notion d'originalité — par quoi on entendait innovation, créativité, inspiration. Confondant originalité et original au sens matériel, il désirait posséder l'objet portant les traces les plus directes du procès créateur, spontané et impossible à répéter. À cause de cette nouvelle modalité du désir, « toute reproduction de l'œuvre d'un artiste par un autre que lui, quelle que soit la méthode employée, est sans réelle valeur artistique et quasiment sans valeur marchande, puisqu'elle ne garde pas la marque directe de l'impulsion créatrice[7]. »

Pour les arts composés[8] (comme la sculpture en bronze), qui sont des « arts de la répétition », cette nouvelle économie du désir fit craindre une totale perte de valeur et exigea une parade immédiate. Ce fut l'« édition originale », une expression qui, comme Chatelain s'empresse de nous le dire, « est un défi aux lois de la logique et de la linguistique, puisque l'originalité implique la singularité, alors qu'une édition suppose la diffusion, la multiplication et la série[9] ». Mais, comme c'est souvent le cas en économie, la logique a peu à faire avec la sémantique ou avec le « sens étymologique ». Elle repose sur l'offre et la demande, sur ce que Chatelain nomme la « raréfaction systématique ». L'« édition originale », Chatelain n'a de cesse de le répéter, est une fiction juridique inventée afin de créer ce qu'on pourrait appeler l'*effet-originalité* : « Cette expression est encore d'une telle efficacité auprès du public qu'il arrive de la voir employée en vue de conférer de la valeur à des éditions qui, faute d'être originales, tentent du moins, en étant numérotées, d'en avoir l'apparence[10]. »

À première vue, en lisant ces déclarations de Chatelain, on se dit qu'il plaisante, ou qu'il joue les cyniques. On s'aperçoit qu'il n'en est rien si l'on se reporte au contexte d'où sont tirées ces lignes, à savoir une laborieuse dialectique tentant de démontrer le caractère raisonnable de ce système et donc d'expliquer le glissement, dans son argumentation, du « sens étymologique » aux exigences de l'économie de marché. Écartant la possibilité « d'une autorité compétente [...] capable de définir la notion d'édition originale pour un art donné et à un moment donné », et considérant cette indécision comme un facteur « qui ne fait que renforcer le sentiment de relativisme général », cet ancien directeur des musées de France abandonne la question aux mains du commerce :

> Une fois de plus, ainsi qu'il est d'usage dans un système juridique libéral, l'on s'en remet à la volonté des parties concernées : c'est à elles de définir mutuellement un accord [...] Dans le domaine qui nous intéresse, il est évident que le vendeur, c'est-à-dire le détenteur des droits d'auteur sur une certaine œuvre — qu'il s'agisse du créateur ou de ses légataires — est seul en mesure d'établir les caractéristiques de l'édition prévue. C'est à lui de décider combien de copies devront être faites, selon quelles particularités techniques, et avec l'aide de quels spécialistes. L'acheteur n'a pas son mot à dire sur ces conditions : il n'a le choix qu'entre les accepter ou les refuser. Tout au plus peut-il ten-

ter de discuter le prix demandé, ou encore réclamer une modification de détail — un certain type de socle, par exemple, pour une œuvre en bronze[11].

C'est donc bien au légataire que revient toute la responsabilité artistique, puisque lui seul, une fois l'artiste mort, « est en mesure d'établir les caractéristiques de l'édition prévue ». Et l'acheteur ? S'il désire un original, si celui-ci est bien l'objet de son désir, il n'a plus qu'à « discuter le prix demandé ».

Pour Chatelain, la nature totalement commerciale/conventionnelle de l'« édition originale » — qu'il nomme parfois, afin de souligner l'oxymoron, la « copie originale » — soulève de tels problèmes logiques que l'interprétation des textes de loi s'y rapportant ne va pas souvent sans quelque difficulté. Il en prend pour exemple un récent décret traitant de la suppression des fraudes lors des transactions occasionnées par les œuvres d'art : ce décret stipule que toutes les reproductions d'une œuvre originale doivent porter la mention indélébile « reproduction » ; les « moulages de moulages » sont inclus dans cette catégorie. Le problème, tel que Chatelain le voit, tient au fait que le terme « moulages de moulages » semble se limiter aux moulages qui n'ont pas été réalisés d'après la matrice originale — c'est-à-dire dans le cas de la sculpture en bronze, ceux qui ne proviennent pas du plâtre original. Ce qui voudrait dire que tout moulage réalisé d'après le plâtre original, *même au-delà* de la limite de l'« édition originale » (douze moulages, en ce qui concerne Rodin), ne serait pas une reproduction mais ferait toujours partie d'une « édition » ; il serait en un certain sens — « légal, sinon moral » ? — un original. Cette éventualité ne semble pas compatible avec le principe de « raréfaction systématique ». D'où la nouvelle interprétation du terme « moulages de moulages » imaginée par Chatelain et selon lui « plus rigoureuse » : une fois la limite de l'« édition originale » atteinte, tous les moulages, qu'ils soient ou non faits d'après le plâtre original, devraient être considérés comme des « reproductions » et donc porter cette mention. À laquelle de ces interprétations faut-il se rallier ?

Techniquement, seule la première interprétation nous semble justifiée, car elle repose sur un critère technique en soi. Le moulage provenant du plâtre original est une épreuve, une édition ; celui qui ne provient pas du plâtre original est une reproduction. D'un autre côté, il est évident que le décret du 3 mars 1981 a été conçu pour *imposer au marché de l'art des limites strictes* quant à la dénomination des objets. On peut donc penser que la seconde interprétation, *parce qu'elle est restrictive*, se conforme plus à cet esprit que la première[12].

L'esprit de ce décret est d'imposer des limites au marché de l'art, autrement dit de renforcer, par la « raréfaction systématique », le fragile marché des arts composés [*compound*]. Les codes et décrets auxquels se réfère Chatelain appartiennent bien entendu à la loi française et sont conçus pour un marché de l'art français pris,

c'est le moins qu'on puisse dire, très au sérieux. Sur ce sujet, il ne viendrait à l'idée de personne de penser que Chatelain plaisante. Ou que le gouvernement français plaisante. En octobre 1981, un impôt sur la fortune, voté par une Assemblée nationale à majorité socialiste, était censé inclure les œuvres d'art des collections privées. Mais au dernier moment F. Mitterrand, apparemment convaincu du coup que cela eût porté au marché de l'art français, retira les œuvres d'art de l'ensemble des biens imposables. Le lendemain, *Libération* titrait : « Vendez vos yachts ! Achetez des Picasso ! » Seule la gauche la plus hétérodoxe semble avoir envie de plaisanter au sujet de la raréfaction, systématique ou non, du marché.

Mais Elsen, qui fait le départ entre « autorité légale » et « autorité morale », paraît vouloir, concernant les « éditions originales », des définitions qui dépassent la notion commerciale/conventionnelle de l'authenticité. Dans son introduction à *Rodin Rediscovered*, il a recours aux *Statements of Standards on the Reproduction of Sculptures* américains (qu'il cite également à la fin de sa lettre) pour trouver un critère dépassant l'authenticité : il s'agit de la « désirabilité ».

Bien que « les moulages posthumes réalisés par le musée Rodin soient sans conteste authentiques quant à l'intention du sculpteur et quant à sa cession des droits de reproduction à l'État », écrit Elsen, ils sont néanmoins considérés selon les dits *Statements of Standards* « comme moins désirables que ceux réalisés du vivant de Rodin[13] ».

Cette façon de voir est celle d'Elsen, avec le bémol qu'elle met au désir, et je ne la partage pas. Contrairement à ce qu'il pense, je n'envisage pas la question des moulages posthumes en termes de condamnation ou de rejet. Ce n'est pas pour moi un motif de tracas, mais l'occasion rêvée d'explorer l'énigme posée par ce qu'on nomme conventionnellement un « original » dans le cas des arts composés. Et cela parce que, contrairement à ce qu'Elsen me fait dire, j'aimerais suggérer que cette convention joue aussi en ce qui concerne les arts simples[14], et qu'elle renvoie donc peut-être toutes les prétentions à l'originalité à un même fond conventionnel/juridique. Contrairement à Elsen, je vois là non un tracas, mais une chance : celle de faire un peu de théorie.

Contrairement à… Contrairement à… Venons-en à la série d'affirmations faites par Elsen dans sa lettre, le plus souvent sous la forme « contrairement à » : « Contrairement à Krauss, Rodin avait une conception bien arrêtée de l'authenticité » ; « Contrairement à ce que prétend Krauss, les contemporains de Rodin étaient conscients de sa réutilisation du même personnage. » Scandalisé par mon esprit de contradiction, Elsen m'accuse d'inventer des problèmes, d'avoir deux poids deux mesures, etc. Bref, de tricher. Mais qu'en est-il des contraires de ses contraires ? Qu'en est-il si, me désavouant, il déforme mes dires ? Est-ce tricher ?

Ou serait-ce le genre d'arguments si fréquemment opposés à la théorie par les gardiens de l'orthodoxie ? Commençons donc *a contrario*.

Contrairement à ce que dit Elsen, je n'ai jamais considéré comme un « faux » le récent moulage de *La Porte de l'Enfer*. Je l'ai expressément traité d'« œuvre légitime » et de « véritable original ». Mais j'ai aussi imaginé la confusion qui pouvait surgir dans l'esprit de certains spectateurs et les conduire à considérer l'œuvre comme un faux ou une contrefaçon. Cette confusion, après tout, trouve sa source historique dans les propres pratiques d'atelier de Rodin. Elsen en cite lui-même des exemples :

> Bénédite [le premier directeur du musée Rodin], non seulement décida de poursuivre l'agrandissement [de *La Défense*] après la mort de l'artiste, mais d'en accroître la taille [...] Il y eut une tempête de critiques dirigées contre Bénédite pour avoir entrepris cet agrandissement posthume. De nombreuses personnes se méprirent sur le processus d'agrandissement, ne comprenant pas que pour Rodin il ne devait pas être strictement mécanique. Certains critiques écrivirent que Lebossé avait trahi Rodin en n'agrandissant pas le modèle original d'une manière purement mathématique. Pour justifier ses libertés avec le modèle et expliquer pourquoi il s'était écarté de l'exactitude mathématique, Lebossé produisit devant la presse une lettre de Rodin datée de 1912 dans laquelle l'artiste lui demandait d'ajouter « de la matière » pour donner plus de corps à l'agrandissement de *La Défense*[15].

Si de telles confusions ont pu avoir lieu du temps du sculpteur, et cela bien que, comme dit Elsen, « le public de Rodin connût très bien le système de division du travail dont l'artiste avait hérité et dont il usait afin de produire et de créer », comment ne pourrait-elle pas être encore plus répandue aujourd'hui ? *Elle l'est*, bien évidemment, et Elsen, comme ses collaborateurs, nous le rappelle sans cesse dans le catalogue de *Rodin Rediscovered*. Impossible, semble-t-il, de chasser le doute de l'esprit du public « non informé ». Dans son texte sur « La sculpture taillée de Rodin », Dan Rosenfeld parle de l'équipe d'ouvriers entourant le maître dans son atelier — « entre 1900 et 1910 près de cinquante personnes prirent part à l'exécution des sculptures en marbre de Rodin » —, et il commence sa description par cette phrase : « Les nombreux exemplaires de l'*Ève* en marbre [douze ou plus] soulèvent le problème de l'originalité et de l'authenticité de la sculpture taillée de Rodin[16]. » Comme Elsen, il sait bien que ce problème est anachronique, qu'il n'en était pas un pour les contemporains de Rodin. Mais il *est* clair qu'il en est un pour nous *aujourd'hui* — ce qu'attestent des remarques comme : « La question de leur authenticité en tant que produits de la main de l'artiste, si perturbante pour certains critiques modernes...[17] »

Imaginant la scène occasionnée par toute cette confusion et toute cette agitation, une scène où les qualificatifs les plus divers — contrefaçon... légitime... authentique... désirable... — sont appliqués à un même objet et dont les acteurs ne sont pas seulement quelques membres du public non informé, mais aussi bien des experts et historiens de l'art (pensez à Jean Chatelain n'arrivant pas à trouver un nom pour ces épreuves qui ont le malheur de dépasser la limite légale de l'« édition originale » : sont-elles des reproductions ? Ce ne sont pas vraiment des *reproductions* !) — imaginant cette scène dans toute l'intensité de son incertitude, je souhaitais entamer une discussion qui n'aurait sa place ni devant un tribunal, ni devant un conseil de la College Art Association ou des Art Dealers of America[18].

Il y va ici de ce qu'on pourrait nommer une « pluralité irréductible » : une multiplicité implicite qui loge en tout objet, même unique ou singulier. Les arts composés sont soumis de par leur nature à ce potentiel de multiplicité, et la raréfaction systématique n'y changera rien : le transfert de l'idée première d'un médium à un autre lors de la réalisation de l'« original » diffère à jamais en celui-ci tout caractère d'unicité originelle.

Reportons-nous, par exemple, au témoignage de George Bernard Shaw. Comme tout le monde il était au courant des modes de production de Rodin et du paradoxe qui voulait que le sculpteur au « toucher inimitable » fût célèbre pour des œuvres auxquelles il n'avait jamais mis la main (Elsen : « Aucun sculpteur, dans toute l'histoire, ne fut plus réputé pour son toucher inimitable que Rodin. Néanmoins de grandes œuvres publiques, comme le *Monument à Balzac* ou *Le Penseur*, sortirent en fait des mains de Henri Lebossé[19]. » Shaw savait aussi très bien que pour Rodin l'« original » d'une œuvre était, sans équivoque, le modèle en argile : « Les gens disent que toute la sculpture moderne est faite par des artisans italiens reproduisant mécaniquement dans la pierre le modèle en plâtre du sculpteur. Même Rodin dit cela. » Mais Shaw se permettait de diverger à ce sujet : « Les qualités particulières auxquelles parvient Rodin dans ses marbres ne se trouvent pas dans les modèles en argile », écrit-il en insistant sur le fait que les qualités magiques de « Rodin » sont inhérentes au marbre et non aux autres matériaux : « J'ai trois bustes de moi par lui : un en bronze, un en plâtre, et un en marbre. Le bronze est bien moi... Le plâtre est bien moi. Mais le marbre possède une autre sorte de vie : il rayonne ; et la lumière ruisselle sur lui. Il ne semble pas solide, mais lumineux. Ce rayonnement et ce ruissellement étranges le préservent des doigts des spectateurs[20] ». La magie est ce que Shaw estime le plus. Pourtant ce n'est pas à Rodin qu'il la doit, puisqu'elle n'était pas dans le modèle en argile. Elle est, pourrions-nous dire, le produit d'une collaboration entre l'artiste, l'artisan, et les propriétés physiques du matériau, — mais c'est encore trop simplifier.

La nature des arts composés exige des choix, à tout moment, en même temps que des compétences techniques très diverses. Combien de personnes ont mis la main à l'œuvre ? Peu importe. Car même lorsqu'une seule personne — disons

Rodin — assume de bout en bout la réalisation d'une pièce, il reste toujours ce glissement inévitable lors du passage d'un médium à un autre, et cette multiplicité de possibles parmi lesquels doit choisir notre unique créateur. Ayant opté pour un art composé, Rodin avait tout le choix — dimensions, matériaux — quant aux versions finales de ses œuvres.

Depuis plus de vingt ans la critique est d'avis que, pour ce qui concerne ses marbres, Rodin s'est le plus souvent trahi lui-même. Leo Steinberg, méditant sur l'éclipse presque totale que connut la popularité de l'artiste de 1930 à 1960, les a qualifiés, en ouverture de sa magnifique étude sur Rodin, de « reproductions édulcorées faites par des assistants[21] ». Même Elsen, à cette époque, pensait que les marbres posaient problème. Écrivant à Steinberg, il déclarait en 1969 : « On est bien obligé cependant de reconnaître que les marbres ne représentent pas ce qu'il a fait de mieux. Pour une bonne part, la taille des œuvres en pierre a été effectuée par des tâcherons. Nous savons qu'il n'a pas supervisé la réalisation de ses marbres visibles à Paris[22]. » Serait-ce exagérer que de voir au moins deux artistes en Rodin, et que l'un, qui satisfaisait au goût le moins exigeant de son temps (celui de Shaw ?), a trahi l'autre ? Ne faudrait-il pas parler, non seulement d'original composé ou divisé, mais d'un sujet, Rodin lui-même, divisé entre deux intentions : d'un côté l'intention déterminée de soustraire l'œuvre à l'achèvement et à la production, de l'autre l'intention de fabriquer en série, en tous points opposée à la première ? De sorte qu'au cœur même de l'intention de l'artiste, qu'Elsen considère comme irrémédiablement univoque, la multiplicité serait aussi à l'œuvre. (« Contrairement à Krauss, Rodin avait une conception bien arrêtée de l'authenticité. Il ne reconnaissait comme authentiques que les bronzes fondus avec son autorisation. Tous les autres n'étaient pour lui que des contrefaçons ». Mais « les intentions de Rodin, pas plus que celles de Gonzalez[23], ne comptent pour Krauss ».)

Ces choix antagonistes, ces clivages ne suggèrent-ils pas une sorte d'infidélité à soi qui ferait qu'un artiste, par certains aspects, pourrait trahir sa propre œuvre ? N'est-ce pas ce que ressent par exemple le public informé devant les colossales sculptures en béton que Picasso, sur son déclin, fit réaliser d'après de minuscules maquettes ? Cette infidélité à soi de l'artiste semble l'effet inévitable de ce qu'une idée esthétique — unité en elle-même fictive — n'émerge pas toute faite du cerveau de l'artiste. Son actualisation passe par de nombreux stades où elle risque chaque fois d'être trahie. Par l'artiste lui-même. Par ses intentions. Par sa conception même de l'authenticité.

C'est à ce type de trahison endogène que je pensais lorsque j'ai écrit que Rodin avait participé à l'irruption du kitsch dans son œuvre personnelle. Contrairement à ce que dit Elsen, je n'ai pas employé ce terme pour les moulages du

musée Rodin. J'avais à l'esprit, non seulement la grande majorité des marbres (« répliques édulcorées » ? œuvres « à but alimentaire » ?), mais aussi le type de productions décrit dans *Rodin Rediscovered* au chapitre consacré à « Rodin et ses fondeurs ». Les lignes qui suivent concernent un buste en marbre, *Suzon*, dont la destinée fut confiée, à partir de 1875, à la Compagnie des bronzes de Bruxelles :

> En 1927 on pouvait encore le trouver parmi les pièces offertes par la Compagnie des bronzes en cinq tailles différentes : la taille originale (30 centimètres), et quatre réductions mécaniques de 25, 21, 16, et 12 centimètres. Ces bronzes de formats divers, de même que les multiples exemplaires réalisés en marbre, terre cuite ou biscuit, montés en dessus de pendules ou sur des socles fantaisie, suscitèrent de nombreuses combinaisons décoratives qui finissent le plus souvent dans des collections privées belges et hollandaises[24].

Rodin conçut-il aussi les pendules ? Et les socles fantaisie ? Autorisa-t-il cette édition illimitée ? En 1875 ? En 1927 ? À quel moment ces pièces *devinrent-elles* des « contrefaçons » ?

L'autorisation de Rodin, garantie d'authenticité et de ses intentions *non divisées*, prit dans certains cas l'aspect d'un laisser faire illimité : Elsen écrit qu'« il passa contrat pour l'édition en nombre illimité de répliques en bronze de quelques-unes de ses œuvres les plus populaires, comme *Le Baiser*, *L'Éternel Printemps*, et *Victor Hugo*. De même que les autres sculpteurs, Rodin n'avait pas coutume de limiter ses éditions, pratique qui semble avoir été introduite au tournant du siècle par des marchands comme Ambroise Vollard[25]. » Rodin autorisa également, comme pour *Suzon*, la fabrication en série d'« objets d'art », sculptures-avec-pendules. Autrement dit : il favorisa l'industrialisation du travail artisanal, la corruption de l'esthétique manuelle par la reproduction mécanique. Le terme d'usage pour désigner ce type de corruption est *kitsch*.

Même si nous laissons de côté ces cas extrêmes de reproductions mécaniques légalement estampillées « Rodin »[26], la soumission de l'artiste à la logique interne des moyens de reproduction (à la « division du travail », comme dit Elsen) reste évidente. Cette division — qui conduisait un auteur, Eugène Guillaume, à demander dans *La Sculpture en bronze* (1868) : « L'artiste est-il un seul homme ou un ensemble de personnes ? » — s'appliquait à la taille aussi bien qu'à la fonte. « Cependant, lisons-nous dans *Rodin Rediscovered*, il était difficile de superviser la fonte des bronzes, qui était faite loin de l'atelier[27]. » Durant sa carrière, Rodin eut recours, au minimum, à vingt-huit fonderies différentes. Tout contrôle devenait une gageure.

De fait, *Rodin Rediscovered* enrichit notre connaissance de la pratique artistique au XIXe siècle en nous montrant à quel point l'artiste s'en remettait à la logique de la division du travail, nécessaire à la reproduction de son art. Elsen : « À ce que l'on

sait, Rodin ne participait pas à la fonte et à la finition de ses bronzes. Il confiait cette tâche à des spécialistes au fait de ses exigences [...] Pendant plus de quinze ans, c'est Jean Limet qui patina la plupart des bronzes importants et informa Rodin de leur état final[28]. » Ces rapports de Limet étaient d'autant plus nécessaires que, nous l'apprenons, Rodin, tout particulièrement après 1900, ne se rendait pas lui-même chez les fondeurs et ignorait donc tout de l'état des moulages : « Les moulages étaient envoyés directement par les fondeurs à Limet ; Rodin, qui ne les voyait donc pas, demandait à être informé de leur qualité — comme en témoigne une lettre écrite par Limet le 3 septembre 1903 : "J'attendais qu'Autin m'envoie les bronzes pour examiner la tête de Mme Rodin. Le moulage n'est pas mauvais, mais le burinage laisse à mon avis beaucoup à désirer. On a du mal à juger cette pièce très simple". » Commentaire d'Elsen dans son étude sur les procédures de fonte des bronzes de Rodin : « Il faut donc nuancer l'idée d'un contrôle rigoureux des moulages et des patines par Rodin lui-même, du moins après 1900[29]. »

Qu'arriva-t-il à cette tête de Mme Rodin dont le burinage, de l'avis de Jean Limet, laissait « beaucoup à désirer » ? Limet connaît « les exigences » de Rodin ; il estime que le burinage de la pièce « laisse à désirer » : l'œuvre fut-elle quand même mise sur le marché ? Serait-ce là ce que sous-entend la nécessité de « *nuancer* l'idée d'un contrôle rigoureux des moulages » ? Faut-il nuancer également les « exigences » de Rodin, ses « conceptions bien arrêtées », ses « intentions » ?

Ces nuances s'imposent par le fait que Rodin participa dans une large mesure à ce que j'ai nommé, dans « L'originalité de l'avant-garde », « l'ethos de la reproductibilité » [voir *supra*, p. 131]. Contrairement à ce que prétend Elsen, je n'ai jamais écrit, tout court, que Rodin « ne surpervisait ou ne dirigeait jamais la finition et la patine, et, à la fin de sa vie, ne contrôlait jamais les pièces avant leur livraison aux clients... ». J'ai écrit : « [le moulage] avait lieu la plupart du temps dans des fonderies où le sculpteur ne se rendait jamais pour surveiller l'exécution ; jamais... (etc.) » — ce qui est tout à fait confirmé par *Rodin Rediscovered* et ne devient faux que si l'on ornet l'expression « la plupart du temps ». Pour quelles raisons Elsen déforme-t-il ce qu'il cite ?

L'esprit de contradiction d'Elsen s'amplifie à mesure que nous pénétrons plus avant dans le domaine de l'ethos de la reproductibilité. D'un point de vue esthétique, le problème est sans importance si l'on s'en tient à la supervision des moulages par le maître, mais il devient formellement essentiel si nous abordons les « conceptions » de Rodin, par exemple celle qui lui fit repenser « la manière de composer un personnage ou un groupe... » Il est à ce stade extrêmement intéressant de se pencher sur l'habitude qu'avait Rodin de composer par *multiplication*, pour reprendre le terme de Leo Steinberg[30]. Les plâtres, moulés d'après les modèles en argile, et

considérés avant Rodin comme le véhicule formellement neutre de la reproduction, devinrent pour lui un moyen de composition. S'il peut et *doit* y avoir un plâtre, pourquoi pas trois ? Et si trois... C'est ainsi, pourrions-nous dire, que le multiple devint le médium.

En repérant au centre des « conceptions » de Rodin, cette fonction du multiple, cette représentation des moyens mêmes de la reproduction, nous commençons à percevoir ce qui tout à la fois lie et sépare l'original matériel/légal/étymologique (l'exemplaire unique d'Elsen) et l'original conceptuel, autrement dit l'originalité en ce qu'elle résulte des pouvoirs de l'imagination. Nous distinguons encore entre les deux types d'original, mais nous percevons déjà une transition de l'un à l'autre, la marque que le matériel imprime sur le conceptuel. Il ne reste plus alors qu'à saisir cette confusion sublime et créatrice engendrée par Rodin pour renforcer la représentation du mouvement — le suspens de chaque moment, fugace et singulier — par la démultiplication et l'alignement de simples répliques mécaniques.

Contrairement aux allégations d'Elsen, je n'ai jamais prétendu avoir observé la première que *Les Trois Ombres* figuraient un seul et même personnage. Je me suis référée explicitement aux développements de Leo Steinberg sur ce phénomène présent dans toute l'œuvre de Rodin[31]. Mais reconnaître le fait — ce que le professeur Elsen désire restituer aux contemporains de Rodin — n'est pas l'interpréter. Et la question de ce que signifie une telle triplication — avec toutes les variétés de réponses et de réfutations qu'on voudra — reste posée.

Tel qu'il est décrit en 1900 par « un critique nommé Jean E. Schmitt » (celui-ci méritait-il l'obscurité ou il est tombé ?), le phénomène ressortit entièrement à cette conception très dix-neuvième selon laquelle seule une imagination extatique peut produire du grand art : « Le même personnage, le même groupe, inversés, modifiés, accentués, simplifiés, combinés à d'autres, disposés dans l'ombre, placés dans la lumière, révélèrent à leur auteur les secrets de la sculpture, les mystères de la composition, les beautés auxquelles il n'avait encore que confusément rêvé. »

Décidé à sauver l'art de Rodin de toute effusion sentimentale et à le soumettre aux critères autrement plus rigoureux du modernisme, Leo Steinberg interpréta cette multiplication *via* le procès de production des œuvres. Le dévoilement de ce procès nous renseigne sur les moyens de la représentation ; en termes formalistes, il équivaut à une mise à nu du procédé. Il fait de la surface exhibée des œuvres le témoin, non des « arcanes de la sculpture », mais de sa fabrication dans ce qu'elle a de plus prosaïque. Non content de multiplier la même pièce, Rodin recherche et magnifie toute la gamme des « défauts » de moulage et de fonte ; il laisse le bronze transcrire sous leur forme la plus brute toute une panoplie d'astuces de modelage, tels ces petits rouleaux d'argile ajoutés à certains plans pour renforcer la solidité d'une forme[32].

Auguste Rodin, *Baudelaire*, 1898, bronze ; 20 cm. Paris, musée Rodin.

Cette mise à nu des procédés de fabrication n'est pas plus abordée par Rilke que par Jean [illegible]. Il semblerait qu'elle ne leur ait pas été visible. Relève-t-elle pour autant d'une lecture abusive parce qu'elle surpasse en acuité critique les observations des contemporains de Rodin ? Sommes-nous obligés de dire que, parce que Rodin n'a pas pu ou n'a pas voulu s'expliquer lui-même sur cet aspect de son art, les « accidents » de fabrication sur lesquels s'appuie l'interprétation de Steinberg n'étaient pas intentionnels ? Mais d'autre part, la profusion de ces accidents (comme l'éminente perversité de leur auteur) ne nous empêche-t-elle pas de les considérer comme non intentionnels ? S'il fallait limiter l'intention à ce que nous en apprennent les documents contemporains des œuvres, que nous resterait-il face à celles-ci, sinon à leur évidence ? N'est-il pas incroyablement naïf de penser que toutes les intentions ne peuvent qu'être *conscientes* ?

Si « L'originalité de l'avant-garde » n'est pas une simple répétition de l'interprétation de Steinberg (que je n'entends certes pas *réfuter*), c'est parce que le concept de *multiple*, tel que je l'explore, n'est pas identique à la notion de *multiplication*. La multiplication, au sens de Steinberg, participe d'un dévoilement plus général des moyens employés par un artiste — de leur particularité. C'est cette particularité qu'apprécie la sensibilité moderniste ; elle rétablit le sentiment de la singularité de l'œuvre — sentiment dans lequel la surprise (l'originalité) causée par la manière dont le véhicule matériel de l'œuvre est manifesté se conjugue avec l'immédiateté sensuelle de cette matérialité révélée. Or l'idée de multiple ne se résorbe pas dans cette nouvelle manière qu'a le modernisme de faire l'expérience de la singularité absolue de l'objet. Elle repose sur la perception de cette pluralité irréductible dont j'ai parlé plus haut, qui nous oblige à penser le multiple sans l'original.

La multiplication, telle que la développe Steinberg, nous aide à percevoir le procès, la production. Le multiple a plus à voir avec la *re*production. L'œuvre de Rodin oscilla constamment entre la production (les petits rouleaux d'argile ajoutés au modelage) et la reproduction (le « Rodin » officiel, autorisé par Rodin). Si Rodin fut à même (consciemment ? inconsciemment ?)[11] de rendre sensible dans son œuvre le procès de production de celle-ci, pourquoi n'en aurait-il pas été de même en ce qui concerne la reproduction ? Mais nous abordons là des questions fort troublantes pour l'historien de l'art, dans son incapacité à concevoir la possibilité d'un tel paradoxe — le multiple sans l'original.

C'est cet échec de l'imagination que soulève l'histoire de *La Porte de l'Enfer*. Et c'est cette histoire qu'Elsen s'empresse fiévreusement de réfuter dans sa lettre, bien qu'il l'ait lui-même racontée dans *Rodin Rediscovered*.

Pour la colossale exposition Rodin de l'été 1900, *La Porte de l'Enfer* fut

démontée afin d'en faciliter le transport. Le réassemblage, qui devait se faire au moment de l'installation, n'eut pas lieu. Judith Cladel raconte que « le jour de l'ouverture arriva avant que le maître ait pu placer sur le fronton et sur les panneaux de son monument les centaines de personnages, petits et grands, destinés à son ornementation[34] ». Et ensuite ? La porte ne fut jamais réassemblée sous la direction de Rodin, pas plus durant l'exposition que par la suite à Meudon. Judith Cladel pense que l'œuvre ne fut pas réassemblée en 1900 parce qu'« il l'avait trop vue depuis vingt ans qu'elle était sous ses yeux. Il en était fatigué, lassé[35]. » Mais que cette lassitude se soit prolongée pendant seize ans appelle une explication. On a prétendu que c'était parce que Rodin ne considérait pas l'œuvre comme véritablement achevée que les visiteurs de son atelier ne purent jamais la voir qu'en pièces détachées. Elsen propose une explication différente : « Le refus de Rodin de réassembler *La Porte* après le premier juin 1900 vient peut-être de ce qu'il pensa que l'œuvre, telle qu'elle était, gagnait en ampleur et en unité formelle[36]. » Si tel est le cas, les « intentions non divisées » de Rodin[37] semblent pointer vers au moins deux directions différentes : d'un côté, *La Porte* telle que nous la connaissons maintenant ; de l'autre, une unité idéalisée, arrachée aux moutonnements d'un sol presque stérile.

Rodin, avant sa mort, donna « probablement » son accord pour un nouveau moulage de *La Porte de l'Enfer* destiné au musée Rodin de Paris. « Ce second modèle, en plâtre, ne fut pas assemblé par Rodin avant son décès en novembre 1917 ; cela fut fait sous la direction du premier et ambitieux directeur du musée, Léonce Bénédite[38]. » Et Elsen poursuit : « Nous savons que de 1916 à sa mort, Rodin était physiquement incapable d'accomplir la moindre tâche de ses mains, suite probablement à une congestion cérébrale. » Mais là n'est pas vraiment la question, puisqu'il semble bien que le réassemblage n'ait même pas été exécuté en sa présence : « Bénédite soutint que le montage avait été fait "sous la direction du maître", ce qui paraît peu probable vu ce que nous savons de la santé de celui-ci à l'époque. Cela devient encore moins probable si le montage a été effectué au Dépôt des marbres, puisque Rodin resta quasiment confiné à Meudon durant sa dernière annéee[39]. »

Elsen, en éminent spécialiste, en conclut que Bénédite entreprit le montage de son propre chef, violant même certaines idées de Rodin au cours de la reconstruction. À voir Elsen affirmer dans sa lettre[40] que les moulages posthumes — tous exécutés d'après des moules pris sur le *nouveau* plâtre du musée Rodin (1917) — proviendraient en réalité « de *La Porte de l'Enfer* telle qu'elle fut réalisée par Rodin en 1900 », nous ne pouvons qu'en déduire que, dans sa hâte à légitimer un objet original né des « intentions non divisées » de Rodin, il a tout simplement oublié sa propre description des « libertés » prises lors de l'exécution de ce moulage final

Eugène Druet, *Rodin à Meudon parmi ses plâtres*, 1902.

« probablement » autorisé. La présentation de ces libertés par Elsen vaut d'être citée en entier :

> Il est certain que si Rodin avait fait entreprendre lui-même l'assemblage final, son premier directeur l'aurait fait savoir en 1917 et non en 1921. Bénédite prit de nombreuses initiatives sans demander l'avis de Rodin, sans le mettre au courant, et, *toute question de morale mise à part, il semble en avoir eu, légalement, tout à fait le droit*. La preuve troublante de ce que Bénédite modifia l'arrangement prévu par Rodin pour *La Porte de L'Enfer* nous est donnée par Judith Cladel, en 1933-1936, lorsqu'elle décrit avec amertume les dernières semaines de la vie de Rodin et le déménagement brutal de son œuvre de Meudon à Paris :
>
> « Des mouleurs de Rodin, scandalisés, me faisaient savoir que, chargés de monter à nouveau *La Porte de l'Enfer*, ils recevaient ordre de placer certaines figures dans une disposition différente de celle voulue par l'artiste, parce que "cela faisait mieux", ou bien parce que telle figure de femme représentant une source "ne devait pas avoir la tête en bas"... "La raison cubique est la maîtresse des choses et non pas l'apparence", disait

autrefois Rodin ; mais un trépignant fonctionnaire avait-il le temps d'[illegible] cet anonyme ? » (*Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*)

L'accusation de Cladel est nette : Rodin n'avait plus voix au chapitre en ce qui concerne la *Porte*, et Bénédite prit des libertés aussi indésirables qu'indélicates lors de sa reconstruction. « La raison cubique » fait référence à l'opinion de Rodin, selon laquelle une sculpture bien faite devait pouvoir être pensée à l'intérieur d'un cube[40].

Les « libertés aussi indésirables qu'indélicates » prises par ce « trépignant fonctionnaire » (est-ce là ce qu'Elsen entend par « ambitieux » ?) rendent hautement probable le fait que le plâtre de 1917, d'après lequel furent exécutés tous les bronzes de *La Porte de l'Enfer*, soit esthétiquement très différent du plâtre de 1900. De plus, après 1900, ainsi que le signale Elsen lui-même, le rapport de Rodin à cette œuvre était devenu suffisamment complexe pour qu'il refuse de la voir réassemblée (jugeant peut-être que la porte, laissée nue, « gagnait en ampleur et en unité formelle » ?), voire pour qu'il autorise, ou tout aussi bien n'autorise pas, l'entreprise de Bénédite en 1917. C'est ce réseau serré de doutes et de possibilités engendré par l'histoire de *La Porte de l'Enfer* qui fait de l'œuvre un exemple si parfait, techniquement et conceptuellement parlant, de multiples sans original. Si nous essayons de remonter à partir de cette pluralité de moulages à l'unité du modèle, à l'original unique, nous voyons celui-ci se décomposer et voler en éclats.

Et qu'en est-il des arts *simples*, en tant que distincts des arts *composés*[42] ? Jean Chatelain relève le « sentiment de relativisme » engendré par la notion d'original dans les arts composés. Un sentiment qui n'a pas lieu d'être, semble-t-il soutenir, avec les arts simples — ceux où le rapport entre conception et marque visuelle est le plus direct et le plus immédiat.

Mais n'aurions-nous pas quelque raison de nous demander si cette simplicité, avec les notions corollaires d'immédiateté, de caractère direct, n'est pas elle aussi un produit de ce même déplacement du désir qui rendit nécessaire l'« édition originale » ? Car, de même que les arts composés — sculpture, tapisserie, marqueterie, porcelaine, livres illustrés, etc. — résultent d'un travail d'atelier dans lequel interviennent de nombreuses mains et de nombreuses compétences, la peinture est, elle aussi, le produit d'ateliers — faute de quoi les grands cycles décoratifs exécutés aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles n'auraient jamais pu voir le jour. Les commandes reçues par de grands ateliers — celui de Rubens n'est que le plus connu — nécessitaient un mode de travail « composé ».

L'histoire de l'art est la partenaire intellectuelle des nouvelles forces du désir que Jean Chatelain voit se développer au XIXe siècle ; elle s'en remet entièrement aux marques de la *simplicité* : son travail est avant tout d'attribution, son rôle d'établir l'œuvre autographe. Elle reconnaît l'existence de l'atelier dans la mesure

où sa production, une fois analysée, permet d'en distinguer les éléments constitutifs, parmi lesquels le travail attribuable sans conteste à la *main* du maître. L'historien de l'art devra donc procéder au repérage de ce travail, ainsi qu'à son organisation en un [illegible] dont l'unité — tout empirique bien que posée *a priori* comme irréductiblement singulière — sera la marque du maître.

L'analyse du polyptyque de Gand, pour prendre un exemple, a tourné la plupart du temps autour de problèmes d'attribution. Sachant que Hubert et Jan van Eyck avaient tous deux participé à sa réalisation, il s'agissait d'établir précisément la contribution de chacun. Même Panofsky ne s'est pas épargné cette tâche, pensant sans doute que c'était là son rôle en tant qu'historien de l'art. On peut distinguer deux présupposés à une telle conception du travail du spécialiste. Le premier est que la peinture constitue une sorte de corps simple, d'unité indivisible, et qu'à ce titre elle provient idéalement d'une seule et même main. Lorsqu'on sait avec certitude qu'une œuvre a eu plus d'un auteur, il convient alors de la décomposer en un ensemble d'unités discrètes (d'où les tentatives pour attribuer à chacun ce qui lui revient).

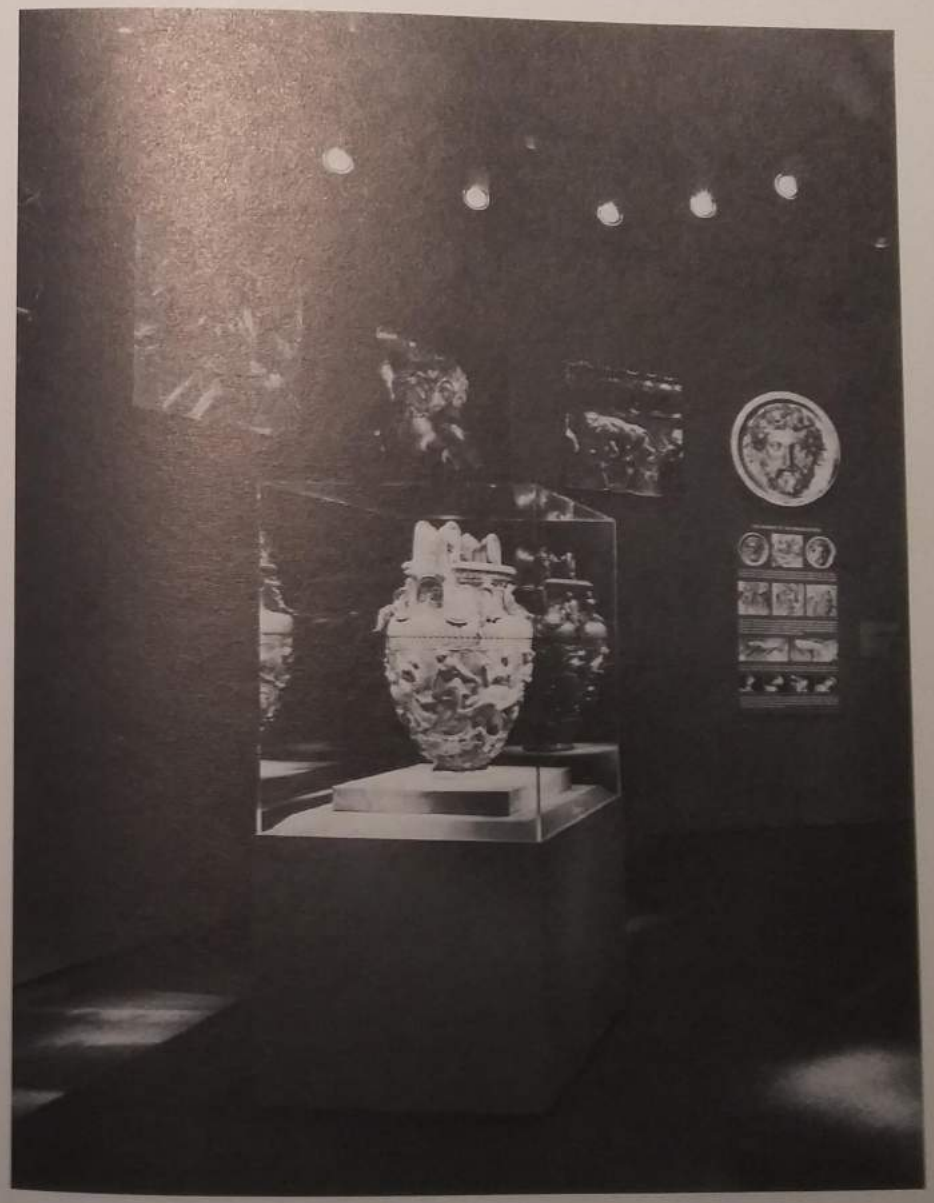
Le second présupposé, lié au précédent, veut qu'une peinture, en tant que corps simple, soit ce dont, normalement, la paternité puisse être revendiquée. La paternité d'une peinture est constitutive du protocole de son exécution — ce n'est pas le cas pour la marqueterie, par exemple. C'est à son caractère d'objet se prêtant naturellement, du moins en apparence, à cette revendication de paternité (et mettant par là l'accent sur la notion d'authenticité), que la peinture doit d'être considérée comme un corps simple. En tant que telle, elle possède des limites claires et précises : elle est tout ce qui est *à l'intérieur* du cadre (le cadre, du reste, ressortit aux arts décoratifs, aux arts composés ; il est ce qui assure à la fois la liaison et la séparation entre la peinture et le système architectural/décoratif constituant son contexte originel. L'historien de l'art ne confond d'ailleurs jamais la peinture et le cadre[43]). Ainsi lorsque Lotte Brand Philip donna une nouvelle direction à la recherche en soutenant qu'Hubert van Eyck était bel et bien un des auteurs du polyptyque de Gand, mais de son cadre et non de ses parties peintes, elle se heurta à de fortes résistances[44].

Que l'instance de l'auteur en vienne à devoir être déplacée sur le cadre, voilà bien des misères faites au positivisme fondamental de l'historien de l'art. Car rien ne sépare plus alors l'image peinte et strictement délimitée de l'ensemble des pratiques artisanales et anonymes qui sont celles des ateliers. Et si les peintures en venaient à perdre leur absolue priorité dans la hiérarchie des arts, si l'on en venait à considérer leurs cadres comme autre chose que de simples auxiliaires, ce serait alors la mort de l'auteur, de l'autorité de l'auteur, et de tout le protocole qui l'accompagne. Il est pourtant tout à fait possible de se représenter des cas où le

cadre viendra en premier par son importance et sa splendeur, le panneau peint n'étant qu'une sorte de remplissage décoratif taillé sur mesure. Ces cas, avec le bouleversement qu'ils impliquent dans la hiérarchie « naturelle » des arts, sont de plus en plus attestés par les historiens de l'art : je renvoie à ce que rapporte Creighton Gilbert sur la collaboration entre les peintres de panneaux et les artisans sculpteurs de cadres au début de la Renaissance italienne[45].

L'idée que la peinture puisse être subordonnée au cadre (et non l'inverse) infléchit notre soumission exclusive au champ intérieur du tableau. Elle étend notre attention à des éléments restés jusque-là quasi ignorés. À mesure que les frontières s'estompent et s'effacent entre intérieur (la peinture) et extérieur (le cadre...), il devient possible de comprendre à quel point la peinture-en-tant-que-corps-simple est une catégorie construite de toutes pièces — et construite sur le désir, tout comme l'« édition originale ». Il devient aussi possible de comprendre comment nous pouvons parfois nous-mêmes bâtir un cadre autour d'une image afin de l'arracher frauduleusement à son contexte (le contexte complexe des arts composés) et de la rendre, ainsi encadrée, picturale et unitaire.

Typique de cette attitude est l'habitude qu'ont certains musées de présenter les sceaux anciens accompagnés d'agrandissements photographiques de leurs empreintes, ce qui permet d'en voir les motifs et le détail de la gravure. Mais le sceau, transformé en image par la photographie (agrandi, encadré, réduit à deux dimensions, picturalisé), acquiert une présence nouvelle qui nous incite à le considérer comme un objet singulier. Il est de plus en plus fréquent de voir les musées utiliser la photographie pour transformer en images des objets décoratifs dont le statut se voit du même coup rehaussé. L'une des pièces majeures de l'exposition *The Search for Alexander*, organisée par la National Gallery de Washington, était un cratère en bronze de Derveni, un grand vase de plus de quatre-vingts centimètres de haut, entièrement décoré de reliefs d'une extraordinaire qualité. Posé au milieu d'une vitrine, ce cratère était parfaitement visible de tous côtés. Les responsables de l'exposition avaient cependant cru bon de lui adjoindre quelques agrandissements photographiques de certains de ses détails narratifs, d'où la fragmentation et la transformation de cette pièce de décoration en... une galerie d'images ! Comme si la seule manière nous restant pour appréhender un objet dans toute sa rareté et dans toute son antiquité était d'en faire



Installation de l'exposition *The Search for Alexander*, « The Tombs of Derveni », Washington, The National Gallery of Art.

une suite d'images encadrées, autrement dit de le soumettre à la [illegible] esthétique de la singularité. Dans l'exposition, le cratère de Derveni menait une sorte de double vie, tantôt comme objet décoratif, et tantôt comme série d'images plus grandes que nature, encadrées et accrochées à un mur.

L'institution du cadre devrait s'écrire l'Institution du Cadre. Elle est un acte d'ablation qui simultanément établit et réaffirme des unités conceptuelles données — unité de la cohérence formelle, unité du corps simple encadré, unité du style personnel de l'artiste, de son œuvre, de ses intentions — toutes unités dont dépendent aujourd'hui l'institution de l'art et son histoire. La recherche met sans cesse au jour des informations sur telles ou telles pratiques et ces nouvelles données servent aussitôt à la consolidation des vieilles catégories. De sorte qu'Elsen peut déclarer en introduction à *Rodin Rediscovered* : « Notre but en préparant ce catalogue était de présenter l'état le plus récent de la recherche sur Rodin[46] », sans imaginer une seconde que cette recherche récente fournirait des armes contre les unités constituées qui servaient naguère à découper le savoir. Car tel est le paradoxe : toutes les informations nécessaires à une lecture de *La Porte de l'Enfer* selon la logique du multiple sans original se trouvent dans *Rodin Rediscovered*, fournies par Elsen et par ses collègues.

Contrairement à ce que pense Elsen, je ne cherche pas plus à « inventer des problèmes » — au sens où j'en serais l'origine — qu'à me prétendre la première dans l'observation de la triplication chez Rodin. Ces *problèmes* (puisque, n'en faisant pas l'objet de leurs efforts, c'est bien en ces termes que l'histoire et la critique envisagent les questions de l'original matériel et de l'acte originel) préoccupent depuis longtemps déjà nombre d'écrivains et d'intellectuels de nationalité et de disciplines diverses. À la fin des années 1960, Michel Foucault a exprimé cette interrogation générale :

> On voit alors se déployer tout un champ de questions dont quelques-unes sont déjà familières, et par lesquelles cette nouvelle forme d'histoire essaie d'élaborer sa propre théorie : comment spécifier les différents concepts qui permettent de penser la discontinuité (seuil, rupture, coupure, mutation, transformation) ? Par quels critères isoler les unités auxquelles on a affaire : qu'est-ce qu'*une* science ? Qu'est-ce qu'*une* œuvre ? Qu'est-ce qu'*une* théorie ? Qu'est-ce qu'*un* concept ? Qu'est-ce qu'*un* texte ? Comment diversifier les niveaux auxquels on peut se placer et dont chacun comporte ses scansions et sa forme d'analyse : quel est le niveau légitime de la formalisation ? Quel est celui de l'interprétation ? Quel est celui de l'analyse structurale ? Quel est celui des assignations de causalité[47] ?

Mais ce qui se passe aujourd'hui dans les arts visuels offre aux critiques une perspective particulière sur la question de ce que peut être *une* œuvre, *un* original. Car nous assistons à des tentatives frénétiques pour reconstituer cette unité, et

cela bien que les activités du modernisme tardif exacerbent sa dissolution en tant que modèle [illegible][48].

Au moment où les œuvres d'un modernisme exsangue se font de plus en plus perméables, laissent toujours plus envahir le champ de l'image par des citations de l'art du passé, il était urgent pour tout cet éclectisme de se consolider et de se réunifier d'une quelconque manière, ne fût-ce que pour continuer à être de l'« art » — et en garder la valeur d'échange. Deux stratégies dans ce sens, pour l'instant. Les cadres, tout d'abord. Julian Schnabel a ressuscité dans son travail les cadres en bois lourds et ornementés des maîtres d'autrefois, tentant par là de reconstituer l'intégrité de ses toiles, de leur assurer une identité en tant qu'unités, identité menacée par son recours à l'imitation et au pastiche. Seconde stratégie : la marque de l'auteur en tant que porteuse d'émotion — expressionnisme, profondeur psychologique, sincérité. Le sentiment [*feeling*] est en peinture la marque de l'original. Maintes peintures récentes sont à la fois exécutées et reçues comme si tous ces stéréotypes du sentiment et leur remploi constant ne présentaient absolument rien de problématique. Le terme d'*expressionnisme*, lorsqu'on l'applique à ces choses peintes à la chaîne, est aussi dénué d'à-propos que si l'on s'en servait pour orner les formules de politesse courantes — du genre de celle-ci, par quoi je terminerai ma réponse au professeur Elsen : « *Sincerely yours…* ».

Notes

1. Albert E. Elsen, éd., *Rodin Rediscovered*, Washington, D.C., The National Gallery of Art, 1981, p. 256 (italiques ajoutées).

2. *Ibid.*, p. 249.

3. *Ibid*, p. 256.

4. Jean Chatelain cite les textes de loi dans *Rodin Rediscovered*, p. 281.

5. *Ibid.*, p. 279.

6. *Ibid.*, p. 275.

7. *Ibid.*, p. 276.

8. Le mot employé par Rosalind Krauss est « *compound* », c'est-à-dire « composé », « mixte », « composite » (« *compound* » s'emploie en français pour désigner certains mélanges destinés à des moulages, ou encore pour qualifier, en électricité, un fil constitué de divers métaux). Les arts ainsi définis font intervenir différentes techniques, différentes spécialisations (ce sont des arts de collaboration). Ils exigent différentes étapes, bien séparées, lors de la production. Ce terme sera opposé à l'anglais « simple », que nous traduirons par « simple », au sens d'« unitaire », « sans parties », « non composé ». (N. d. T.)

9. *Rodin Rediscovered, op. cit.*, p. 277.

10. *Ibid.*, p. 278.

11. *Ibid.*, p. 279.

12. *Ibid.*, pp. 281-282 (italiques ajoutées).

13. *Ibid.*, p. 15.

14. Voir *supra*, note 8.

15. *Ibid.*, p. 256.

16. *Ibid.*, p. 90.

17. *Ibid.*, p. 95.

18.Cette scène imaginaire, avec le grand doute qui l'occasionne, peut se passer n'importe où : dans les salles d'une exposition Rodin, dans une salle obscure où l'on projette un film sur la fonte de *La Porte de l'Enfer*, voire lors d'une discussion avec les responsables du département éducation d'un musée sur la manière d'expliquer des moulages posthumes à un public peut-être quelque peu suspicieux. C'est ce dernier cas de figure (mais il y en a bien entendu beaucoup d'autres) qui me permit d'apprendre l'existence d'un film sur la fonte de *La Porte de l'Enfer*. Le professeur Elsen se trouvait à la National Gallery of Art au début du printemps 1981 afin de présenter l'exposition à venir aux conservateurs et responsables du musée. C'est lui qui parla de ce film et du petit théâtre devant être construit pour sa projection (l'exposition était conçue comme une suite de salles séparées, ou d'espaces imaginaires, dans lesquelles les différents aspects de la question — l'atelier, le salon, la dissémination photographique de l'œuvre, etc. — pourraient être rassemblés et présentés).

« L'originalité de l'avant-garde » fut écrit pour *The Theory of The Avant-Garde*, un colloque tenu à l'université de l'Iowa du 9 au 11 avril 1981. Il fut donc conçu et composé plusieurs mois avant l'ouverture de *Rodin Rediscovered*. La mention dans cet essai du film et de sa projection — dont je me servis pour la mise en scène imaginaire des doutes et déchirements évoqués plus haut — repose sur la présentation de l'exposition faite auparavant par le professeur Elsen lui-même. Le n° 18 d'*October* était sous presse lorsque s'ouvrit l'exposition : d'évidence, elle ne comportait aucun film. Ayant appris par d'autres sources l'existence d'un certain métrage, j'en déduisis qu'on avait pris du retard et qu'on le montrerait quelque temps après. Quoi qu'il en soit, je reconnais que l'inclusion de la scène du « film » dans le texte publié fut, du point de vue journalistique, une erreur.

Encore que… « le rôle donné [par moi] au film » participe du rôle donné à *La Porte* en tant qu'entité théorique comme point de départ d'une enquête d'ordre général sur l'originalité et sur sa place à l'intérieur du cadre conceptuel délimité par le modernisme. En tant que tel, « le rôle donné au film » dans la mise en scène théorique de « L'originalité de l'avant-garde » contraria « le rôle donné au film » par l'imagination du professeur Elsen tandis qu'il présentait à un groupe de conservateurs la série des espaces imaginaires censés nous faire redécouvrir Rodin. Ces projections imaginaires, ces mises en scène qui nous aident à situer l'objet de notre recherche, sont importantes, et elles sont bel et bien réelles. Leur actualisation est un autre problème. Disons simplement qu'en mars 1981 le professeur Elsen, avec autant de passion que moi mais pour des raisons sans nul doute différentes, avait en tête ce petit théâtre et la projection en « technicolor » de la fonte de *La Porte de l'Enfer*.

19. *Rodin Rediscovered*, *op. cit.*, p. 249.

20. *Ibid.*, p. 95.

21. Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, Paris, Éditions Macula, 1991, p. 14. L'essentiel de ce texte fut publié initialement dans un catalogue de la Slatkin Gallery, New York, 1963.

22. *Ibid.*, p. 13.

23. Un mot sur le traitement prétendument cavalier que j'aurais infligé à Gonzalez et à ses bronzes dans mon texte : « Cet art nouveau : dessiner dans l'espace », texte écrit en 1980 pour un catalogue de la Pace Gallery [voir *infra*, p. 201].

M'accusant dans sa lettre de me « dérober » et d'avoir « deux poids, deux mesures », Elsen s'autorise une curieuse élision lorsqu'il résume ma position sur ce point. Il me fait dire que ce que fit Gonzalez en soudant le métal était « un procès » et qu'ainsi « une grande partie de ce qui dans le travail direct du métal interdit théoriquement sa traduction en bronze perd du même coup sa pertinence ». Ce passage de mon texte concernait, non pas simplement « un procès », mais le *procès de réalisation d'une copie* [*the process of copying*], en tant qu'il conditionne le vocabulaire formel de Gonzalez. Il s'agit d'une procédure qui partait de nombreux dessins d'après nature, passait par leur traduction en une version plus stylisée, et aboutissait à un « dessin dans l'espace », c'est-à-dire à une copie littérale, en trois dimensions et en métal, de cette seconde représentation bidimensionnelle. Je montrais que Gonzalez était parvenu à l'« abstraction » par le *processus de la copie*, traduisant un matériau en un autre et l'espace bidimensionnel en espace à trois dimensions.

Sur ces bases *conceptuelles*, j'estime que les œuvres de Gonzalez permettent d'elles-mêmes une traduction, une copie supplémentaire — ce qui n'est pas le cas pour les sculptures qui appartiennent à la catégorie de l'objet trouvé (comme celle de Picasso, que je mentionnais dans l'essai en question). Je ne me suis pas prononcée sur la pratique effective qui consiste à mouler des bronzes d'après les Gonzalez, bien qu'elle me semble ressortir à la même « autorité légale, sinon morale » que certains des choix faits par Bénédite, étant donné la liberté que donne la loi française sur ce point aux légataires d'un artiste.

24. *Rodin Rediscovered*, *op. cit.*, p. 286.

25. *Ibid.*, p. 15.

26. « L'étude graphologique des signatures de Rodin ne permet guère de dater un moule, pour la simple raison que ces signatures sont des fondeurs et non de l'artiste. » (*Rodin Rediscovered*, *op. cit.*, p. 292).

27. *Ibid.*, p. 90.

28. *Ibid.*, p. 15.

29. *Ibid.*, p. 292.

30. Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, *op. cit.*, p. 41.

31. Cf. « L'originalité de l'avant-garde », dans le présent volume, p. 149, note 2.

32. L. Steinberg : « Les boulettes de glaise, les bosses provisoires qu'un sculpteur ajoute lorsqu'il a l'intention de donner plus de relief à une surface, restent en place chez Rodin […] elles sont même coulées dans le bronze dans une douzaine de portraits de la maturité ». *Le Retour de Rodin*, *op. cit.*, p. 82.

33. Prétendre que les intentions d'un artiste peuvent ne pas être conscientes n'équivaut pas à les dire inconscientes. Il s'agit de questionner une notion de la causalité qu'un recours trop facile à « l'inconscient » ne fait que renforcer. Cf. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say ?* New York, Scribners, 1969, p. 233.

34. *Rodin Rediscovered*, *op. cit.*, p. 72.

35. *Ibid.*, p. 73.

36. *Ibid.*, p. 76.

37. Sur cette notion, voir ci-dessus, pp. 160-161 (N.d.T.).

38. *Rodin Rediscovered*, *op. cit.*, p. 74.

39. *Ibid.*, p. 79.

40. Lettre à *October*, voir ci-dessus, p. 151 (N.d.T.).

41. *Rodin Rediscovered*, *op. cit.*, (italiques ajoutées).

42. Sur ces notions, voir ci-dessus, note 8. (N. d. T.).

43. Jacques Derrida conteste la possibilité de ces distinctions sur lesquelles repose la théorie de l'art occidental, qui prétend pouvoir séparer ce qui est propre à une œuvre de ce qui lui est impropre, extrinsèque, extérieur. Cf. « Le parergon », dans *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 19-168.

44. Lotte Brand Philip, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

45. Creighton Gilbert, « Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie », *Revue de*

l'art, XXXVII, 1977, pp. 9-28. Je remercie Andrée Hayum d'avoir attiré mon attention sur ces exemples concernant la problématique du cadre.

46. *Rodin Rediscovered*, *op. cit.*, p. 11.

47. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 12-13.

48. Sur le modernisme et son évolution, voir ci-dessus, p. 13, note 2 (éd. T.).

II

ÉTUDES

AU NOM DE PICASSO

Pièce à conviction n° 1 : Baigneuse assise, Picasso, 1930. Dressés contre un mur d'eau azurée, une carapace blanchie et quelques fragments d'os composent une image monumentale de la femme prédatrice et solitaire. Cette peinture de la femme-insecte, avec ces grandes mandibules en guise de bouche, évoque mieux que n'importe quel Masson ou Miró la menace du *vagina dentata*. Comme telle, elle fut pendant des années le principal emblème des affinités de Picasso avec le surréalisme ; elle a aussi permis de mettre en lumière l'intérêt que portait le peintre à une notion particulièrement surréalisante de la métamorphose. Le tableau fut d'abord montré par le Museum of Modern Art de New York lors des deux grandes expositions Picasso, en 1939 et 1946 ; puis il entra dans les collections du musée afin d'être exposé, en permanence semble-t-il, parmi un groupe de peintures illustrant une certaine « vision » du Picasso des années trente ; un Picasso au « style » métamorphique, traitant le corps humain comme un assemblage flottant de parties souvent évocatrices d'objets trouvés. Ce style fut d'une importance fondamentale pour les premières sculptures de David Smith et pour les premiers tableaux de Gorky et de De Kooning. Il fut compris par ces artistes comme un mode, comme une manière susceptible d'application générale : la construction biomorphique en tant que moyen de donner une image de la transmutation. Et ce ne furent pas seulement des artistes mais aussi des générations d'étudiants qui assimilèrent cette interprétation du Picasso des années 1930 et de ce style en particulier.

Pièce à conviction n° 2 : Baigneuse au bord de la mer, Picasso, 1932. Contre une mer et un ciel d'un bleu de cobalt pâle, une forme monumentale de l'adolescence féminine se dresse, assemblage d'éléments pneumatiques, d'os bulbeux qui semblent faire flotter la figure tant ils sont gonflés d'air. L'œuvre manifeste un sens lugubre du jeu ; son atmosphère contraste avec la fureur desséchée de la *Baigneuse*

Pablo Picasso, *Baigneuse assise*, 1930, huile sur toile ; 1,63 x 1,30 m. New York, Museum of Modern Art.

Pablo Picasso, *Baigneuse au bord de la mer*, 1932, huile sur toile ; 1,46 x 1,15 m. New York, coll. part.

assise. Pourtant, du point de vue de ce que nous appelons le « style », les peintures sont presque jumelles. Ici comme là, une simple toile de fond impose une expérience sculpturale de leurs formes théâtralement isolées ; dans les deux cas la figure est conçue comme un assemblage d'éléments dont la cohérence provisoire entraîne une transformation de terme (ballon, os) à terme (seins, bassin).

Pièce à conviction n° 3 : lors d'une conférence au Museum of Art de Baltimore, William Rubin, l'un des plus éminents spécialistes de Picasso, montra des diapositives de ces deux tableaux[1]. Avec ces deux œuvres, déclara-t-il, nous sommes confrontés à deux univers différents — par quoi il entendait des mondes différents aussi bien au point de vue formel qu'au point de vue symbolique. Distinction difficilement compréhensible, un peu comme si quelqu'un, désignant le portrait d'un officier de la milice hollandaise par Frans Hals puis, du même, la *Malle Babbe*, soutenait qu'ils sont les produits de deux styles différents. Mais Rubin tenait à cette différence, une différence dont la preuve « incontestable » gît dans le fait que der-

rière chaque [illegible] on trouve un modèle appartenant au monde réel, chacun ayant un nom qu'on lui [illegible] propre : Olga Picasso, Marie-Thérèse Walter.

Nous connaissons parfaitement aujourd'hui les conditions sordides dans lesquelles Picasso se [illegible] à la fin des années vingt, ainsi que sa passion pour la blonde somnolente qu'il rencontra alors qu'elle avait dix-sept ans et qui devait régner sur son art, telle une Vénus ensommeillée, pendant plus d'une demi-douzaine d'années. Néanmoins, à travers la suggestion de Rubin selon laquelle Olga et Marie-Thérèse n'auraient pas seulement été pour le peintre source de changements d'humeur et de sujet mais aussi véritablement des facteurs déterminants d'un changement de style, nous nous précipitons à toute force dans l'argument du Picasso Autobiographique. En l'occurrence, Rubin ne fut pas le dernier à y faire appel. Les changements dans l'art de Picasso, expliqua-t-il, sont sous la dépendance directe des aléas de la vie privée du maître. À l'exception de sa période cubiste, le style de Picasso est absolument inséparable de sa biographie.

La gigantesque rétrospective Picasso au MoMA s'est accompagnée d'un flot d'essais critiques et érudits presque tous consacrés à « l'Art en tant qu'Autobiographie ». Cette expression sert d'ailleurs de titre à un livre récent sur Picasso dans lequel chaque aspect de son œuvre, sans exception, est envisagé comme une réponse en peinture à un événement spécifique de sa vie privée. Le principe s'applique même aux *Demoiselles d'Avignon*, qui témoignent de la part de l'artiste, d'après Mary Mathews Gedo, d'un effort pour exorciser ses « démons féminins personnels[2] ». Le même auteur s'empare fièrement de tout un fatras de récits de fraîche date pour « prouver » que Picasso avait décidé de venir peindre à Paris, au tout début du siècle, à seule fin d'échapper à une mère tyrannique ; on nous gratifie ainsi d'une savoureuse bien qu'involontaire surenchère dans l'argument du Picasso Autobiographique[3].

Reste que, parodique ou non, cette thèse est avancée par nombre de spécialistes respectés ; elle semble jour après jour en séduire quantité d'autres. John Richardson a bien entendu saisi l'occasion d'un compte rendu de l'exposition du MoMA pour faire avancer le dossier du Picasso Autobiographique. D'accord avec Dora Maar pour penser que l'art de Picasso dépend en permanence des changements survenant dans cinq secteurs de sa vie privée — sa maîtresse, sa maison, son poète, sa cour d'admirateurs, son chien (oui, son chien !) —, Richardson exhorte les travailleurs de l'histoire de l'art à s'infiltrer chez les familiers de Picasso afin de recueillir, avant que la mort empêche à tout jamais les témoins de comparaître à la barre, les dernières miettes d'information le concernant[4]. Rien de surprenant à ce que Richardson, qui claironne cet air depuis plus de vingt ans, ait battu le rappel en de telles circonstances. Mais l'adhésion récente de William Rubin à la thèse du Picasso Autobiographique est plus impressionnante car elle

suppose vaincue chez lui la résistance opposée par des dizaines d'années d'expérience professionnelle. Jusque-là Rubin avait pratiqué une histoire de l'art enrichie par ses multiples façons d'envisager l'art en termes transpersonnels : qu'il s'agisse de la périodisation stylistique ou d'un inventaire des symboles formels ou iconographiques partagés par de nombreux artistes, les questions que se posait Rubin semblaient dépendre d'unités historiques moins restreintes que celle d'une simple vie privée. Le cas Rubin est donc des plus instructifs — avant tout parce qu'il nous donne le biographique, le personnel, le privé, sous la forme d'une série de noms propres : Olga, Marie-Thérèse, Dora, Françoise, Jacqueline. Une histoire de l'art qui tourne le dos de façon militante à tout ce qui est transpersonnel dans l'histoire — le style, le contexte économique et social, l'institution, la structure — est symbolisée, de manière aussi intéressante que significative, par une histoire du nom propre.

Je ne puis rien nommer si ce n'est pas son nom.
J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon.
BOILEAU.

Nous pourrions dire du nom propre qu'il est une marque atypique. Non transmissible, non remployable, il ne s'applique qu'à moi : je suis toute sa signification. Le nom propre se résorbe, s'épuise lui-même, en un acte de référence. Sa signification s'arrête à la désignation de son porteur ; contrairement aux autres mots il n'a donc pas de « sens ». Ces autres mots, les noms communs « cheval » ou « maison » par exemple, ont des définitions : un ensemble de prédicats par lequel nous saisissons le concept qu'on peut dire être leur sens ou leur signification. Un nom propre n'a pas de semblable définition, il ne fait que renvoyer à l'individu qui le porte — ceci non seulement selon le sens commun, mais selon toute la philosophie jusqu'à la fin du siècle dernier[5], jusqu'à ce que cette conception traditionnelle de l'absence de sens soit attaquée d'abord par Frege, puis par Russell[6]. Frege soutint que, non seulement les noms propres ont un sens, mais qu'ils peuvent dans certains cas avoir un sens et pas de référent, comme lorsqu'on nomme un personnage non existant (le Père Noël, par exemple). Russell élargit cette théorie en déclarant que les noms propres courants ne sont en fait que des descriptions bien déterminées mais déguisées, et qu'ainsi nous apprenons à utiliser correctement un nom propre en recourant à un ensemble de caractéristiques (le « sens » du nom Aristote sera fourni par la totalité ou une partie d'un ensemble de descriptions telles que : un philosophe grec ; le précepteur d'Alexandre le Grand ; l'auteur de l'*Éthique à Nicomaque*...). C'est ce que nous pourrions appeler la théorie intensionnelle (ou théorie du sens) du nom propre [*the intensional or sense view of the proper name*]. Elle a été discutée de diverses manières par le Wittgenstein de la dernière période et par John Searle[8], et s'est vue plus récemment mise en question par une théorie causale de la référence nominale[9].

Joel Fineman a signalé dans un essai remarquable l'importance pour la théorie et la critique littéraires du débat philosophique concernant les noms propres :

> La subordination croissante et de plus en plus dogmatique de la philosophie de la référence nominale à l'extension, à l'expression, puis à l'intention et enfin à une historicité qui diffère sa propre temporalité, trouve à bien des égards son parallèle dans le développement et dans la disparition éventuelle d'une esthétique de la représentation. Autrement dit, l'éternelle gaucherie dont fait preuve la philosophie lorsqu'elle confronte le mot et la chose est étroitement associée à la mise en relation malaisée dont fait régulièrement l'expérience notre tradition littéraire lorsqu'elle veut rattacher signification littérale et signification figurée[10].

Quel que soit le statut que lui attribuent les réflexions actuelles sur la représentation littéraire, il semble évident que le nom propre a un rôle déterminé à jouer dans le débat actuel, au sein de l'histoire de l'art et de la critique d'aujourd'hui, sur la relation entre image et signification.

Les théories classiques de la mimésis, de même que la théorie classique du nom propre, limitent la signification à la référence. La représentation visuelle d'une chose « signifie » cette chose dans le monde dont elle est une image. « En effet, écrit Aristote, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui[11]. » Ainsi conçue, une image est une étiquette (en l'occurrence visuelle et non verbale), une étiquette qui sélectionne une chose dans le monde et y fait référence. Sa signification est tout entière épuisée dans cet acte de référence. C'est en ce sens que l'image mimétique, la représentation, est semblable au nom propre tel qu'on le concevait traditionnellement. Tous deux sont des types d'étiquette, des modes de référence et, dans un cas comme dans l'autre, la signification passe par ce canal référentiel auquel elle est limitée. Selon ce point de vue, les noms et les images constituent des représentations qui sont, au sens philosophique, extensionnelles mais non intensionnelles. L'étiquette a une signification qui s'étend à l'objet auquel elle réfère, mais à lui seul. Elle dénote l'objet mais ne peut prétendre à la connotation (ou intension) : elle n'a aucun statut conceptuel lui permettant d'être appliquée dans différents cas, elle ne fait sens selon aucune condition générale. Comme le nom propre pour la théorie classique, elle possède un référent mais pas de sens.

Inutile de rappeler ici que c'est entre autres choses l'incapacité, de la part des théories mimétiques classiques, d'expliquer la multiplicité des représentations visuelles répandues dans le monde entier qui suscita le développement de l'histoire de l'art. Les historiens de l'art, cherchant à découvrir les raisons qui incitent

une culture particulière à tenir dans un rapport de proximité ou d'éloignement les images de son art, d'un côté, et leurs référents, de l'autre, en vinrent à étudier selon quel mode, ou plutôt quelle infinité de modes, ces images pouvaient produire du sens. Ainsi Riegl démontra que la sculpture romaine de l'Antiquité tardive était antinaturaliste par le fait qu'elle induit une signification qui ne circonscrivent et n'épuisent en rien les limites de l'objet matériel que la sculpture veut représenter. Dès ses tout débuts, l'histoire de l'art en appela à une théorie de la représentation qui ne s'arrêterait pas à la simple extension, à la dénotation, mais ferait la part de l'intension, de la connotation. L'iconologie, telle que Panofsky la présente, serait tout bonnement impensable sans une pareille théorie. Quoi qu'il en soit, les premiers historiens de l'art ne théorisèrent eux-mêmes presque jamais leurs propres hypothèses sur la représentation. Ils s'accordèrent spontanément pour penser que c'est selon sa densité et sa richesse de connotation — c'est-à-dire par son intension — qu'un signe esthétique peut prétendre à l'art. L'aptitude du signe artistique à l'intension fut envisagée comme une trace, un index de la polysémie de la signification ou de l'intention chez l'homme. Cette polysémie potentielle fut assimilée à la capacité même de concevoir des signes esthétiques.

Nul champ technique n'est monolithique et les historiens de l'art se divisèrent comme les autres sur des questions de méthode, sur la portée de leur discipline et sur à peu près tout le reste. Néanmoins on peut être quasiment certain que, durant la première partie de ce siècle, tous adoptèrent tacitement, à quelques rares exceptions près, ce point de vue sur le potentiel de connotation des représentations visuelles.

D'où l'étonnement que cause, en renversant ces convictions anciennes, la révision de la théorie de la représentation actuellement en cours. Cette révision implique un retour à l'idée selon laquelle les signes qui constituent une image possèdent des référents mais pas de sens : elle limite le signe esthétique à l'extension, elle le subordonne à la théorie classique du nom propre. Ce virus de l'extension, qui fait rage aujourd'hui dans toute l'histoire de l'art, n'est nulle part aussi dévastateur que dans les études consacrées à Picasso. C'est pourtant bien là, comme je vais le montrer, que sa propagation devrait susciter la plus grande ironie.

J'ai tout dit lorsque j'ai nommé l'homme.
PLINE LE JEUNE.

Ce que j'ai appelé une esthétique de l'extension ou une histoire de l'art du nom propre peut être rapproché à la fois du roman policier et du « roman à clef » (où la signification de l'histoire se réduit à un problème d'identification). Dans le nom du « coupable » réside non seulement la solution, mais aussi le sens ultime

de l'énigme ; en découvrant qui sont les personnes réelles cachées derrière tout un ensemble de personnages fictifs, nous répondons pleinement au but du récit : ce sont les *vrais noms* de ces personnages qui *constituent* son sens. Contrairement à l'allégorie, où des noms associés en une série ouverte entraînent un ensemble illimité d'analogies (Jésus/Lazare/le Christ), l'esthétique du nom propre va de pair avec une réduction du sens à la simple désignation, à l'identification, à l'acte de référence univoque. Il se passe comme si, rendus intolérablement nerveux par les sables mouvants de la polysémie visuelle, par les significations et les connotations multiples, nous voulions atteindre au degré zéro du sens, à ce point de sa production où s'arrêteraient enfin la lecture et l'interprétation. Il faut bien, n'est-ce pas, que l'interprétation prenne fin à un moment ou à un autre ; et la manière la plus adéquate, la plus absolue, n'est-elle pas ce que la police nomme « l'identification formelle » ? Car l'individu que l'on pourra désigner comme « clef », comme « signification » de l'image, possède la sorte de singularité absolue dont on semble avoir besoin : sa signification, comme son nom, n'excède pas les frontières de son identité.

Cette pratique de l'« identification formelle » qui, depuis une douzaine d'années, a déplacé sur le terrain de la biographie les études concernant Picasso, a débuté avec la découverte, dans le tableau le plus marquant de la période bleue (*La Vie*, 1904), d'un portrait de Casagemas, peintre espagnol et ami de Picasso qui s'était suicidé en 1902[12]. Jusqu'en 1967, date à laquelle ce rapprochement avec Casagemas fut fait, *La Vie* avait été interprétée selon le contexte général de l'allégorie fin de siècle et l'on s'accordait pour comparer ce tableau à des œuvres telles que *D'où venons-nous ?* de Gauguin ou *La Danse de la vie* de Munch[13]. Ces interprétations — *La Vie* comme allégorie de la maturation et du développement — furent abandonnées au profit d'une lecture plus resserrée et plus spécifique lorsqu'on put identifier un modèle pour le personnage masculin debout, une personne réelle dont la vie avait été marquée, entre autres détails sinistres, par l'impuissance, un homicide raté et un suicide réussi. La signification de la toile, qui pouvait désormais être lue comme un « tableau vivant » montrant le disparu déchiré entre deux femmes, l'une jeune et l'autre vieille, était alors trouvée : il « s'agissait » bel et bien d'angoisse sexuelle. Et, puisque les précédentes études sur Picasso avaient tout d'abord discerné dans cette figure masculine un autoportrait, il était maintenant possible d'avancer l'hypothèse d'une identification de l'artiste avec son ami et de lire l'œuvre comme « l'expression de la position intenable et fondamentalement tragique à laquelle les femmes l'avaient lui-même contraint[14] ».

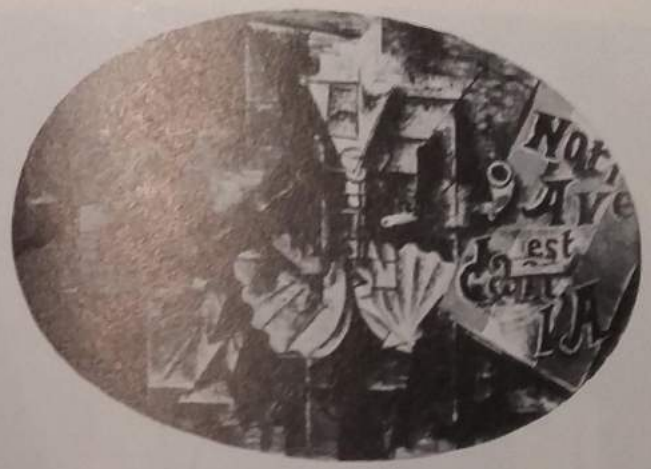
Le problème que pose une telle lecture n'est pas celui du bien-fondé de l'identification mais celui de sa pertinence esthétique fondamentale, qui doit encore être prouvée ou même débattue, étant donné la dernière mode en histoire de

l'art. Pertinence esthétique rendue problématique par l'absence de prise en compte de tout ce qui n'a pas à voir avec Casagemas et son suicide pour motif sexuel — mais qui n'en fait pas moins partie de l'œuvre. Ce qu'une telle lecture ignore tout particulièrement est l'espace instauré par l'œuvre — un espace très fluctuant et très ambigu, constitué de multiples plans de représentation : la scène a pour cadre un atelier d'artiste et ses personnages ont à voir, au moins partiellement, avec une allégorie de la peinture[15]. Quelle que soit sa vision de la « vie », l'œuvre fait écho aux aînés prestigieux, Courbet et Manet, lorsqu'elle affirme que la vie et l'art, tous deux pris dans le problème de la représentation, sont pour le peintre des allégories en miroir. Le nom Casagemas n'a pas l'ampleur suffisante pour signifier ni ce type de relation, ni ce problème. Le tout-venant des historiens de l'art avisés s'en sert cependant aujourd'hui pour expliquer le tableau, pour en fournir la signification ou le sens fondamental, comme si une fois nommé Casagemas nous possédions le code de l'œuvre, comme si nous lui soutirions son dernier secret.

La Vie étant une peinture narrative, cet examen minutieux de ses personnages est après tout compréhensible (quoique bien insuffisant). La méthodologie du nom propre devient plus stupéfiante lorsqu'elle est pratiquée sur les œuvres cubistes de Picasso.

Nous choisirons deux exemples. Une étude récente de Linda Nochlin aborde la question de la couleur chez Picasso, un problème jusque-là quasiment ignoré par les recherches des spécialistes[16]. On pourrait penser que dans l'art moderniste rien n'est moins susceptible d'une lecture par les noms propres que la couleur. En quoi l'on a tort, comme on peut s'en apercevoir en lisant l'analyse que fait Nochlin d'une toile cubiste de 1912. Cette peinture, dont le ton général en grisaille est rompu par l'intrusion d'un plan largement rayé de bleu, de blanc et de rouge portant les mots « Not[re] Ave[nir] est dans l'A[ir] » est à peu près contemporaine du fameux premier collage, *Nature morte à la chaise cannée* ; elle renvoie à de nombreuses toiles qui l'ont précédée la même année, toiles qui — grâce à l'introduction de grands plans différant radicalement par leur couleur et leur texture du facettage monochrome du cubisme analytique — inaugurent tout à la fois le collage et l'ouverture du cubisme à la couleur.

Tout ceci, au demeurant, n'entre pas dans les considérations de Linda Nochlin. Le tract tricolore que Picasso a peint dans sa nature morte cubiste avait été imprimé originellement en vue de promouvoir l'aviation militaire. Il « signifie » donc : nationalisme français ; ses couleurs portent le nom de la patrie d'adoption de Picasso. Derrière le tricolore nous pouvons lire « France », mais aussi l'identité revendiquée par l'artiste : « Picasso/Français ». La signification de la couleur se

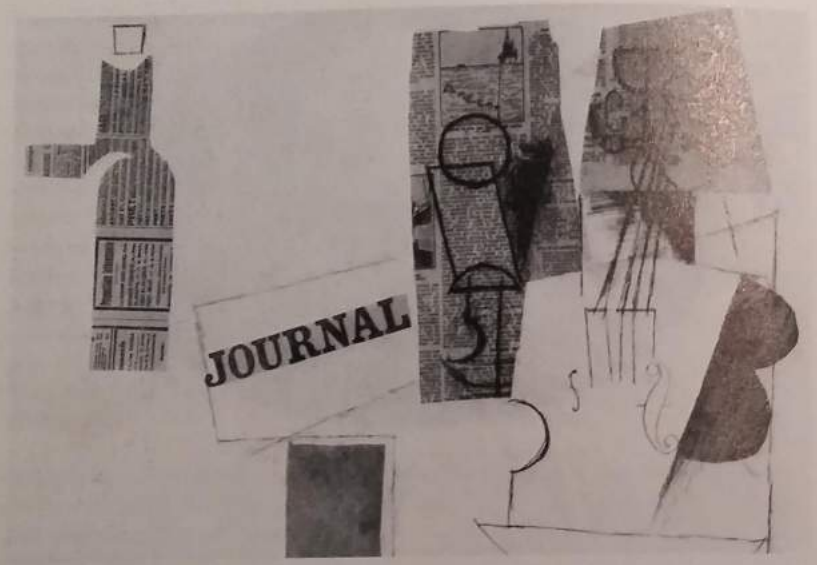


Pablo Picasso, *Notre avenir est dans l'air*, 1912, huile sur toile ; 38 x 55,5 cm. Coll. part.

réduit au codage d'un nom propre (plus loin dans le même essai, Linda Nochlin révèle que, derrière l'emploi du violet, se cache chez Picasso, dans les œuvres du début des années trente, un autre nom qui est la signification de ces œuvres : Marie-Thérèse, encore elle).

Si la *signifiance* de la couleur se restreint à un nom, il peut bien en aller de même, on va le voir dans l'exemple suivant, pour la signifiance des noms. Dans son essai sur Picasso et la typographie cubiste, Robert Rosenblum propose de lire, afin d'identifier les objets auxquels ils se rapportent, les divers titres et étiquettes introduits dans les collages cubistes[17]. De nombreux journaux sont nommés dans les collages de Picasso : *L'Indépendant*, *L'Excelsior*, *Le Moniteur*, *L'Intransigeant*, *Le Quotidien du Midi*, *Le Figaro*. Celui qui apparaît le plus fréquemment est sans conteste *Le Journal*. Rosenblum décrit longuement la façon dont ce nom est fractionné — le plus souvent en JOU, JOUR et URNAL — et les jeux de mots rendus possibles. Le point capital, d'après lui, est que les fragments de mot occasionnent ces calembours tout en servant à étiqueter l'objet — le journal — par son nom. Cela lui permet de conclure au réalisme des collages cubistes de Picasso, un réalisme qui garantit, grâce aux titres et étiquettes inscrits dans l'œuvre, la présence d'objets réels constituant « la nouvelle imagerie du monde moderne[18] ».

L'hypothèse selon laquelle le mot fragmenté fonctionne en dernier lieu comme un nom propre conduit Rosenblum à ce genre d'argumentation :

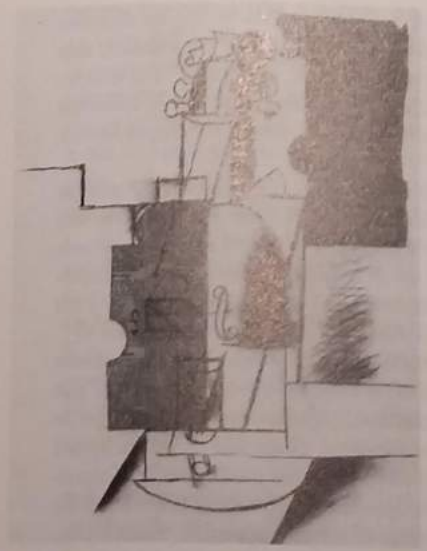


Pablo Picasso, *Siphon, verre, journal et violon*, 1912 ; 47 x 62,5 cm. Stockholm, Moderna Museet.

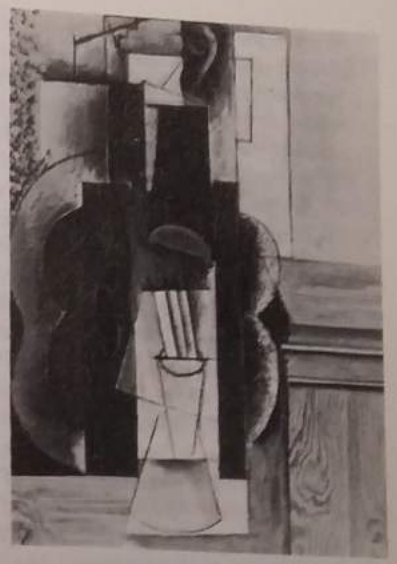
Chez Juan Gris [...], les étiquettes de bouteilles sont presque aussi souvent prétextes à de semblables énigmes cubistes. Sur ses tables de café, la moindre bouteille de Beaujolais peut soudainement être transformée en calembour. Le mot BEAUJOLAIS est fréquemment réduit, par fragmentation, à un simple BEAU [...] Dans un autre cas [...] seules les lettres EAU sont lisibles sur l'étiquette (à l'origine, B*eau*jolais, B*eau*ne, ou Bord*eaux*) et accomplissent ainsi sa propre version cubiste du miracle des noces de Cana[19].

C'est en procédant à l'expansion du fragment de mot que nous pouvons saisir le nom (en l'occurrence, nous avons le choix entre trois vins rouges) et du même coup nous assurer l'objet original. Le réalisme serait à chercher là : dans cette certitude d'une relation entre le mot et le monde...

Mais les indications EAU et JOU sont-elles vraiment des signifiants transparents, les diminutifs d'objets (la bouteille de vin, le journal) dont les vrais noms (*Beaujolais*, *Journal*) serviraient de base à l'élaboration du jeu de mots cubiste ? La structure du collage cubiste peut-elle, elle-même, soutenir le positivisme sémantique qui l'assimile à une histoire de l'art du nom propre ? Les fragments de mots accumulés à la surface des collages de Picasso ne sont-ils pas plutôt soumis à des notions plus rigoureuses de référence, de représentation et de signification ?



Pablo Picasso, *Violon*, 1912, papier collé et fusain ; 62 x 47 cm. Paris, Musée national d'art moderne.



Pablo Picasso, *Violon accroché au mur*, début 1913, huile et sable sur toile ; 65 x 46 cm. Berne, Kunstmuseum.

Ceci est un portrait d'Iris Clert si je dis que c'en est un.
ROBERT RAUSCHENBERG[20].

Le catalogue établi par Pierre Daix, *Picasso : 1907-1916*[21], est la dernière en date des contributions importantes apportées à la recherche sur le cubisme. Dans un texte stimulant, Daix étend les limites quelque peu restreintes du vocabulaire de l'histoire de l'art en décrivant les conséquences de l'avènement du collage. Il y parvient en insistant sur le fait que les éléments du collage doivent être envisagés en tant que signes, non pas au sens vague que donnait à ce terme la littérature jusque-là écrite sur Picasso, mais selon la définition fournie par la linguistique structurale[22].

Daix prend bien garde à subdiviser le signe en signifiant et signifié — le premier étant le morceau de collage rapporté ou tel élément du dessin schématique lui-même, le second étant le référent de ce signifiant : journal, bouteille, violon[23]. À de rares occasions, Daix indique que le signifié peut ne pas être du tout un objet mais plutôt une propriété flottante, comme une texture — ainsi le bois,

signifié par un morceau de papier peint qui en imite le grain — ou un élément formel tel que la verticalité ou la rotondité — et ceci bien que cet élément soit supposé généralement fonctionner en tant que propriété d'un objet, d'une bouteille de vin verticale et arrondie, par exemple[24]. Inlassablement, le clou est enfoncé : le collage cubiste échange le monde naturel et visuel des choses contre le langage artificiel et codifié des signes.

Il n'y a pourtant nulle part, dans l'exposé de Daix, une présentation rigoureuse du concept de signe. À cause de cela, et à cause de la manière dont procède son commentaire, on en viendra très facilement à convertir le problème du signe-collage en une question de sémantique, celle de la relation transparente qu'entretient le signe avec un référent donné, assimilant ainsi le collage lui-même à un théâtre du nom propre : « EAU est bien Beaujolais, et JOU est en fait Journal ».

Si l'on demande à la linguistique structurale de nous éclairer sur la manière dont opère le signe, il faut se souvenir des deux conditions absolues posées par Saussure au fonctionnement du signe linguistique. La première condition est le jeu de relations, à l'intérieur du signe, entre signifiant et signifié ($\frac{s}{S}$) dans lequel le signifiant est le constituant *matériel* (trace écrite, élément phonique) et le signifié une idée ou un concept immatériel. Cette opposition de registre entre les deux moitiés du signe fait ressortir le statut de celui-ci comme substitut, mandataire, doublure, d'un référent absent ; elle met l'accent sur la signification littérale du préfixe /re/ dans le mot représentation, sur la façon dont le signe travaille à l'écart de la chose à laquelle il réfère — dans son après-coup.

Que les termes de la représentation soient fondés sur l'absence, que l'absence soit présente au cœur même de la fonction de représentation, nous met en garde contre la perversion que constitue toute conception du signe comme étiquette. En effet, l'étiquette ne fait que redoubler, en lui donnant un nom, une présence déjà matérielle. En revanche, le signe, dépendant plus de l'absence que de la présence, résulte de l'association d'un signifiant et d'un concept immatériel, association à laquelle peut ne correspondre (comme dans le cas de la notion de nom propre selon Frege, Russell et Wittgenstein) aucun référent (donc aucune *chose* sur laquelle apposer l'étiquette).

Cette condition structurale de l'absence est à la base du fonctionnement du signe dans les collages de Picasso. Songeons, parmi une myriade d'exemples possibles, à ce qui nous apparaît, tel qu'inscrit sur la surface de tant d'œuvres de la période 1912-1914, comme deux ouïes de violon en forme de *f*. L'interprétation sémantique de ces *f* est qu'ils signifient simplement la présence d'un instrument de musique : ils apposent l'étiquette « violon » sur un des plans du collage. Or, dans presque tous ces collages, les deux *f* ne sont nullement disposés en miroir. On constate même parfois une importante disparité d'inscription entre les deux

lettres, l'une étant plus grande et souvent d'un trait plus épais que l'autre. À l'aide de cette différence de grandeur, très simple mais très accentuée, Picasso compose le signe non du [illegible] du raccourci : de la variation de dimension causée sur une même surface par son pivotement dans le sens de la profondeur. Mais comme l'inscription des deux *f* s'opère sur une surface résolument frontale et bidimensionnelle, la « profondeur » est écrite à l'endroit même où son absence est la plus sensible — au cœur de sa présence du collage. C'est *cette* expérience de l'inscription qui garantit à de telles formes le statut de signes.

De la même manière qu'il avait composé par ces *f* un signe de l'espace comme condition d'un pivotement physique, Picasso construira à l'aide du papier journal le signe de la pénétrabilité et de la transparence de l'espace. Sans relâche il exploitera le phénomène de désintégration perceptuelle qui fait des caractères de la page imprimée un signe de la couleur rompue par laquelle la peinture, de Rembrandt à Seurat, a représenté l'atmosphère. Ce faisant, il inscrira la transparence dans l'élément le plus réifié et le plus opaque de l'appareil du collage : ses plans de papier journal.

Le renversement figure/fond et la transposition continuelle des formes négative et positive que l'on trouve dans le cubisme synthétique puis dans le cubisme tardif ne furent possibles, en tant que stratégies formelles, qu'à partir du collage et de la maîtrise qu'il implique concernant la structure même de la production du sens : tout signe positif s'accompagne de l'éclipse ou de la négation de son référent matériel. Là réside l'apport considérable du collage : il permit, pour la première fois dans les arts plastiques, quelque chose comme l'exploration systématique des conditions de représentabilité supposées par le signe.

Si l'on pose l'absence comme une des toutes premières conditions de l'existence du signe, on mesure à quel point est discutable l'espèce de jeu qui consiste à « littéraliser » les vignettes des collages cubistes en nous donnant le « vrai » nom du vin marqué EAU ou du journal marqué JOUR. Car ces fragments de mots ne servent nullement à saupoudrer de diminutifs la surface des œuvres ; ils fonctionnent plutôt comme un rappel, dans l'inscription du nom lui-même, de cette fondamentale incomplétude ou absence qui assure au signe le statut de *re*présentation.

La seconde condition posée par Saussure au fonctionnement du signe concerne moins l'absence que la différence : « [...] *dans la langue il n'y a que des différences* », énonce une phrase célèbre du *Cours*. « Bien plus : une différence suppose en général des termes positifs entre lesquels elle s'établit ; mais dans la langue il n'y a que des différences *sans termes positifs*[25]. » Cette affirmation de la nature diacritique du signe fait de ce dernier un terme dont la signification n'est en aucun cas un absolu, mais plutôt le résultat d'un choix opéré à l'intérieur d'un ensemble de

Pablo Picasso, *Nature morte au violon et aux fruits*, 1912-1913, papier collé et fusain sur papier ; 65 x 50 cm. Philadelphie, Museum of Art.

possibilités, les termes *non* choisis déterminant cette signification. Un exemple très simple de ce fonctionnement de la signification par la différence (plutôt que par l'« identification formelle ») est donné par le code de la route : le feu rouge ne signifie « stop » que par opposition avec le « passage autorisé » signifié par le vert.

En analysant les éléments du collage comme un système de signes, nous trouvons à l'œuvre non seulement l'absence, mais aussi le jeu systématique de la différence. Un même élément peut fonctionner de manière à composer simultanément le signe de l'atmosphère ou de la luminosité et celui de la fermeture ou de la bordure. Dans *Nature morte au violon et aux fruits* (1912-1913), un morceau de papier journal, grâce à l'effet tonal produit par sa typographie, se lit comme « transparence » et « luminosité ». Dans la même œuvre, l'unique échantillon de papier imitant le grain du bois (au centre), assigné de manière ambiguë à la table et/ou à l'instrument de musique, signifie la forme ouverte par opposition à la forme fermée. Cependant, ce même échantillon de papier se termine par un contour complexe qui engendre la silhouette fermée d'une forme voisine. Quant au colorisme transparent du papier journal, il lui advient de se durcir au profit d'une ligne opaque et nette à l'endroit de ses bords. Dans les plus grands et les plus complexes des collages cubistes, chaque élément est, de façon totalement diacritique, à la fois une instance de la ligne et de la couleur, de la fermeture et de l'ouverture, de la planéité et de la profondeur. À chaque signifiant correspond une dyade de signifiés formels : on peut dire que si les éléments du collage cubiste déterminent bien des ensembles de prédicats, ceux-ci ne sont pas limités aux propriétés des objets et renvoient par extension au calcul différentiel qui est au cœur du code formel de la peinture. Bien plus que les formes d'un ensemble d'accessoires présents dans l'atelier, ce qui est systématisé dans le collage, c'est le système même de la forme[26].

Si la forme ne peut être dissociée de la méditation de Picasso sur l'articulation interne du signe — du moins sur la manière dont celui-ci opère dans le champ des arts plastiques — c'est à cause du double statut, à la fois formel et signifiant, du moindre élément du collage. C'est le mode d'insertion de la partie rapportée — recouvrement d'un plan par un autre — qui est au centre du collage comme système signifiant. Tout nouveau plan, une fois collé sur son support, opère à l'intérieur de l'œuvre une littéralisation de la profondeur puisqu'il repose de fait « devant » ou « par-dessus » le champ ou l'élément qu'il cache désormais partiellement. Mais par cet acte de littéralisation, le champ du collage s'ouvre au jeu de la représentation, le support caché remontant à la surface du plan qui le recouvre tel un fac-similé miniaturisé. L'élément du collage ne cache le plan du fond que pour mieux le représenter : s'il est la littéralisation de l'opposition figure/fond, c'est en tant que figurant le champ qu'il occulte de manière littérale.

Dans le collage, un plan déterminé délimite une figure — mais figure, par sa finitude, d'un champ délimité : celui-là même qu'elle n'investit qu'en vue de le cacher. Ce champ se constitue à l'intérieur de lui-même comme figure de sa propre absence, index d'une présence matérielle rendue désormais littéralement invisible. L'élément du collage réalise l'occultation d'un champ au profit de l'introjection de la figure d'un autre champ, champ introjecté *en tant que* figure, surface qui est à voir comme l'image d'une surface abolie. C'est à cette abolition d'une surface originelle reconstituée à travers la figure de sa propre absence que le collage doit avant tout de pouvoir être considéré comme un système de signifiants.

Les divers moyens de susciter l'illusion visuelle de la présence spatiale deviennent le sujet ostensible des signes du collage. Mais ceux-ci, en « écrivant » cette présence, garantissent du même coup son absence. Le collage effectue ainsi la représentation de la représentation — et ceci va bien au-delà du démembrement de l'illusion en ses éléments constituants opéré par le cubisme analytique. Le collage, en effet, ne conserve pas ces éléments : il les signifie ou les représente.

Le collage parvient donc à un métalangage du visuel. Il peut dire l'espace sans le convoquer ; il peut figurer la figure par la superposition constante des fonds ; puis, par le subterfuge d'un texte écrit, déclarer l'ombre et la lumière. Cette aptitude à « parler de quelque chose » dépend de la faculté qu'a chaque élément du collage de fonctionner comme le signifiant matériel d'un signifié qui est son opposé, d'être une présence dont le référent est un sens absent, un sens qui ne se constitue comme tel que par l'absence. En tant que système, le collage inaugure un jeu de différences portant sur cela même qui le soutient : une origine absente — l'absence obligée du plan originel, recouvert par un autre plan qui, pour le représenter, l'efface. La perfection de la forme atteinte par le collage se fonde sur cet appauvrissement forcé du fond, un fond qu'on supplée et supplante tout à la fois.

On entend souvent dire que le génie du collage, son génie moderniste, tient à ce qu'il accroît, chez le spectateur — et non qu'il diminue — l'expérience du fond, de la surface du tableau, du support matériel de l'image ; ce fond se livrerait comme tel à notre perception, avec une force qu'il n'aurait jamais manifestée auparavant. En fait, le fond est littéralement masqué, annulé, dans le collage. Il s'intègre à notre expérience non comme objet de perception mais comme objet de discours, de représentation. Au sein du système du collage, toutes les autres données perceptuelles sont converties en objets absents auxquels réfère un groupe de signes.

C'est ici que s'ouvre l'écart entre le collage comme système et le modernisme proprement dit. Car le collage opère en opposition directe avec la quête moderniste d'une plénitude perceptuelle et d'une irrécusable présence à soi. Le but du modernisme est d'objectiver les constituants formels d'un médium donné, d'en faire les objets de la vision (en commençant par la surface du fond où s'originent

ces constituants). Le collage problématise ce but en substituant à la présence un discours — un discours fondé sur une origine enfouie et alimenté par cette absence. La nature de ce discours veut qu'il nous conduise sans fin à travers le labyrinthe des alternatives de la peinture s'affirmant comme système. Et ce système est inauguré par la perte d'une origine qui, échappant à toute objectivation, ne peut qu'être représentée.

> *La force de la tradition ne peut garder en vie un art qui n'est plus l'expression de son temps. Il est alors justifié de parler, dans le cadre de l'art, d'un déclin de la forme, d'une mort du sentiment de la forme. La signification des parties individuelles n'est plus comprise ; il en va de même pour le sentiment des relations.*
>
> HEINRICH WÖLFFLIN.

Nous assistons aujourd'hui aux débuts d'un art post-moderniste, c'est-à-dire revendiquant une conception de la représentation pleinement problématisée, conception selon laquelle nommer (représenter) un objet n'est pas nécessairement le convoquer puisqu'il peut ne pas y avoir d'objet (originel). À propos de cette notion post-moderniste de jeu du signifiant sans origine, nous pourrions employer le terme de *simulacre*[27]. Quoi qu'il en soit, la protohistoire de la structure globale du post-modernisme est à chercher dans ces investigations sur le système représentationnel de l'absence qui, aujourd'hui seulement, nous paraissent avoir constitué une alternative avec le modernisme. Les collages de Picasso sont un moment extraordinaire de cette protohistoire, tout comme l'art pédagogique du Klee des années vingt, chez qui la représentation est délibérément caractérisée par l'absence.

Au moment où les collages de Picasso prennent toute leur pertinence au regard des modalités générales du post-modernisme, nous assistons au jaillissement d'une esthétique de l'autobiographie, de ce que j'ai appelé plus haut une histoire de l'art du nom propre. Une telle pratique est en soi critiquable du point de vue de l'art en général dès lors que, tentant de découvrir pour chaque signe pictural un référent exact (historique), elle limite et fixe le jeu de la signification : elle devient hautement condamnable lorsqu'elle prend pour cible Picasso, et carrément grotesque une fois appliquée au collage, système précisément fondé tout entier sur l'indétermination du référent et sur l'absence. Car le collage, portant à un autre niveau la réflexion du cubisme analytique sur l'articulation impersonnelle de la forme picturale, prend pour sujet les opérations *impersonnelles* du langage.

Discutant les collages classiques, Daix, désireux de rappeler le statut objectif

de cet art de langage, de ce jeu de signes, insiste à de nombreuses reprises sur la dépersonnalisation du dessin de Picasso, dans ces œuvres, sur son emploi d'éléments de fabrication industrielle (que Daix va jusqu'à qualifier de « readymade »), sur sa mécanisation de la surface[28]. Dans cette référence au readymade, à l'impersonnel, il y va de la langue au sens saussurien, c'est-à-dire conçue comme un répertoire synchronique de termes auquel doit s'intégrer chaque individu, ce dernier étant, du point de vue de la structure, un sujet parlé plus qu'un sujet parlant[29]. Les signes, qui, grâce à un jeu fécond de transmutations, n'ont pas besoin de la *référence* pour susciter le *sens*, possèdent une structure linguistique qui « parle » les collages de Picasso.

L'esthétique du nom propre révèle plus qu'une incapacité à se mesurer à la structure de la représentation, bien que cet échec, à la jonction historique où nous sommes, soit lui-même très grave : elle est le monument érigé sur le tombeau de la forme[30].

Le plaisir offert par la forme, lorsqu'on la garde un instant à distance de la référence, gît dans son ouverture à de multiples niveaux d'imbrication dans l'œuvre, dans le bon accueil qu'elle fait à la polysémie. C'est cela qu'en son temps la « nouvelle critique[31] » — ce groupe de « formalistes » convaincus — avait voulu montrer en célébrant l'ambiguïté et la multiplicité des références permises par le jeu de la forme poétique.

La forme, pour les historiens de l'art du nom propre, est devenue si dévaluée (et son expérience si suspecte) qu'ils ne voient même plus en elle une source de signification. Chaque étude sur Picasso-*via*-le-nom-propre débute par l'annonce des insuffisances d'une histoire de l'art conçue comme histoire du style, de la forme. Certes, l'essai de Rosenblum sur la typographie cubiste, parce qu'il a été écrit il y a une dizaine d'années [1973], s'ouvre diplomatiquement sur un rappel de l'importance d'une lecture formelle du cubisme et ne prétend apporter — son champ d'investigation étant qualifié d'« aspect secondaire » — que des « interprétations supplémentaires susceptibles d'enrichir, plutôt que de récuser, les interprétations formelles[32] ». Malheureusement, Rosenblum ne propose qu'une simple sémantique du nom propre qui n'enrichit en rien les formes du collage cubiste, mais au contraire les assèche et les appauvrit. En voulant tout nommer, il dépouille chaque signe du mode de signification qui lui est propre, autrement dit : de son aptitude à représenter les conditions de la représentation. Le désaveu de toute méthode formelle, systématique, est maintenant ouvertement déclaré chez Rosenblum : « Une approche formaliste du XIXe siècle a perdu tout intérêt depuis longtemps, cela ne fait pour moi aucun doute », a-t-il confié à deux étudiants venus l'interroger. « Tout cela est bien trop ennuyeux [...] je ne peux vraiment plus rabâcher des mots aussi usés[33]. »

Cet « ennui » ayant envers la forme est l'emblème d'un rejet aujourd'hui courant chez les historiens comme chez les critiques d'art. Nous lui devons une foule de malentendus sur les processus de production du sens, ainsi que la réduction du signe visuel à un rabâchage insistant de noms propres.

Notes

1. Conférence prononcée le 12 octobre 1980, lors d'un symposium sur l'héritage cubiste dans la sculpture du XXe siècle.

2. Mary Mathews Gedo, « Art as Exorcism : Picasso's *Demoiselles d'Avignon* », *Arts*, LV (octobre 1980), pp. 70-81.

3. *Ibid.*, p. 72. Thème repris dans *Art as Autobiography*, du même auteur, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

4. John Richardson, « Your Show of Shows », *The NewYork Review*, 17 juillet 1980. Eugene Thaw a saisi l'occasion de l'article de Richardson pour s'attaquer à l'art comme autobiographie : « Lust for life », *The NewYork Review*, 23 octobre 1980.

5. Selon John Searle, « la formulation la plus connue de cette théorie de l'absence de sens des noms propres est peut-être l'affirmation de Mill selon laquelle les noms propres peuvent dénoter mais non connoter. Pour Mill, un nom commun comme « cheval » possède à la fois connotation et dénotation ; il connote les propriétés qu'on trouverait spécifiées dans une définition du mot « cheval » et il dénote tous les chevaux. Mais un nom propre ne peut dénoter que celui qui le porte. » John Searle, « Proper Names and Descriptions », *The Encyclopedia of Philosophy*, Paul Edwards, éd., New York, Macmillan, 1967, vol. 6, p. 487.

6. Gottlob Frege, « Sens et dénotation » [1892], *Écrits logiques et philosophiques*, trad. et introduction par C. Imbert, Paris, Le Seuil, 1971. Bertrand Russell, « Descriptions », *Introduction à la philosophie mathématique* [1919], trad. par G. Moreau, Paris, Payot, 1970.

7. L'orthographe particulière de *intensional* (au lieu de *intentional*) est transposée en français (N. d. T.). Dans la tradition sémantique issue de Frege (1892), une règle sémantique pour une expression détermine d'abord l'*intension* (le *Sinn*, le sens, disait Frege) de cette expression puis, secondairement, à l'aide des faits pertinents, son *extension* (l'objet qu'elle dénote, le *Bedeutung* de Frege). L'extension (la vérité ou la fausseté) de la phrase « Socrate est un philosophe » est une fonction de l'extension du nom propre « Socrate », savoir l'individu ainsi nommé, et de l'extension du prédicat « est un philosophe », savoir la classe d'individus à laquelle ce prédicat s'applique correctement. Ainsi la phrase en question sera vraie ou fausse selon que Socrate — l'individu nommé par « Socrate » — appartient ou non à la classe des philosophes.

Mais pour en arriver là, il me faut d'abord comprendre l'intension de cette phrase, c'est-à-dire la *proposition* qu'elle exprime.

Comprendre cela, c'est être à même de saisir le *concept d'individu* (l'intention) exprimé par « Socrate » et la *propriété* (l'intension) exprimée par « est un philosophe ». (N. d. É.).

8. Ainsi Wittgenstein : « Si Monsieur X... meurt, on dira que c'est celui qui porte le nom qui meurt, non pas la signification du nom. », in *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, trad. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, repris

coll. « Tel », 1986, § 40, p. 135. Cf. aussi § 79, pp. 153-154. Pour John Searle, voir « Proper Names », *Mind*, LXVII (avril 1958), pp. 166-173.

9. Les textes sur ce sujet sont recensés dans *Naming, Necessity and Natural Kinds*, Stephen P. Schwartz, éd., Ithaca, Cornell University Press, 1977.

10. Joel Fineman, « The Significance of Literature : *The Importance of Being Earnest* », *October*, n° 15 (hiver 1980), note 7, p. 89.

11. Aristote, *La Poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, chap. 4, p. 43.

12. Pierre Daix, « La période bleue de Picasso et le suicide de Carlo Casagemas », *Gazette des beaux-arts*, LXIX (avril 1967), p. 245.

13. Anthony Blunt et Phoebe Pool, *Picasso, The Formative Years*, New York Graphic Society, 1962, pp. 18-21.

14. Theodore Reff, « Themes of Love and Death in Picasso's Early Work », in *Picasso in Retrospect*, publié sous la direction de R. Penrose et J. Golding, New York, Praeger, 1973, p. 28.

15. Au début de son étude sur *La Vie*, Reff n'a aucun mal à identifier le lieu représenté dans l'œuvre : « La scène se passe dans l'atelier d'un artiste, dont nous voyons deux toiles à l'arrière-plan. » (p. 24) Mais, après « lecture » *via* le nom propre de Casagemas, son avis sur la question change curieusement : « La scène n'a plus nécessairement lieu dans un atelier d'artiste. » (p. 28) Point de détail — mais j'attire sur lui l'attention du lecteur qui penserait qu'une histoire des noms propres n'est pas par définition condamnable, qu'elle ne fait qu'apporter une nouvelle dimension à l'interprétation d'une œuvre donnée. Elle n'est en réalité, dans la plupart des cas, qu'une restriction, et non un apport.

16. Linda Nochlin, « Picasso's Color : Schemes and Gambits », *Art in America*, vol. 68, n° 10 (déc. 1980), pp. 105-123, 177-183.

17. Robert Rosenblum, « Picasso and the Typography of Cubism », in *Picasso in Retrospect*, *op. cit.*, pp. 49-75. (Au cours des années 1912-1914, le titre de journal est tantôt peint à la main par Picasso, tantôt découpé et collé sur le support. (N. d. T.)

18. *Ibid.*, p. 75.

19. *Ibid.*, p. 56.

20. Voir *supra*, p. 59, note 7.

21. Pierre Daix et Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1979.

22. En ce qui concerne le structuralisme et l'analyse du signe, Daix semble plus particulièrement redevable à Levi-Strauss, auquel il fait plusieurs fois référence dans son texte.

23. Parce qu'il ne semble pas séparer le *signifié* du *référent*, Daix s'écarte de façon cruciale de la définition du signifié donnée par Saussure : *concept*, *idée*, ou *signification* du signe. Saussure fait soigneusement le départ entre le concept évoqué par le signe (c'est là seulement ce qu'il entend par *signifié*) et tout objet physique appartenant au monde et sur lequel le signifié pourrait être apposé comme étiquette. Daix, qui ne mentionne pas une seule fois le nom de Saussure, ne semble pas conscient de la portée d'une telle analyse.

24. Cf. Pierre Daix, *op. cit.*, p. 128.

25. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Tullio de Mauro, éd., Paris, Payot, 1972, p. 166.

26. Ce paragraphe et les six suivants sont repris de mon « Re-presenting Picasso », *Art in America*, vol. 68, n° 10 (déc. 1980), pp. 91-96.

27. *Simulacre* est employé par Jean Baudrillard et Guy Debord.

28. Pierre Daix, *op. cit.*, pp. 131-138.

29. Sur l'opposition entre langue et parole, voir Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, pp. 23-35, (N. d. T.).

30. Le passage de Wölfflin cité *supra*, où est envisagée la possibilité de la « mort du sentiment de la forme », est cité de son journal inédit. Je dois ce passage, ainsi que sa traduction, à Joan Hart et à sa thèse, *Heinrich Wölfflin*, Berkeley, University of California, 1981.

31. Entendre par là la nouvelle critique française : Barthes, Genette, Todorov, etc., mais aussi l'école anglo-américaine des « new critics », qui comprend entre autres T. S. Eliot, William Empson, R. P. Blackmur (N. d. T.).

32. Robert Rosenblum, *op. cit.*, p. 49.

33. *The Rutgers Art Review*, I (janv. 1980), p. 73.

CET ART NOUVEAU : DESSINER DANS L'ESPACE

En 1932, alors qu'il est sur le point de donner un nom à la nouvelle approche de la sculpture que Picasso et lui viennent d'inventer, Julio Gonzalez laisse dériver ses pensées à travers le temps et l'espace jusqu'à cette ancienne pratique consistant à voir des figures dans les constellations. Huit points de lumière suffisaient aux Grecs et aux Phéniciens pour figurer la cape d'Orion et, derrière elle, le fantôme de celui-ci armé de son glaive. Il fallait vingt étoiles pour suggérer le mât et le gréement du vaisseau Argo, la relation entre ces étoiles et la forme d'un bateau étant aussi impénétrable que celle existant entre les huit précédentes et l'image du chasseur enveloppé dans son manteau. Avec leur curieuse indifférence pour l'aspect des choses, les constellations projettent dans les cieux le monde naturel des navires et des cygnes, elles l'y inscrivent d'un dessin qui dédaigne le simple tracé de ressemblances. Dessiner avec les étoiles c'est, littéralement, consteller, c'est-à-dire employer une technique qui n'est ni mimétique, ni abstraite. « Comme dans l'inquiétude de la nuit, les étoiles nous indiquent des points d'espoir dans le ciel [...] », écrit Gonzalez. « Ce sont ces points dans l'infini qui ont été les précurseurs de cet art nouveau : *Dessiner dans l'espace.* »

Ces phrases sont tirées d'un essai que Gonzalez consacra en 1932 à l'œuvre de Picasso, *Picasso sculpteur et les cathédrales*[1]. Mais le domaine de pensée auquel elles ressortissent a moins à voir avec ce que fit Picasso de la nouvelle technique sculpturale qu'avec ce qu'en fit Gonzalez lui-même.

Aujourd'hui la collaboration entre Picasso et Gonzalez est entrée dans les annales de l'art du XXe siècle. En 1928, Picasso, désirant traduire un ensemble de dessins de type réticulaire en petites maquettes de fil de fer, fit appel à son ami et compatriote Gonzalez. Celui-ci, qui avait appris l'orfèvrerie auprès de son père,

travaillait depuis plus de trente ans comme maître artisan. Bien qu'exposant depuis quinze ans dans les galeries et Salons parisiens — principalement des peintures et des petites têtes en bronze et en argent réalisées selon la technique du repoussé — il ne se considérait pas comme autre chose qu'un artiste décorateur ou qu'un joaillier. Cette modestie, alliée à sa maîtrise parfaite des diverses techniques du métal (y compris celle relativement nouvelle de la soudure à l'oxy-acétylène), fit de lui l'exécuteur idéal des projets esthétiques de Picasso. Gonzalez mesura soigneusement les longueurs de fil de fer nécessaires et construisit les pièces au fer à souder, en suivant le croquis de Picasso. Cela se passait en 1928 et 1929. Une année s'écoula, puis Picasso revint à l'atelier de Gonzalez pour se remettre au travail avec le fer.

Lors de cette seconde phase, les sculptures furent plus grandes et s'attachèrent moins à traduire précisément en trois dimensions un modèle bidimensionnel. La technique employée relevait de l'assemblage, de la concaténation de ferrailles variées, certaines d'entre elles étant des objets trouvés : passoires, formes à chaussures, ressorts utilisés dans l'industrie. L'habileté de Gonzalez dans le travail direct du métal permit à Picasso de faire passer dans le domaine tridimensionnel de la sculpture sa sensibilité de collagiste. Pour Gonzalez cette percée fut comme la naissance d'un nouveau continent — le début de ce qu'il nomma « cet art nouveau : Dessiner dans l'espace. »

Mais Picasso, si ce n'est dans les maquettes de 1928-1929, n'était pas vraiment concerné par le dessin dans l'espace. Ce qui l'intéressait, c'était l'assemblage : garder à l'œuvre un caractère terrestre en compromettant son élégance formelle par l'intrusion, au milieu de la ferraille, d'un objet de tous les jours dans toute son essence et dans toute sa banalité. De sorte que Gonzalez, définissant l'entreprise de son ami, était généreux mais quelque peu inexact. Sa définition était en fait autodescriptive.

En 1929, grâce à l'exemple de Picasso, Gonzalez s'épanouit et devint un artiste aux vastes ambitions esthétiques. Pour la première fois il comprit que les techniques dans lesquelles il était passé maître pouvaient être mises au service de l'Art, et que cet art ne logeait pas irrémédiablement ailleurs, bien au-dessus du royaume de Vulcain, mais pouvait être produit ici, de la gueule même de la forge. Quelques années plus tard, un artiste bien plus jeune devait éprouver le même sentiment de libération lorsque lui furent révélés les réseaux de métal soudé de Picasso. Cet artiste, David Smith, se sentit tellement en accord avec Gonzalez quant à la révélation du potentiel esthétique de la sculpture en métal soudé[2] qu'écrivant à ce sujet il retrouva dans sa propre expérience celle qu'avait connue l'Espagnol. « Quand un homme a appris à travailler le métal », écrit Smith, « et ne considère cela que comme une tâche alimentaire, l'idéal de l'art

étant pour lui la peinture à l'huile, il lui est très difficile de concevoir brusquement que ce qu'il tenait pour un gagne-pain peut aussi être le moyen de l'art[3]. » Mais pour Gonzalez (comme cela allait être le cas pour Smith à la fin des années trente), la conséquence majeure de cette révélation ne fut pas la mise en œuvre, en sculpture, de l'assemblage et des principes du collage. Ce fut l'invention d'un nouveau type de dessin : l'inscription sculpturale de l'espace. Et cela s'annonce dès le début de la nouvelle carrière de Gonzalez en tant qu'artiste, dans des œuvres comme le *Don Quichotte* de 1929.

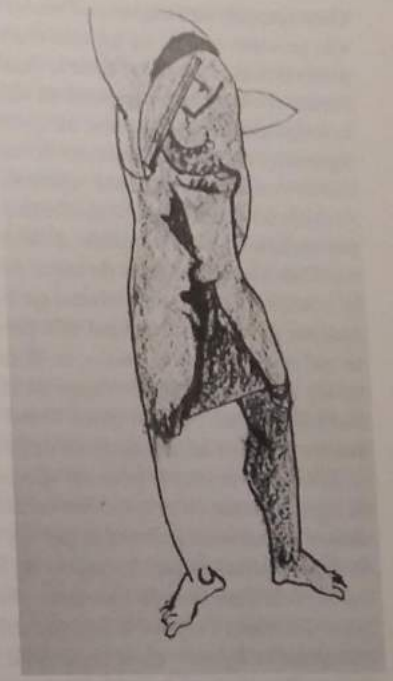
Que la maturité artistique de Gonzalez ait pu se développer en une seule année, donnant par la suite naissance, de 1930 à 1939, à une suite presque ininterrompue de chefs-d'œuvre, n'est pas seulement le fait de l'âge — cinquante-deux ans — et de l'expérience de l'artiste au moment de sa collaboration avec Picasso, mais aussi de sa connaissance profonde de ce qu'avait produit l'avant-garde durant la décennie précédant cette rencontre. Gonzalez, ami très proche de Picasso et de Brancusi, était aussi lié, depuis sa jeunesse à Barcelone, avec l'Uruguayen Torrès-Garcia, qui était arrivé en 1924 à Paris *via* l'Espagne et l'Amérique. Polémiste de nature, Torrès-Garcia commentait inlassablement sa position parmi les diverses factions qui partageaient l'avant-garde parisienne des années vingt. Décidé à prendre parti (contre le surréalisme, contre le néo-classicisme), il s'allia avec Michel Seuphor pour former une association d'artistes abstraits, Cercle et Carré. Cela eut lieu en 1929, l'année de la percée de Gonzalez. Reste que les débats théoriques auxquels prirent part Torrès-Garcia et les membres du groupe constitué autour de lui avaient commencé bien avant, ce qui explique qu'à travers son amitié avec l'Uruguayen, Gonzalez en connût déjà les enjeux et les protagonistes. Hélion et Vantongerloo s'étaient liés avec Gonzalez, qui fréquentait également Mondrian, Arp, Ozenfant et Léger. Il était ainsi au centre du débat concernant l'abstraction — l'abstraction en tant qu'outil pour renverser le royaume matériel de la nature et pour instituer le règne du pur esprit ou du pur intellect. L'homme moderne était considéré comme l'homme conceptuel, et son art devait refléter avec la plus grande exactitude sa puissance d'intellection.

Mais l'abstraction militante ne convinquit ni n'intéressa Gonzalez. Il trouvait l'esprit des mathématiques froid et rébarbatif. Il aimait citer Picasso : « Tracer à la main un cercle parfait — peine inutile » ; et Gonzalez ajoutait : « Ce n'est pas en faisant des cercles et des carrés tracés à la perfection avec le compas et la règle, ou en s'inspirant des buildings de New Yorck (*sic*), qu'on fera du grand art [...] Les œuvres vraiment nouvelles qui ont souvent l'air bizarre sont, tout simplement, celles inspirées directement de la *Nature*... »

Dès lors que les forces réunies en faveur de l'art abstrait avaient fait du combat

Julio Gonzalez, *Femme se coiffant*, 1931, fer ; 1,70 x 0,55 x 0,20 m. Paris, Musée national d'art moderne.

Julio Gonzalez, étude pour *Femme se coiffant*, *c.* 1931.



Julio Gonzalez, *Femme s'habillant*, *c.* 1930, dessin.

entre abstraction et naturalisme, esprit et matière, conception et représentation, culture et nature, la condition première d'une esthétique du XXe siècle, Gonzalez était bel et bien forcé de reconnaître qu'il n'entendait en rien prendre position contre la nature. Pour un homme formé comme lui aux arts de la décoration — et à la pensée que le décoratif n'est qu'une des modalités du frivole —, le terme le plus laudateur pour qualifier ce qui était vraiment de l'art était celui de « sérieux ». Et un art abandonnant complètement la nature ne pouvait être sérieux.

En s'astreignant au dessin d'après nature, Gonzalez commença son activité de sculpteur en se pliant à une procédure aussi éloignée que possible de l'assemblage et de l'improvisation pratiqués par Picasso. Une de ses premières œuvres importantes, *Femme se coiffant* (1931), met cette procédure en lumière.

On s'aperçoit en comparant l'œuvre finale en fer avec l'esquisse au crayon dont elle provient qu'elle en est une copie, une transcription tout à fait littérale. Le plan vertical arrondi qui dans le dessin représente le cou et le dos courbés de la femme trouve son correspondant exact — en plus grand, bien entendu — dans la sculpture. Dans le dessin, un contour dentelé part du cou de la femme pour figurer les cheveux lui tombant devant le visage alors qu'elle se redresse pour se coiffer : ce contour est aussi répété dans la sculpture.

Mais ici s'ouvre une béance entre sculpture et dessin, un fossé qui ne sépare pas seulement deux médiums différents, mais aussi et surtout deux niveaux de lisibilité. Les quatre tiges de métal formant à peu près un **W** et projetées depuis le cou de la figure ne peuvent en rien être lues de la même manière que le contour qui leur correspond très précisément dans le dessin. Contrairement à ce qui se passe dans le dessin, ce **W** de métal ne peut être compris comme chevelure ramenée devant le visage de la femme. C'est une forme disloquée, aussi inefficace qu'un poing à demi fermé sur une portion d'espace vide, sans plus aucune prise sur les conventions de la séparation figure/fond.

Rien de plus simple pour un spectateur que de voir un corps dans un réseau de lignes tracées au crayon. Ses facultés conceptuelles lui permettent de matérialiser les surfaces délimitées par les contours et de séparer ces formes closes du fond indéfini duquel le crayon les fait naître. S'orientant selon la page, celui qui regarde l'esquisse de Gonzalez peut aisément percevoir comme matériellement différents l'espace blanc contenu par le **W** et celui du reste de la page entourant la figure : c'est ainsi qu'il perçoit une chevelure tombant vers le devant. De même, il voit dans le petit triangle dessiné à gauche du **W** le coude droit de la femme levant le bras vers sa tête inclinée. Le solide est résolument distinct du vide et le proche du lointain.

Mais rien de tout cela n'est valable pour la production en métal. Le petit triangle de fer attaché au rebord extérieur du **W** ne peut en rien être vu comme le bras droit de la femme — répondant symétrique de son avant-bras et de son coude gauches. Et en ne faisant pas la paire, ce bras droit — illisible comme tel — jette l'ambiguïté sur l'identité figurative du bras gauche.

Cela ne veut pas dire que l'on puisse voir instantanément dans *Femme se coiffant* la représentation d'une figure debout. Les deux jambes en forme de tiges, le torse et la colonne vertébrale dressée suffisent à mimer la présence humaine. Mais dans le détail du dessin en métal quelque chose du dessin au crayon se perd. Le sens est élidé, et, comme lors de la traduction maladroite d'expressions idiomatiques en une autre langue, on passe d'une aire sémantique sans aspérités au chaos engendré par la littéralité. La chevelure tombante et les bras levés sont victimes des effets de cette littéralité qui rendra, par exemple, « n'est-ce pas » par « *isn't it* », et qui a pour résultat paradoxal, dans le cas présent, de couronner la figure d'une ligne de métal complètement abstraite.

Ce serait une lourde tâche que de passer en revue toutes les occurrences de cette mise en déroute du sens figuratif dans *Femme se coiffant*. Ce qu'il importe de retenir est que le croquis fut fait d'après nature, d'après un modèle dont il parvient à rendre le corps malgré certaines élisions, omissions et condensations dans la représentation de la forme. Dans l'esquisse il nous est possible de voir la jambe du modèle, et ce bien que seule soit dessinée la courbe élégante du mollet et de la cheville — le genou et le devant de la jambe étant laissés à l'imagination du spectateur. C'est lorsque ce dessin est traduit en métal que l'abstraction menace de devenir totalement inintelligible. L'abstraction dépend donc d'un procès spécifique — dans ce cas celui de l'exécution d'une copie.

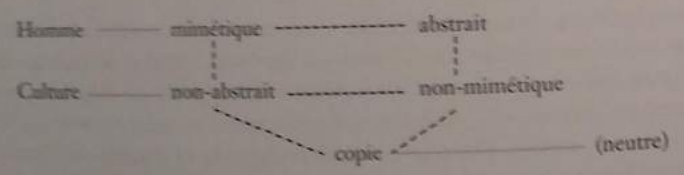
Ceux qui étudient les techniques d'impression sont souvent fascinés par ce potentiel d'abstraction que les procédures d'exécution d'une copie mettent au jour dans la représentation la plus naturaliste. Avant la photographie les œuvres d'art célèbres devaient leur diffusion aux copistes, aux graveurs qui traduisaient en noir et blanc sur leurs plaques les couleurs et la texture des chefs-d'œuvre de la peinture. Les gravures ayant une facilité de circulation que l'original ne pouvait avoir, c'est d'après elles que d'autres copies étaient réalisées pour les albums de luxe ou exécutées par les étudiants des Beaux-Arts. Ces copistes de copie étaient souvent confrontés à tel ou tel problème : cette tache sombre située sur le cou d'un personnage dans la première gravure, était-ce une zone d'ombre ou une pièce de vêtement quelconque ? À ce second degré d'éloignement de l'original, l'interprétation du sens de diverses formes devient vite précaire. C'est vrai non seulement de l'identification de certains objets, comme dans le cas d'un élément ambigu du costume, mais aussi des relations spatiales, un bras ou une jambe traités en raccourci pouvant perdre la netteté qu'ils avaient dans leur rapport original à l'espace.

Chaque forme de communication — visuelle, orale, textuelle — possède son propre mode de rupture ou de mise en déroute. Comme le montre William Ivins dans *Prints and Visual Communication*[4], ce point de rupture, en ce qui concerne les arts visuels, est à situer dans le canal de transmission qu'implique l'exécution de copies. Dans un autre classique de la théorie de l'art, *L'Art et l'illusion*[5], Ernst Gombrich nous montre que la réalisation de copies ne constitue en rien un aspect marginal ou accidentel de la pratique de l'art. Gombrich nous rappelle toutes les conventions de représentation transmises de maître à apprenti et permettant de « faire » des nuages, du feuillage ou des draperies sans en appeler beaucoup à l'apparence réelle de ces choses. Les répertoires de

formes modèles [*pattern books*] qui sont au fondement de la production architecturale et qui permettent d'assembler un bâtiment en empruntant ici le plan au sol, là un détail de la façade, ne sont qu'un exemple parmi d'autres de ce que la production esthétique n'a toujours été, à un certain niveau, que l'art de faire des copies d'après l'art.

Le copiste n'est pas seulement l'esclave de l'imitation : il peut parfois devenir le maître de l'invention. Devant trancher dans certains cas ambigus (par exemple dans l'ambiguïté ombre/vêtement décrite plus haut), il imagine la lecture qui pourrait faire sens — et c'est cette nouvelle lecture qu'il dessine. Les enfants, lorsqu'ils se livrent au jeu du téléphone, montrent bien qu'un message peut se transformer radicalement du fait de sa simple transmission d'une personne à une autre. Au demeurant, notre sentiment selon lequel les formes répétées, rituelles ou non, ont leur source sémantique dans des référents depuis longtemps oubliés dont elles dérivent sans plus avoir avec eux aucune ressemblance, ne fait qu'ajouter à la puissance de suggestion de ces formes. Celles-ci tirent leur autorité esthétique de ce qu'elles sont les véhicules codés de la répétition : la relation qu'elles entretiennent avec leurs référents n'est pas de type mimétique mais tient de la formule. En ce sens l'emblématique relève plus du monde de la copie que du monde naturel.

Le procès de réalisation d'une copie ressortit pleinement à l'industrie artistique. Il est ce qui sépare celle-ci de la conception romantique selon laquelle l'art ne peut être que le reflet toujours nouveau de la nature ou le produit toujours original de l'imagination. La copie est aussi éloignée de l'imagination que de la nature. Elle n'appartient ni au pôle mimétique (l'imitation de la nature) ni au pôle abstrait (la pure projection de l'imagination ou de l'esprit). Dans cet ensemble de relations, la copie occupe la zone que le structuralisme a désignée du terme *neutre*. La copie est en effet une combinaison d'exclusions : elle est à la fois non mimétique et non abstraite.



Bien qu'occupant le niveau neutre dans le diagramme structuraliste, la copie ou la traduction est au centre des processus de production artistique. Elle définit plus l'industrie de l'art que ses effets. Elle dévoile en quelque sorte les ficelles du métier et en ce sens joue un rôle démystificateur.

J'ai dit précédemment que les batailles esthétiques des années vingt et trente s'étaient livrées autour de l'axe mimésis/abstraction. Mais il faut aussi, derrière ces termes, entendre matière et esprit. Tout texte d'avant-garde datant de cette période — qu'il émane du constructivisme, du néo-plasticisme, d'Abstraction-Création, du surréalisme — décrit le vrai combat esthétique comme celui opposant le physique et le conceptuel, une dualité qu'on peut traduire sans peine par l'opposition corps/esprit. Gonzalez, intellectuellement, était un homme de son temps : pas de surprise, donc, à le voir formuler son invention esthétique dans les termes du débat de l'époque. Il écrit : « Le vrai problème à résoudre ici n'est pas seulement de vouloir faire une œuvre harmonieuse, d'un bel ensemble parfaitement équilibré…Non ! Mais de l'obtenir par le mariage de la *matière* et de l'*espace*, par l'union des formes réelles avec des formes imaginées, obtenues ou suggérées par des points établis, ou des perforations, et, telle la loi naturelle de l'amour, les confondre et les rendre inséparables les unes des autres, comme le sont le *corps* et l'*esprit*. » Cette combinaison, ce mariage du corps et de l'esprit, Gonzalez le perçoit comme une « divinisation ». Terme des plus appropriés car, comme dans l'image platonicienne du jaune et du blanc de l'œuf, le noble fruit de ce mariage est l'Homme.

Ainsi le champ esthétique, entièrement humanisé et psychologisé par la pensée des années vingt et trente, centré de manière obsessionnelle sur le problème de la création biologique ou psychique, était-il alors généralement associé à la question non de l'Art mais de l'Homme. Et l'empoignade entre abstraction et représentation qui le secouait, bien que semblant engagée sur le terrain de l'esthétique, avait en fait pour enjeu l'unité structurale — psyché et soma — de l'Homme (c'est-à-dire l'homme à l'état de nature, dans son essence, et non comme produit de la culture). Voilà pourquoi le diagramme structural ne situe pas la *copie* au même niveau que le couple *mimétique/abstrait*. Terme neutre, elle n'a rien à voir avec le problème de la définition de l'homme naturel : elle se caractérise par une exclusion de la nature, par une avancée dans le domaine de l'artifice. La copie n'occupe pas le « noble » terrain du combat qu'on vient de décrire ; elle en révèle néanmoins le caractère foncièrement plus psychologique qu'esthétique, et c'est là que réside son rôle démystificateur. Elle démontre combien, entre les deux guerres, l'art ne put se faire qu'en générant une mystique de la culture-comme-nature. Arp s'est fait le porte-parole de cette mystification : « L'art est un fruit qui pousse dans l'homme, comme un fruit sur une plante ou l'enfant dans le sein de sa mère[6]. » De même les surréalistes, lorsqu'ils se lancèrent par le biais de l'automatisme à la découverte de l'inconscient (compris comme l'esprit à l'état de nature), ne firent-ils rien d'autre que déguiser le culturel en nature.

Lorsqu'il écrivait sur l'art, Gonzalez, nous l'avons vu, usait largement du langage de son temps. Et pourquoi eût-il fait autrement, n'étant ni théoricien ni critique de profession ? Pourtant certaines de ses expressions, contrastant avec tout ce qui dans son raisonnement provient purement et simplement de la vulgate avant-gardiste de l'entre-deux-guerres, rompent le fil de son discours et trahissent une autre forme de pensée. Dans le dernier passage cité, la phrase qui arrête la lecture est celle qui évoque «des formes imaginées, obtenues ou suggérées par des points établis, ou des perforations». Quels sont ces «points établis» ? Comment peut-on établir des points à l'intérieur d'un espace aussi impalpable qu'imaginaire ? Peut-être faut-il revenir sur l'image que Gonzalez emploie plus haut dans son texte pour qualifier l'inventivité de son art. Dans ce passage les points établis dans l'espace sont les étoiles, qui dessinent à grands traits des figures. L'imagination humaine projette sur ces squelettes abstraits des personnages et donne un nom à chacun : ce sont les constellations. Ces points sont effectivement «établis», mais ils servent à un dessin rituel : seule une répétition culturelle peut vêtir d'une cape fantôme un Orion invisible. Les constellations traduisent l'homme, et dans les termes de cette traduction on peut les considérer comme un «dessin dans l'espace».

Que Gonzalez ait eu recours à cette métaphore de la constellation nous en dit plus sur ce qui émergea de son travail du métal que tous ses lieux communs constructivistes concernant le corps et l'esprit. Car l'espace défini par le dessin sculptural de Gonzalez est l'espace procédural de la transcription, de la traduction d'un médium — l'esquisse — en un autre : la construction en trois dimensions. L'abstraction est le résultat naturel, parce qu'inévitable, de cette méthode — mais une abstraction quelque peu inquiétante, parce que le souvenir enfoui du modèle originel est encore sensible dans les formes nouvellement codées. *Le Rêve* et *Tête longue tige*, de 1932, de même que *Les Amoureux II*, de 1933, sont de parfaits exemples de cette éloquence indéchiffrable.

Autre résultat de cette méthode chez Gonzalez, rendu possible par le pouvoir évocateur des «points établis» : l'ouverture à la lecture [*openness*] du dessin en métal. Contrairement à Picasso, Gonzalez n'usait pas, dans son travail, de métaphores corporelles, il n'employait pas un objet (une selle de bicyclette) parce qu'il ressemblait à un autre (un crâne de taureau). Dans sa sculpture, pas de substitution d'un corps à un autre, pas de collage, pas de chaînes de métaphores agglutinées de manière fantastique. Au lieu de cela, Gonzalez en passa par les détours de la traduction, s'éloignant de plus en plus de l'objet matériel — la passoire/tête — pour se rapprocher de formes toujours plus cursives et rendues abstraites par l'espace lui-même (l'espace du procès suivi par Gonzalez, celui de la copie). D'où cette profonde ambiguïté du **W** dans *Femme se coiffant*.

Inclinant naturellement vers le non-physique, et dépourvu de la qualité doctrinaire de l'abstraction de Cercle et Carré, le dessin dans lequel s'engagea Gonzalez — dessin générateur de constellations — ne fut employé que par très peu de ses contemporains, mais ce fut chaque fois avec tout autant de puissance. L'exemple le plus remarquable est celui de Miró, dont les œuvres, pendant les années trente, résultèrent de ce procès.

Dans le domaine de la sculpture, Gonzalez eut une influence certaine. N'eût-il eu comme disciple que David Smith, sa position en tant que propagateur d'une nouvelle procédure en demeurerait assurée. Il en eut d'autres, cependant. Ainsi les *table sculptures* d'Anthony Caro seraient impensables sans la brillante série de figures assises que Gonzalez entreprit en 1935 — un ensemble d'œuvres qui servit également de source d'inspiration à David Smith pour sa série *Albany*. Chez ces artistes, tous deux de générations postérieures, on peut sentir l'influence de Gonzalez, tant pour les fondements figuratifs de son dessin dans l'espace, que pour sa tendance très particulière à l'abstraction.

Pour clore cette analyse il peut être intéressant de voir quelle conséquence tirer des particularités du procès de Gonzalez — je veux parler à la fois de sa soumission aux modalités de la transcription, de la copie, et de sa distance vis-à-vis des conditions métaphoriques de l'assemblage. On a vu que Gonzalez utilisait pour sa sculpture des morceaux de ferraille et, occasionnellement, des objets trouvés. Mais le procès sculptural dans lequel il était engagé l'obligeait à retravailler par forgeage nombre de ses formes en ferraille, ainsi qu'à reléguer les éléments industriels «readymade» — boulons ou ressorts — à des parties secondaires de l'œuvre. La sculpture de Gonzalez n'avait rien à voir avec les transformations qu'on peut obtenir par association perceptuelle à partir d'un objet quotidien. Le fait que cet objet fût unique — *cette* passoire ou cette *selle* de bicyclette — n'entrait donc pas dans la problématique de son œuvre. Et ainsi toutes les propriétés qui dans le travail direct du métal interdisent théoriquement sa traduction en bronze perdent du même coup leur pertinence.

Dans le cas de l'assemblage en métal [*direct metal assemblage*], la production de copies ou de multiples en bronze viole l'unicité *conceptuelle* de l'original. Celui-ci est en effet issu d'un moment perceptuel unique dont l'équivalent technique spécifique est la mise en forme directe du métal. Mais Gonzalez, en passant par le canal de la transcription et de la copie, fit prendre une autre direction à ce type de travail. Théoriquement, les éditions en bronze mises sur le marché ces dernières décennies par les légataires de Gonzalez ne trahissent donc pas son œuvre autant que pourraient le faire des éditions des constructions de Picasso.

En sculpture, la question des éditions, de ce potentiel de multiplicité qui va à rebours de l'unicité absolue des tableaux, est un problème croissant pour la critique. Mais le problème de la copie n'est pas simplement d'ordre moral — comme dans l'expression *droit moral* dont on se sert en France pour désigner la propriété artistique. Bien que tenu à l'écart par une avant-garde issue de l'aspiration romantique à l'originalité, c'est un problème pleinement esthétique[7]. La copie est à la fois démystification et procès. Et c'est ce procès particulier qui la rend démystificatrice.

Notes

1. *In* Josephine Withers, *Julio Gonzalez/Sculpture in Iron*, New York, New York University Press, 1978, pp. 131-138. Toutes les citations de Gonzalez sont tirées de ce texte (qui les reproduit en français).

2. *Direct-metal sculpture*, c'est-à-dire qui appelle une mise en forme directe du métal, par opposition, notamment, aux bronzes, coulés d'après un état intermédiaire (terre, cire, etc.). (N. d. T.)

3. David Smith, « First Master of the Torch », *Art News*, LIV, (fév. 1956), p. 36. Smith vit pour la première fois des reproductions des constructions de Picasso (et de Gonzalez) dans un numéro des *Cahiers d'art* de 1936.

4. William Ivins, *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Mass., Harvard U. P., 1953.

5. Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971.

6. Jean Arp, « L'art est un fruit » (1948), in *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 317.

7. Cf. mon « Originalité de l'avant-garde » traduit dans le présent volume, p. 129.

ON NE JOUE PLUS

Voir dans *L'Objet invisible* d'Alberto Giacometti une « jeune fille aux genoux mi-fléchis comme pour une offrande à celui qui regarde (attitude inspirée au sculpteur par celle d'une fillette vue une fois dans son pays natal) » revient à participer à cette réécriture de ses débuts inaugurée par l'artiste lui-même au cours des années quarante. Mais cette collaboration de la part de Michel Leiris, qui, dans un texte écrit pour le catalogue d'une exposition du sculpteur en 1951, met ainsi *L'Objet invisible* au service d'un principe de simple transparence envers le monde observable, est l'expression des ruptures et des réalignements qui transforment alors le Paris de l'après-guerre[1]. Une telle description est en effet une gifle au visage d'André Breton.

Qui pourrait oublier l'anecdote par laquelle Breton ouvre magistralement le monde de l'*Amour fou* aux mécanismes étranges mais impressionnants du hasard objectif ? Giacometti et Breton se rendent au marché aux Puces, où chacun d'eux se trouve « retenu » par un objet apparemment dépourvu d'usage qu'il lui faut absolument, comme contre son propre gré, acquérir. Giacometti acheta une sorte de masque de guerrier aux formes acérées dont il ne pouvait, pas plus que Breton, déterminer exactement la fonction première[2]. Quoi qu'il en soit, ce qui importe dans le récit de Breton est la destination ultime, et non initiale, de cet objet qui servit selon lui à résoudre les conflits qui paralysaient Giacometti lorsqu'il tentait de mettre au point certaines parties de *L'Objet invisible*. La tête, tout particulièrement, ne parvenait pas à s'intégrer au reste de l'œuvre, et le masque semblait offrir une solution à ce problème. « L'intervention du masque », écrivit Breton, « semblait avoir pour but d'aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision. La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait

croire insurmontable est franchi[3]. » Ainsi, dans le récit de Breton, le monde des objets réels n'est pas non relié à un art de la mimésis ; les objets ne sont aucunement des modèles pour l'œuvre du sculpteur. Le monde est, au lieu de cela, une grande réserve où vient s'inscrire le relevé des mécanismes de l'inconscient, le papier de tournesol servant à lire les effets corrosifs du désir. Sans le masque, sans le rêve, Giacometti n'aurait pu achever *L'Objet invisible*, pas plus que Breton, sans la *trouvaille* que lui-même avait rapportée du marché aux puces, n'aurait eu accès au monde écrit de *L'Amour fou*.

Mais la petite fille suisse qui apparaît ultérieurement dans le souvenir de Giacometti (et dans le texte de Leiris) n'a rien à voir avec cet exemple-clé du merveilleux et du hasard objectif. En servant de modèle direct, tiré du monde réel, à une œuvre d'art, elle soustrait *L'Objet invisible* à l'orbite du surréalisme et lui fait rejoindre l'atelier du Giacometti de l'après-guerre où l'artiste, comme c'est bien connu, s'efforçait, mois après mois, épreuve après épreuve, de saisir la ressemblance du modèle posant devant lui[4]. Leiris situe l'œuvre dans un nouveau contexte, la met en relation avec un nouveau groupe d'alliés et d'amis tels que Sartre et Genet, et la description qu'il en donne rapproche *L'Objet invisible* de *La Phénoménologie de la perception* tout en l'éloignant des *Vases communicants*[5].

Cette achronicité est bien entendu inacceptable pour l'historien, et Reinhold Hohl, le meilleur spécialiste de l'œuvre de Giacometti, ne mentionne même pas le souvenir concernant la petite fille suisse dans son analyse de ce chef-d'œuvre de la carrière du sculpteur avant la guerre. Mais le récit de Breton est, selon Hohl, tout aussi suspect. « Contrairement à ce que rapporte Breton », écrit-il, « au sujet d'un mystérieux objet découvert au marché aux puces (il s'agissait en fait du prototype d'un masque de protection en fer conçu par le corps médical français lors de la Première Guerre mondiale) et ayant servi à l'artiste à trouver les formes de son œuvre, Giacometti emprunta la silhouette stylisée d'une statue assise d'une défunte provenant des îles Salomon, qu'il avait vue au musée ethnographique de Bâle, et la combina avec d'autres éléments tirés de l'art océanien, comme le démon de la mort représenté sous l'aspect d'un oiseau[6]. »

Malgré le ton catégorique de son propre propos, les preuves que donne Hohl à l'appui de ce rapprochement sont aussi minces qu'indirectes. En 1963, Giacometti avait parlé à un critique venu l'interroger d'une maison océanienne reconstituée dans l'une des salles du musée de Bâle[7]. La statue des îles Salomon ayant été exposée dans ce même musée au début des années trente, époque à laquelle l'expédition qui l'avait arrachée aux mers du Sud la rapporta en Suisse, Hohl pouvait du moins présumer que Giacometti connaissait l'objet en question[8]. Le détail qui donne le plus de crédibilité à l'affirmation de Hohl est

Alberto Giacometti, *L'Objet invisible*, 1934, plâtre ; hauteur : 156,2 cm. New Haven, Yale University Art Gallery. Provenance : coll. Matta. Photographie de Dora Maar publiée dans *L'Amour fou* d'André Breton en 1937.

En haut, à droite : masque de métal, photographie de Man Ray publiée dans *L'Amour fou*, d'André Breton, en 1937.

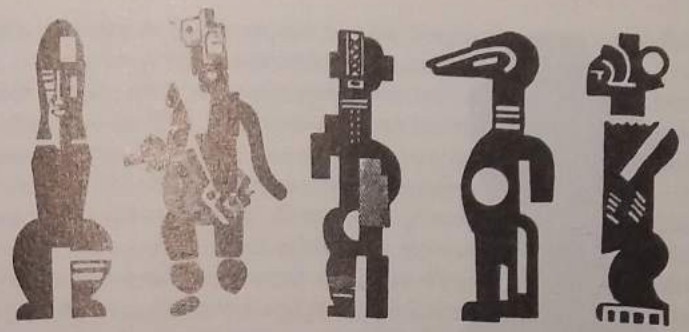
Ci-contre, à droite : figure funéraire féminine de Bougainville, îles Salomon. Bois peint, cache-sexe de feuilles effrangées ; hauteur : 175 cm. Bâle, Museum für Völkerkunde.

cette sorte de claire-voie schématique soutenant la figure à demi assise, construction tout à fait caractéristique de ce genre de statue et qui ne se rencontre ordinairement pas ailleurs[9]. Du fait que, dans cette sculpture de Giacometti, la puissance de la pose tient en partie au rapport énigmatique instauré entre le personnage à demi agenouillé et les éléments structuraux qui semblent le contenir — une mince plaque appuyée contre les tibias, ainsi que ce curieux échafaudage placé derrière la figure —, et du fait que cette construction n'est pas « naturelle » si l'on songe à un modèle posant en atelier, il a toujours été jugé probable que la source de l'œuvre fût à chercher dans une œuvre d'art. Et si l'on tient compte de la claire-voie, de la posture, de la saillie de la tête et de l'articulation des seins sur le corps, la statue des îles Salomon proposée par Hohl apparaît comme une source logique[10].

Une telle assignation d'origine puise dans tout un savoir concernant le rôle de l'art primitif dans l'œuvre de Giacometti jusqu'en 1934. Le primitivisme avait été de toute première importance pour le sculpteur, lui permettant de se libérer à la fois de la tradition de la sculpture classique et des constructions cubistes qui semblaient au début des années 1920 la seule solution de rechange. L'œuvre de Giacometti parvint très précisément à maturité lorsque celui-ci put relier de manière plus étroite son invention à des sources primitives. Deux ans à peine après avoir quitté l'atelier de Bourdelle, il fut à même de réaliser une figure de grandes dimensions qui, parce qu'elle relevait très profondément de l'art tribal africain, était bel et bien « à lui ».

Cette figure grandeur nature, intitulée *Femme-cuiller* fut réalisée à la fin de 1926 ou au début de 1927. Sa portée dépasse celle de l'œuvre qui la précéda immédiatement, *Le Couple*, et nous permet de saisir quelques-unes des intuitions de Giacometti quant à la manière dont sa sculpture était reliée à l'art primitif[11]. *Le Couple*, qui représente la première réaction de Giacometti aux sources africaines, ne se rattache à ce domaine que par son adhésion à la mode du « style nègre », très répandu dès le début des années vingt. Ainsi, les esquisses de Léger représentant des « personnages » de *La Création du monde*, publiées en 1924 dans un numéro de *L'Esprit nouveau*, usent de la même espèce de généralisation formelle — ovales, trapèzes — dans le rendu du corps en tant qu'entité, et du même type de détails ornementaux dans les indications anatomiques. Le genre de détail exploité par Giacometti aussi bien que par Léger provient, par exemple, des motifs scarifiés que l'on trouve sur les masques africains — motifs que les deux artistes employèrent en vue d'exprimer des formes anatomiques de manière décorative (ainsi les mains dans *Le Couple*). Selon la logique d'un tel style, ce détail tribalisant est inscrit de manière graphique sur un fond plan et simplifié. Les formes de ce champ d'inscription peuvent à leur tour être

Alberto Giacometti, *Le Couple*, 1926, bronze ; hauteur : 60 cm. Zurich, Kunsthaus.



Fernand Léger, esquisses pour *La Création du monde*, *L'Esprit nouveau*, n° 18, 1924.

empruntées à l'art africain (il existe peut-être un rapport entre la forme générale de l'élément masculin dans *Le Couple* et le type de boucliers tribaux qui avait attiré l'attention de Picasso) ; les combinaisons des figures peuvent même correspondre à d'authentiques types africains, comme c'est le cas avec *Le Couple*, qui reprend le très courant « couple originel » des traditions dogon et baga. Mais ce recours à un détail aléatoire et profondément modifié ne produit, en l'absence de toute source sculpturale spécifique, qu'un afro-primitivisme vague et diffus.

L'attitude stylisante qui permit à Giacometti et Léger cette nouvelle combinaison et cette transformation de traits typiquement africains les rattache en ce sens au vaste domaine de ce qu'on pourrait appeler le Déco noir. Dans ce contexte, des sculpteurs tels que Miklos et Lambert-Rucki produisirent des objets stylisés « africains » — masques, sculptures figuratives — dès 1925. De même, le styliste Pierre Legrain dessina pour des clients comme Jacques Doucet des meubles élégants qui s'inspiraient directement de sièges et de tabourets de tribus africaines. Les hypothèses variées et contradictoires que l'on trouve dans la littérature sur Giacometti à propos de la « source » ethnographique exacte du *Couple*[12] témoignent du succès rencontré par le Déco noir dans la création, sans grand souci de préserver l'intégrité structurale de ses modèles (de ce que Roland Barthes aurait appelé l'africanité). C'est cette attitude stylisante envers la source primitive, sensible dans *Le Couple*, que *Femme-cuiller* abandonne.

Femme-cuiller, qui va plus loin dans l'assimilation des structures des objets sculptés africains, reprend la métaphore que l'on trouve fréquemment dans les cuillers à riz dan, où la partie creuse de l'ustensile est rapprochée de la partie

Alberto Giacometti, *Femme-cuiller*, 1926-1927, bronze ; 144,4 x 50,8 x 17,5 cm. New York, The Solomon Guggenheim Museum.

Ci-dessous, à gauche : cuiller Wobè, bois. Paris, musée de l'Homme. *À droite* : cuiller Wè, Côte-d'Ivoire, bois ; hauteur : 30 cm. Paris, musée de l'Homme.

inférieure du corps de la femme vue comme réceptacle, poche ou cavité[13]. Ces cuillers — dont un grand nombre présente un caractère « abstrait » — étaient tout à fait banales dans les années précédant 1927. Six d'entre elles, provenant de la collection de Paul Guillaume, furent montrées lors de la gigantesque exposition d'art africain et océanien organisée au musée des Arts décoratifs durant l'hiver 1923-1924[14]. Reprenant la métaphore en l'inversant — de sorte que « une cuiller est comme une femme » devienne « une femme est comme une cuiller » —, Giacometti fut en mesure de donner à cette idée une intensité accrue, et parvint à lui conférer un caractère d'universalité en généralisant les formes parfois naturalistes des sculptures africaines pour créer une abstraction plus prismatique. En surimposant au modèle dan l'image de la femme presque tout utérus, Giacometti rapprocha l'élégance formelle propre à l'objet africain de la conception plus grossière des Vénus, symboles de la fertilité, réalisées à l'âge de pierre[15].

En célébrant la fonction originelle de la femme considérée selon une logique primitivisée des formes, Giacometti s'était placé à la pointe extrême de l'avant-garde. Il se trouvait en parfait accord avec cette agressivité envers l'Occident qu'on retrouvait parmi l'avant-garde des arts visuels et que Georges-Henri Rivière, qui allait bientôt devenir sous-directeur du Trocadéro, avait exprimé dans un panégyrique de l'archéologie — « fille parricide de l'humanisme » — publié dans le premier volume des *Cahiers d'arts*[16]. Annonçant sans ambages, en ouverture de son texte, que le miracle de l'art grec avait fait son temps, Rivière poursuivait en affirmant que, si Louis Aragon et Jean Lurçat devaient se rendre en Espagne, leur but le plus pressant serait désormais, à la différence de leurs pères, de visiter non pas le Prado mais bien plutôt les grottes d'Altamira. *Femme-cuiller*, qui est contemporaine de cette déclaration, en est aussi la confirmation.

Mais *Femme-cuiller* n'est pas que cela. C'est aussi la manifestation de ce qu'une autre aile de l'avant-garde intellectuelle aurait taxé de primitivisme « doux » — un primitivisme devenu formel et donc privé d'énergie. De fait, associer *Femme-cuiller* aux *Cahiers d'art* revient à la situer dans le contexte d'une conception formalisante du primitif, telle que nous la décelons, par exemple, derrière l'éloge que Christian Zervos fit de Brancusi, en qui il voyait le sculpteur le plus accompli de l'après-guerre. Évoquant l'immense apport de la culture noire, Zervos écrivit en 1929 : « Brancusi a depuis exploré toutes les perspectives que les nègres lui avaient laissé entrevoir et qui lui ont permis d'atteindre à la forme pure[17]... » *Femme-cuiller* témoigne du sens des proportions et de la simplification formelle auxquels Giacometti parvint, sans aucun doute grâce à sa connaissance de l'œuvre de Brancusi.

Un an avant que Giacometti ne fit cette sculpture, Paul Guillaume publia un

livre qui représentait la tendance la plus radicale du mouvement consistant à esthétiser l'art primitif[18]. *Primitive Negro Sculpture*, conçu sous l'égide d'Albert Barnes, écrit à la Barnes Foundation et publié en anglais, ne se reconnaît comme réel précédent que l'analyse de la structure formelle de l'art africain faite par Roger Fry[19]. Étant donné la position importante de Paul Guillaume dans le monde de l'art, il ne fait pas de doute que son livre dut être bien connu à Paris avant même la parution de sa traduction partielle en français, et il est tout à fait possible que l'une de ses illustrations soit venue renforcer chez Giacometti cette notion de femme/cuiller.

Partant de l'idée que chaque œuvre d'art africain peut être comprise comme la solution d'un problème formel, *Primitive Negro Sculpture* présente chacun des objets examinés comme « une variation rythmique, en termes de volume, de ligne ou de surface, à partir d'un thème donné », et décrit la manière dont les éléments, conçus de façon géométrique, sont tout d'abord articulés puis unifiés par le génie plastique du sculpteur primitif. Mais l'idée qui revient tout au long du texte est celle d'une présence permanente d'une volonté d'art, d'une pulsion esthétique comprise comme étant originelle, première. Antérieur à toute conception religieuse ou autre, cet instinct est le bien commun des enfants de toutes les races, parmi lesquels ces « enfants » de la race humaine que sont l'homme et la femme primitifs. Ainsi, c'est le jeu créatif de l'enfant occidental avec la peinture, l'argile ou les pastels, qui nous livre accès aux processus qui sont le moteur de l'art primitif. Concluant son essai par l'affirmation qu'« il n'est pas difficile, dès lors, d'imaginer l'évolution de l'art nègre à partir du jeu naïf et sans contrainte de la pulsion esthétique », Guillaume fait se rejoindre les intérêts esthétisants du monde de l'art et la position euphorique adoptée par la psychologie du développement à la fin des années vingt[20]. Il se trouve par là en plein accord avec les travaux de G. H. Luquet.

Luquet était persuadé que l'art des enfants et l'art de l'homme primitif relèvent d'une seule et même catégorie, celle consistant à contester les valeurs de l'art « civilisé ». C'est sans doute ce qui intéressa Bataille et qui le conduisit à publier un compte rendu du livre de Luquet dans la revue *Documents*[21]. Néanmoins, lorsque Bataille se sépare nettement de l'idée simpliste que Luquet se fait des forces à l'œuvre derrière le développement de l'art primitif, nous commençons à mesurer l'ampleur de l'attaque lancée par cette aile de l'avant-garde radicale contre le primitivisme envisagé sous l'angle de l'art pour l'art. L'attitude de Bataille ayant eu, comme je vais m'attacher à le montrer, une grande influence sur la manière dont Giacometti en vint à concevoir et à utiliser le matériau primitif, la critique qu'il formule à l'égard de Luquet mérite d'être examinée.

Selon Luquet, l'enfant n'a initialement *aucune* intention figurative. Tout son plaisir réside plutôt dans la manifestation de sa propre présence, que ce soit en laissant traîner ses doigts sales le long des murs ou en couvrant de gribouillis des feuilles de papier blanc. Une fois ces marques faites, l'enfant commence à investir certaines d'entre elles d'une valeur représentationnelle. Grâce à cette « lecture » des lignes qu'il a tracées, l'enfant parvient finalement à répéter des images de son plein gré. Le fondement de l'interprétation étant extrêmement schématique, il y va dans ce cas d'un rapprochement entre une trace et l'idée d'un objet, processus lié à la faculté conceptuelle et non à la ressemblance. C'est pour cela que Luquet qualifie la figuration primitive de *réalisme intellectuel* et réserve le terme de *réalisme visuel* au souci de mimésis propre à l'homme adulte d'Occident.

Luquet présente l'évolution de la peinture rupestre de la préhistoire en suivant le schéma qu'il applique à l'enfant d'aujourd'hui : un marquage aléatoire se change graduellement en une organisation intentionnelle des formes, qui à son tour donne naissance à une lecture figurative. Ayant d'abord été « reconnue » à l'intérieur d'une organisation formelle non figurative, la ressemblance avec des objets extérieurs peut être élaborée et perfectionnée avec le temps.

Selon la théorie de Luquet, une liberté et un plaisir absolus sont à l'origine de la pulsion graphique. C'est cet instinct, et non le désir de rendre la réalité, qui est premier. Sur cette base se construit peu à peu une procédure destinée à ajuster la trace aux impératifs de la représentation, à partir de quoi se développe un « système » de figuration doté de caractéristiques constantes et repérables dans l'ensemble de l'art primitif, qu'il s'agisse de dessins dus à des enfants, des graffitistes, des aborigènes ou des paysans. Visages de profil avec deux yeux et deux oreilles, maisons et corps représentés transparents afin de révéler leurs contenus, libre combinaison du plan et de l'élévation, tels sont les éléments qui restent inchangés tout au long de la pratique du « réalisme intellectuel ». Dans l'ordonnancement de Luquet, le savoir est ainsi généreusement ajouté au plaisir.

Bien entendu, la chronologie de l'art préhistorique ne vient pas appuyer l'évolutionnisme enthousiaste de Luquet. Les grottes de Lascaux, d'un naturalisme étonnant, précèdent les représentations plus frustes des périodes ultérieures. Cependant, si Bataille attire l'attention de son lecteur sur cette faille manifeste dans l'ordonnancement proposé par Luquet, il ne le fait pas pour des raisons d'exactitude historique mais pour avancer une idée qui était déjà devenue un des points d'ancrage de sa pensée durant la période où il avait été secrétaire général de *Documents*, et qui devait le rester par la suite. Ce que souligne Bataille, c'est l'inégalité dans la représentation existant, à la même époque, entre les animaux et les hommes. « Les rennes, les bisons ou les chevaux », écrit-il,

« sont représentés avec une minutie si parfaite que si nous pouvions voir d'aussi scrupuleuses images des hommes eux-mêmes, la période la plus étrange des avatars humains cesserait du même coup d'être la plus inaccessible. Mais les dessins et les sculptures qui ont été chargés de représenter les Aurignaciens sont presque tous informes et *beaucoup moins humains* que ceux qui représentent les animaux ; d'autres comme la Vénus hottentote sont d'ignobles caricatures de la forme humaine. L'opposition est la même à la période magdalénienne[22]. »

En raison du fait que « cet art grossier et déformant aurait été réservé à la représentation de la forme humaine », Bataille insiste sur son caractère délibéré, par quoi il est une sorte d'origine du vandalisme attentatoire aux images de l'homme. C'est cet aspect destructeur que Bataille souhaite substituer à la vision sereine de Luquet, qui pose le principe de plaisir à l'origine de la pulsion graphique. Les marques laissées sur les murs par l'enfant, ses griffonnages sur le papier, tout cela procède d'un désir de détruire ou de mutiler le support. Dans chacune des étapes de l'évolution décrite par Luquet, Bataille voit la mise en acte d'un désir sans cesse renouvelé d'altérer et de déformer ce que le sujet trouve devant lui : « L'art, puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu'il libère des instincts *libidinaux*, ces instincts sont sadiques[23]. »

Le terme auquel recourt Bataille afin de généraliser le phénomène du sadisme tant dans l'art des enfants que dans l'art rupestre est celui d'*altération*. Ce terme, dans la précision que lui confère son ambivalence, est typique de Bataille. Altération vient du latin *alter*, qui peut désigner un changement d'état tout aussi bien qu'un changement — une avancée — dans le temps, et contient donc les significations divergentes de *dégénérescence* et d'*évolution*. Bataille fait remarquer que le mot altération sert à décrire la décomposition des cadavres, mais aussi « le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant à ce que le professeur protestant Otto appelle le *tout autre*, c'est-à-dire le sacré, réalisé par exemple dans un spectre[24] ». L'altération — invoquée par Bataille pour définir l'origine pulsionnelle de l'autoreprésentation chez l'homme — devient ainsi un concept orienté simultanément vers le bas et vers le haut, tout comme *altus* et *sacer*, les concepts originaires à double orientation sémantique auxquels Freud s'était intéressé. L'originaire, ou le premier, est donc à caractère irrémédiablement diffus, à jamais fracturé par une dualité présente à la racine même des choses, dualité chère à Bataille dans sa proximité avec la pensée de Nietzsche. Ce jeu du contradictoire, parce qu'il défait la logique opposant des termes tels que haut et bas, ou ignoble et sacré, nous permet de penser cette vérité que Bataille ne se lassa jamais de démontrer, à savoir que la violence, comme le montre l'histoire, réside au cœur du sacré ; qu'afin d'être véritable, la

pensée créatrice doit être dans le même temps une expérience de la mort ; enfin que tout moment de réelle intensité ne saurait exister indépendamment d'une cruauté elle-même extrême[25].

Bataille est parfaitement conscient du fait que l'Occidental civilisé puisse souhaiter se maintenir dans un état d'ignorance quant à la violence présente au sein des pratiques religieuses anciennes et que, de la sorte, il soit conduit à faire l'impasse sur la signification des anthropoïdes déformés qui apparaissent dans les grottes, ou bien encore à esthétiser l'ensemble de l'art africain. Dans le premier essai qu'il consacra à la civilisation primitive, Bataille relevait cette résistance de la part des spécialistes à reconnaître ce qu'il y a de hideux et de cruel dans les représentations des dieux de certains peuples. Ce texte, inclus dans un recueil d'essais ethnologiques suscités par la première exposition importante d'art précolombien à Paris, était intitulé « L'Amérique disparue » et Bataille s'y efforçait de comprendre la réalité dissimulée derrière la représentation des dieux aztèques sous l'aspect de créatures caricaturales, monstrueuses et difformes[26]. En dépit de sa connaissance alors encore quelque peu superficielle de la culture précolombienne, son analyse s'avéra extrêmement riche d'intuitions, ainsi que l'a remarqué l'ethnologue Alfred Métraux en revoyant avec le recul du temps cette œuvre de jeunesse de Bataille[27]. En effet, Bataille lut dans ces images la présence de dieux maléfiques et fourbes, des dieux charlatans faisant l'objet d'une ferveur religieuse dans laquelle une cruauté sans merci s'alliait à une certaine forme d'humour noir en vue de susciter une culture du délire : « [...] jamais sans doute plus sanglante excentricité n'a été conçue par la démence humaine : crimes continuels commis en plein soleil pour la seule satisfaction de cauchemars déifiés, phantasmes terrifiants ! Des repas cannibales des prêtres, des cérémonies à cadavres et à ruisseaux de sang, plus qu'une aventure historique évoquent les aveuglantes débauches décrites par l'illustre marquis de Sade[28]. » Cet élargissement de la référence — du Mexique à Sade — est caractéristique de la réflexion ethnologique dans les années vingt (notamment du cercle d'intellectuels réunis autour de Marcel Mauss), qui mettait l'accent sur la violence des célébrations sacrées en Afrique, en Océanie ou dans les Amériques. Cela devait affecter non seulement la pensée de Bataille mais aussi celle de Michel Leiris, ainsi qu'en témoigne un travail tel que : *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*.

Mais en évoquant l'inextinguible soif de sang des Aztèques, leurs pratiques sacrificielles au cours desquelles le cœur de la victime encore vivante était arraché de sa poitrine et élevé tout palpitant au-dessus de l'autel par le prêtre, Bataille insiste sur « le caractère étonnamment heureux de ces horreurs ». Comme c'est le cas avec le concept d'altération, le sacrifice tel que le pratiquaient les Aztèques

permet de faire l'expérience de la double condition du sacré. Comparant la culture aztèque à celle des Incas, qu'il trouvait bureaucratique et austère, Bataille écrit : « Mexico n'était pas seulement le plus ruisselant des abattoirs à hommes, c'était aussi une ville riche, véritable Venise, avec des canaux et des passerelles, des temples décorés et surtout de très beaux jardins de fleurs[29]. » Une culture sanguinaire qui faisait proliférer les fleurs et les mouches.

Giacometti dont la conception de l'art primitif avait tout d'abord été, dans les années vingt-six, vingt-sept, du côté des idées de Luquet, avait déjà rallié celles de Bataille en 1930, année de publication de « L'Amérique disparue ». Il avait en effet rejoint entre-temps le groupe responsable de la revue *Documents*.

En 1928, un an après qu'il eut achevé *Femme-cuiller*, Giacometti exposa ses œuvres pour la première fois. Les pièces montrées furent deux des têtes et personnages semblables à des plaques qu'il avait réalisés cette année-là. Ces objets conféraient à la frontalité radicale de *Femme-cuiller* une simplicité et une élégance nouvelles. Conformément à la direction qu'impliquait une vision esthétisée du primitivisme, ses modèles d'abstraction et de simplification formelle devinrent alors les sculptures préclassiques. Ces modèles s'imposèrent immédiatement à l'esprit de ceux qui virent les œuvres en question et Zervos, dans l'un des premiers commentaires écrits à propos de la sculpture de Giacometti, évoqua sa parenté avec l'art des Cyclades[30].

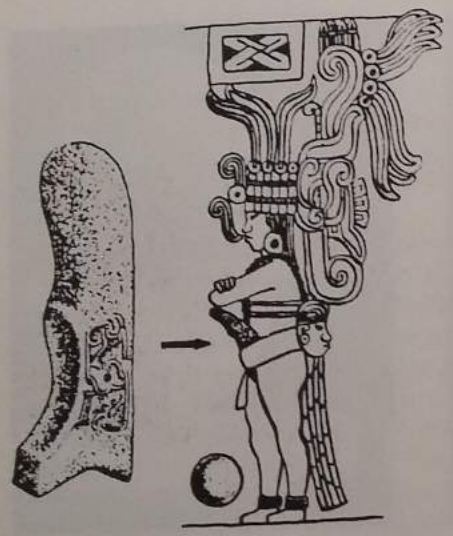
Après avoir vu ces deux objets exposés, André Masson demanda à rencontrer Giacometti, à la suite de quoi le sculpteur fut immédiatement intégré au groupe qui comprenait Masson, Desnos, Artaud, Queneau, Leiris et Bataille, groupe connu sous le nom de surréalistes dissidents et réunis autour de *Documents*. Pour avoir une idée de l'extrême intérêt porté par cette revue à l'art primitif, il suffit de songer que, parmi ses membres actifs, se trouvaient, outre Bataille, qui prit une part importante au développement de la théorie ethnographique élaborée alors dans le cadre des séminaires de Marcel Mauss à l'École des hautes études[31], Michel Leiris, qui devint ethnologue en 1931, et Carl Einstein, qui dès 1915 avait publié son essai *Negerplastik*. La longue et étroite amitié entre Giacometti et Leiris, qui date de cette époque, eut pour conséquence de familiariser le sculpteur avec les détails et les théories de l'ethnographie, ainsi qu'avec les divers usages assignés à celle-ci par le groupe de *Documents*[32]. En 1930, à la fin de sa période d'initiation à *Documents*, Giacometti réalisa *Boule suspendue*, qui allait faire sensation parmi les surréalistes orthodoxes, rapprochant immédiatement Giacometti de Breton et de Dali, et qui allait lancer toute la vogue surréaliste des objets à forte charge érotique. Cette œuvre avait pourtant bien plus à voir avec Bataille qu'avec le surréalisme[33].

Alberto Giacometti, *Boule suspendue*, 1930-1931, plâtre et métal ; 61 x 36,2 x 34,3 cm. Bâle, Kunstmuseum, Fondation Alberto Giacometti.

Alberto Giacometti, *Boule suspendue*, détail.

Maurice Nadeau se rappelle les réactions que suscita à l'origine *Boule suspendue* : « Tous ceux qui ont vu fonctionner cet objet ont éprouvé une émotion violente et indéfinissable, en rapport sans doute avec des désirs sexuels inconscients. Cette émotion ne ressemblait en rien à une satisfaction, mais bien plutôt à un agacement, comme celui que donne l'irritante perception d'un manque[34]. » Machine érotique, *Boule suspendue* est donc, comme le *Grand Verre* de Duchamp, un dispositif de déconnexion des sexes, de non-accomplissement du désir. Mais *Boule suspendue* est d'un sadisme bien plus explicite que *La Mariée mise à nu*. En effet le mouvement de glissement qui établit une relation manifeste entre la sphère fendue et son partenaire en forme de croissant suggère non seulement la caresse mais aussi l'incision, reprenant par exemple le geste médusant des premières images du *Chien andalou*, où l'on voit un rasoir trancher un œil ouvert[35].

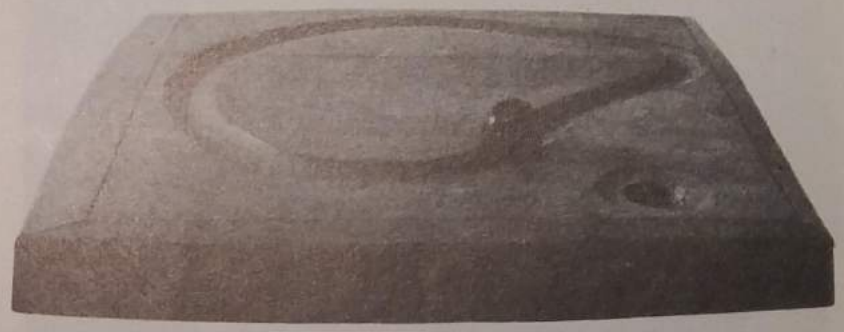
C'est dans ce double geste où s'incarnent simultanément l'amour et la violence que l'on peut localiser l'ambiguïté fondamentale concernant l'identité sexuelle des éléments de la sculpture de Giacometti. Le croissant sur lequel la boule exerce son action peut être lu comme son partenaire féminin, ou bien encore, de par son renflement et son arête vive, comme un instrument phallique



Joueur de balle, Vega de Aparicio, Veracruz. Dessin d'une sculpture en pierre du musée d'Anthropologie de Mexico publié par St. et S. de Borhegyi dans *The Rubber Ball Game of Ancient America* en 1963.

agressivement dirigé contre la rotondité vulnérable de la boule — car il n'évoque pas seulement le rasoir du *Chien andalou*, mais aussi la corne de taureau de l'*Histoire de l'œil*, de Bataille, qui pénètre le matador et le tue en l'énucléant[36].

On peut encore voir dans cet élément un troisième substitut du phallus, relié d'une autre manière à l'univers de violence sacrée pour lequel, dès 1930, Giacometti et Bataille manifestaient un intérêt commun. Ce croissant est taillé comme les pierres en forme de palmettes du jeu de balle pratiqué dans l'ancien Mexique, éléments cunéiformes dont on pense qu'ils étaient portés en guise de protection par les participants quasiment nus d'un jeu dans lequel la balle ne devait être frappée qu'avec les genoux et les fesses (les noms mêmes servant à désigner le jeu mettent l'accent sur ce rôle particulier des fesses. On trouve dans le dictionnaire nahua établi en 1571 par Molina, *ollama* : jouer à la balle à l'aide des fesses ; et *olli* : sorte de gomme tirée d'arbres médicinaux et servant à faire des balles avec lesquelles jouer à l'aide des fesses[37]). Le jeu de balle toltèque, comme tout ce qu'admirait Bataille dans le Mexique, était une combinaison d'exubérance et de cruauté, et les récits qu'il nous en reste mentionnent des blessures jusqu'au sang causées par la balle, ainsi que des morts de joueurs sur le terrain. Les fesses étant l'un des principaux instruments du jeu, celui-ci était empreint de surcroît d'une connotation homosexuelle. Si, comme je le suggère, le jeu de balle mexicain a eu son importance dans la création de *Boule suspendue*



Alberto Giacometti, *Croissant*, 1931, bois ; 5 x 47 x 47 cm. Paris, coll. Henriette Gomès.

Alberto Giacometti, *Pointe à l'œil*, 1932, bois et métal ; 12,2 x 61 x 35,6 cm. Paris, Musée national d'art moderne.

Alberto Giacometti, *Tête*, c. 1925, plâtre ; 28,5 x 29,5 x 72 cm. Paris, Musée national d'art moderne.

Alberto Giacometti,
Petit Homme accroupi, 1926,
bronze ; 28,5 x 17,5 x 10 cm.
Zurich, Kunsthaus,
Fondation Alberto Giacometti.

— ouvrant par celle-ci la série d'investigations que poursuivit Giacometti sur la sculpture considérée en tant que terrain de jeux ou table à jouer, que l'on songe à *Pointe à l'œil*, à *Circuit*, à *On ne joue plus* — il convient alors d'ajouter un « troisième sexe » au cycle d'indétermination des signifiants sexuels de l'œuvre.

Les premières sculptures de Giacometti avaient déjà témoigné de l'intérêt qu'il portait à l'art précolombien, ainsi qu'à celui de l'Afrique et des Cyclades. Jacques Dupin, dont l'étude fut achevée du vivant du sculpteur, rapporte que les premières sources « exotiques » de Giacometti furent l'Afrique, l'Océanie et le Mexique[38]. Deux œuvres manifestent clairement ce rapprochement des débuts avec le Mexique : *L'Homme accroupi* de 1926 et une *Tête* en plâtre peut-être encore antérieure. Une troisième sculpture, *L'Heure des traces*, de 1930, nous autorise à lire quelque chose de plus qu'un simple rapport esthétique au Mexique, quelque chose comme une expérience à la Bataille de l'ethos de la culture aztèque. L'imagerie de « L'Amérique disparue » et les autres articles

Pyramide aztèque, Castillo de Teayo, Mexique, publiée dans *Cahiers d'art*, n° 10, 1929.

À gauche : Alberto Giacometti, *L'Heure des traces*, 1930, bois, plâtre et métal. Localisation actuelle inconnue.

concernant la culture aztèque publiés dans *Documents* — dont Giacometti conserva précieusement toute sa vie la collection complète[39] — nous permettent de lire *L'Heure des traces* comme une image extatique du sacrifice humain. En effet la figure située au sommet de l'œuvre, et dont le rictus peut exprimer aussi bien le comble de l'extase que celui de la douleur (ou, ainsi que Bataille l'eût fait remarquer, l'un *et* l'autre), semble placée sur un autel au-dessous duquel oscille la forme d'un cœur arraché au corps[40].

L'Heure des traces précéda immédiatement *Boule suspendue*. Les deux sculptures ont une parenté de structure due à la présence, dans l'une et l'autre, d'un jeu avec un élément suspendu à un support en forme de cage. On peut aussi les relier thématiquement, toutes deux empruntant à l'univers des idées associées à cette époque avec la culture aztèque. Mais c'est sans la moindre hésitation qu'elles doivent être rapprochées des descriptions élaborées que Giacometti donna lui-même de ses tendances au sadisme et à la violence. Bien que publié à l'origine dans la revue de Breton, un texte comme « Hier, sables mouvants », avec ses fantasmes de viol (« toute la forêt retentissait de leurs cris et de leurs gémissements ») et de massacre, n'a que peu à voir avec l'idéal de beauté convul-

sive préconisé par le surréalisme[41]. Il se rapproche plutôt de Georges Bataille, dont l'écriture et les préoccupations personnelles semblent avoir permis à Giacometti d'exprimer ces fantasmes de brutalité. De même que son attachement à la revue de Bataille, les écrits de Giacometti sur la violence — comme son texte consacré à Jacques Callot, ou celui intitulé « Le rêve, le sphinx et la mort de T. » — se poursuivirent bien au-delà des années trente et de sa répudiation du surréalisme. Tant par leur structure que par leur imagerie, ces textes évoquent fréquemment Bataille[42].

J'ai dit auparavant que l'*altération* fonctionne comme un concept bataillien en raison de la contradiction première qui gouverne son rapport au sens et place le signifiant en oscillation constante entre deux pôles. La même oscillation du sens — la complexité de la chose serait rendue plus précisément par le mot de *migration* — se retrouve mise en jeu dans *Boule suspendue*. En effet, bien que la structure de l'œuvre repose sur une opposition binaire dans laquelle les deux sexes, masculin et féminin, sont en même temps juxtaposés et mis en balance, la valeur de chacun de ces deux termes ne reste pas fixe. Chaque élément peut être lu comme le symbole du sexe masculin tout aussi bien que du sexe féminin (quant à la boule, outre l'interprétation qui y verrait des testicules, il est aussi possible de la lire comme des fesses ou comme un œil, lesquels ne sont pas déterminés par la différenciation sexuelle). Dans toute lecture donnée de l'œuvre, l'identification de l'une ou l'autre forme n'est possible que par opposition à son complément ; de plus, ces lectures se déplacent à travers un théâtre de rapports en perpétuelle transformation, parcourant ainsi tout le cycle qui va de l'affirmation métaphorique de l'union hétérosexuelle jusqu'au domaine de la sexualité transgressive — masturbatoire, homosexuelle, sadique — pour revenir ensuite au point de départ. Notons que la transgression contenue dans le geste éloquent de la sculpture l'éloigne simultanément de Breton, qui rejetait sans appel toute perversité sexuelle, et des très formels jeux d'esprit auxquels se livrait Picasso dans ses transformations du corps humain à la fin des années 1920, œuvres dont est souvent rapprochée *Boule suspendue*[43].

Malgré son caractère fondamentalement alter(n)é, *Boule suspendue* s'organise selon un principe entièrement structuré par les possibilités d'expansion métaphorique de ses deux éléments — coin et sphère — et par les oscillations de leurs valeurs sexuelles. Ce jeu érotique à l'intérieur d'un système à structure close fait que la sculpture participe de la logique démoniaque de l'*Histoire de l'œil*. Dans cette œuvre de Bataille, qui, ainsi que l'a montré Roland Barthes, est littéralement l'histoire d'un objet — l'œil — et de ce qui lui arrive (et non de ce qui arrive aux personnages du récit), s'instaure une condition migratoire par laquelle l'objet se trouve « décliné » suivant diverses formes verbales. D'aspect

sphérique, l'œil passe par toute une série de métaphores qui, à tout moment du récit, le remplacent par d'autres objets sphériques : des œufs, des testicules, le soleil. En tant qu'objet contenant un liquide, l'œil engendre simultanément une seconde série en rapport avec la première : jaune d'œuf, larmes, urine, sperme. Ces deux séries métaphoriques établissent un système combinatoire par lequel leurs termes peuvent être mis en interaction afin de produire une quasi-infinité d'images. Le soleil, sous la forme métaphorique de l'œil et du jaune d'œuf, peut être décrit comme « une luminosité molle », et peut donner naissance à l'expression « une liquéfaction urinaire du ciel ». Il est cependant plus juste de définir les deux séries métaphoriques comme deux chaînes de signifiants, « car en chacune d'elles, il est bien certain que chaque terme n'est jamais que le signifiant du terme voisin[44] ». Et si, du fait que chaque partie de chaque chaîne étant reliée à une partie de l'autre, cette combinatoire constitue une machine à produire des images, il est essentiel de noter qu'en raison des contraintes logiques qui organisent les chaînes, ces « rencontres » n'ont absolument rien de surréaliste et ne doivent rien au hasard.

Ainsi la structure de ces substitutions métaphoriques ne produit pas seulement le déroulement de l'action érotique qui nous est racontée, mais aussi le tissu verbal dont tout le récit est tissé. Il est également important de comparer cet aspect de l'*Histoire de l'œil* avec le fonctionnement de *Boule suspendue*. En effet, si on la considère comme résultat du jeu de la métaphore, l'histoire de l'œil n'est pas l'histoire d'un œil au sens littéral. Privée d'une origine dans le monde réel, d'un moment premier qui serait antérieur aux transformations métaphoriques et qui conférerait à celles-ci leur point de départ et leur sens, l'histoire de l'œil ne comporte pas de terme privilégié. Comme le dit Barthes à propos de la structure de l'œuvre, « le paradigme ne commence nulle part ». L'identité sexuelle de l'œil demeurant parfaitement ambiguë (un phallisme rond), le récit ne recèle pas dans ses profondeurs un fantasme sexuel caché qui donnerait à l'œuvre son sens ultime : « [...] il [Bataille] ne laisse donc d'autre recours que de considérer dans l'*Histoire de l'œil* une métaphore parfaitement sphérique : chacun des termes y est toujours le signifiant d'un autre terme (aucun terme n'y est un simple signifié), sans qu'on puisse jamais arrêter la chaîne[45]. »

Ce phallisme rond, cet effondrement de la distinction entre ce qui est spécifiquement masculin et ce qui est spécifiquement féminin, cette oblitération de la différence, est à la logique ce que les perversions sont à l'érotisme : une transgression. Ainsi que Bataille l'explique dans l'article « Informe » qu'il rédigea pour le « Dictionnaire » de *Documents*, la tâche de la philosophie est de s'assurer que chaque chose a bien une forme propre, des frontières précises, des

limites. Mais certains mots, parmi lesquels « informe », ont une mission contraire. Leur tâche est de défaire les classifications, d'arracher la « redingote mathématique » dont la philosophie revêt chaque chose. Parce qu'il ouvre sur l'absence de forme, sur l'effondrement de la différence, « *informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat[46] ». *Informe* dénote ce que produit l'altération : la réduction du sens ou de la valeur, non par la contradiction — ce qui serait de l'ordre de la dialectique — mais par la putréfaction, en crevant les limites tracées autour du terme, en le réduisant à l'état de cadavre — ce qui constitue une transgression. Le phallisme rond est une destruction du sens de l'être. Cela ne signifie pas que les objets et les images de l'*Histoire de l'œil* ou de *Boule suspendue* n'ont littéralement aucune forme et ressemblent à des crachats, mais plutôt qu'ils sont des machines qui travaillent à l'effondrement de la différence.

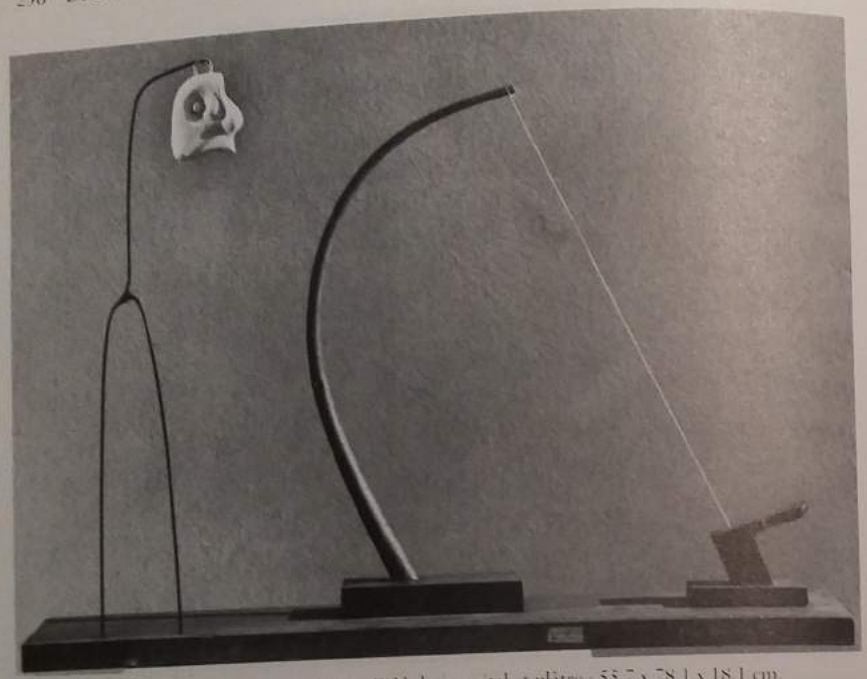
Le « Dictionnaire » de Bataille se proposait de révéler la besogne des mots[47]. *Documents*, qui était sa revue et abritait dans ses pages le dictionnaire, avait aussi une « besogne », et elle consistait en partie à utiliser des données ethnographiques pour transgresser les frontières bien définies d'un monde de l'art qui fondait ses catégories sur la *forme*. C'est là l'usage « dur » du primitivisme, par opposition à ce que j'ai appelé sa version « douce », ou esthétisée, et il ne peut en aucun cas se limiter à emprunter telle ou telle forme au répertoire des objets primitifs, ainsi que les étudiants des écoles d'art, notamment dans le domaine des arts décoratifs, étaient encouragés à le faire durant les années vingt[48]. Au lieu de cela, cet usage « dur » prend le « primitif » dans un sens élargi (tout en prêtant néanmoins l'attention la plus grande au détail ethnographique), afin d'enserrer l'art dans un réseau qui, dans sa dimension philosophique, est violemment anti-idéaliste et antihumaniste. Bataille termine son article « L'art primitif » en invoquant l'art moderne qu'il respecte, un art ayant « présenté assez brusquement un processus de décomposition et de destruction qui n'a pas été beaucoup moins pénible à beaucoup de gens que ne le serait la vue de la décomposition et de la destruction d'un cadavre[49] ». Le « réalisme intellectuel » — cette catégorie esthétisante et cognitivement constructive qu'avait définie Luquet, et qui doit elle-même tant aux premiers défenseurs de la peinture cubiste[50] — n'est pas plus en mesure d'aborder les conditions de cette « peinture pourrie », souligne Bataille, que celles de toute la sculpture en général. Lorsque, à son tour, Bataille en vient à réfléchir, dans *Documents*, sur l'œuvre de Picasso, il le fait sous la rubrique « Soleil pourri[51] ».

Ce n'est qu'en reprenant aux surréalistes dissidents cette conception élargie de la « besogne » du primitivisme que nous pouvons apprécier tout l'éclat d'une

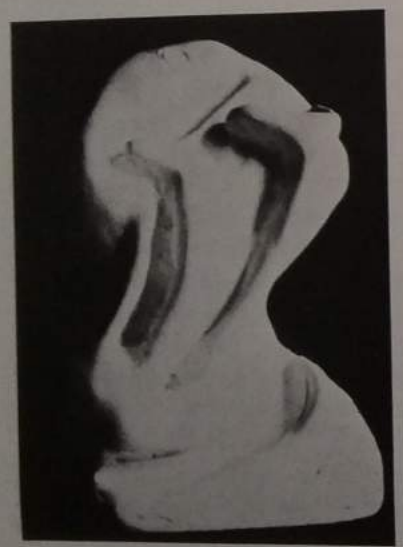
Alberto Giacometti, *Tête*, 1934, plâtre.
Localisation actuelle inconnue.

sculpture comme *Boule suspendue*, ou encore décider quelle est la plus plausible parmi les prétendues « sources » de *L'Objet invisible*. En effet, la question du primitif se présentait au début des années trente comme un réseau tellement élaboré qu'une sculpture telle que *L'Objet invisible* devient du coup susceptible de multiples rapprochements, tous reliés les uns aux autres, qui appuient aussi bien les affirmations de Hohl que celles de Breton ou de Leiris concernant cette œuvre, et ouvrent même des perspectives nouvelles quant à l'origine de celle-ci.

Si nous revenons sur ce que rapporte Leiris de la petite fille suisse, qui est certainement, vu le contexte de ce moment dans l'art de Giacometti, un référent des plus discutables, nous nous apercevons que cela correspond en fait aux circonstances entourant l'élaboration de cette œuvre. Breton rapporte qu'au tout premier stade, la tête, qui devait finalement être remplacée par le masque trouvé au marché aux puces, était plate et sans traits définis, cela bien que les deux grandes roues figurant les yeux — la droite intacte, la gauche brisée — se retrouvent encore dans la première et la seconde version[52]. Juste avant *L'Objet invisible*, en 1934, Giacometti fit un plâtre qui répond à la description de Breton et qui était sans aucun doute l'ébauche de la tête initiale de la figure. Alors que la version finale est cristalline et nettement définie, l'ébauche en plâtre est comme flasque et presque sans forme. Outre les yeux semblables à des roues,



Alberto Giacometti, *Fleur en danger*, 1933, bois, métal et plâtre ; 55,7 x 78,1 x 18,1 cm. Zurich, Kunsthaus, Fondation Alberto Giacometti.



Jean Arp, *Tête*, 1929, plâtre ; publiée dans *Variétés*, n° spécial : *Le Surréalisme en 1929*.

les deux sont néanmoins reliés par le fait qu'elles sont des masques[53]. En effet, la tête en plâtre est à l'évidence la copie d'un des masques de carnaval photographiés par Jacques-André Boiffard et reproduits dans *Documents* pour accompagner le texte de Georges Limbour intitulé « Eschyle, le carnaval et les civilisés[54] ».

La méditation de Limbour sur ce sujet a pour décor une mercerie-papeterie chaotique dans lequel l'auteur observe une petite fille qui s'empare timidement d'un masque de carnaval représentant un homme barbu, l'essaie, et se transforme en une sorte de Lolita passant lascivement la langue sur les lèvres du visage de papier mâché. La description frappante que donne Limbour de cette « Salomé de la rue » a bien pu être le moteur de l'association avec la petite fille suisse.

Le reste de l'article de Limbour mérite aussi notre attention. Évoquant tout d'abord la conception de la mort qu'expriment, en gelant la mobilité du visage humain, les masques de la tragédie grecque, Limbour en vient ensuite aux masques primitifs. Pour le groupe de *Documents*, de même que pour les surréalistes orthodoxes, le domaine privilégié de l'art primitif n'était plus l'Afrique (dont l'art était considéré trop rationnel, trop formaliste) mais l'Océanie, et c'est à celle-ci que se réfère Limbour[55]. Dans un passage tout à fait représentatif des sentiments violemment anticolonialistes des deux groupes, il dénonce la violation de ces territoires par l'homme blanc, qui substitue « ses missionnaires de carême, ses jésuites de papier mâché » à l'incroyable puissance de la concep-

Masque de carnaval. Photographie de Jacques-André Boiffard publiée dans l'article de Georges Limbour, « Eschyle, le carnaval et les civilisés », *Documents*, n° 2, 1930.

Protection des hommes, photographie publiée dans « Aboutissements de la mécanique », *Variétés*, janvier 1930.

tion mélanésienne du masque[56]. Et dans une image directement dérivée du *Soleil pourri* de Bataille, il évoque les visages sculptés sur les immenses poteaux plantés dans la terre, « regardant le soleil en face[57] ». Ayant violé les mers du Sud afin d'en expédier les objets sacrés vers les marchés de l'art et les Trocadéro de la « civilisation », l'Occident a aussi élaboré ses propres masques, qui sont, écrit Limbour, dignes d'Eschyle. Il s'agit bien entendu des masques à gaz, qui seuls appartiennent authentiquement à notre époque. « Car si, chez les différents peuples anciens, la religion, le culte des morts et les fêtes de Dionysos firent du masque une parure sacrée et rituelle, nous avons nous aussi notre religion, nos jeux de société et partant notre masque. Seulement la standardisation générale de ce temps nous oblige à porter tous le même. »

La pensée du masque à gaz, qui remplace l'« humanité » du visage par une image terrifiante de la brutalité propre à la guerre industrialisée, était devenue extrêmement répandue parmi l'avant-garde des années vingt. *Variétés* publia une série de photographies de personnes portant des masques à gaz et d'autres types d'appareils mécaniques qui met en évidence cette fascination pour tout ce que l'imagination moderne rêva de substituer à la tête de l'homme[58]. Comme c'est le cas pour tous ces « candidats mécaniques à la succession », mais avec une force extraordinaire qui lui est particulière, le masque à gaz évoque, non des stades supérieurs dans l'évolution de l'espèce, mais au contraire des stades infiniment inférieurs. Car celui qui porte un masque à gaz ne ressemble à rien tant qu'à un insecte.

L'homme à tête d'insecte est *informe*, altéré. Ce qui était censé être le siège de ses facultés les plus hautes, de sa pensée, de son esprit, a perdu toute noblesse et fait songer à l'araignée écrasée ou au ver de terre. L'homme à tête d'insecte est, comme les anthropoïdes difformes des grottes préhistoriques, *acéphale :* une conception transgressive de l'humain[59]. Le terme renvoie bien sûr à Bataille, qui l'employa dans son œuvre comme une sorte de mot de passe donnant accès au théâtre conceptuel où se déploie dans toute sa richesse la condition contradictoire de l'humanité. En effet l'*acéphale* amène à l'expérience de la verticalité de l'homme — de son élévation, au sens biologique et moral — en tant que négation : évolution vers le primitif, avancée vers le bas. Ainsi que nous le verrons, cette inversion conceptuelle joua aussi un rôle structural dans la nouvelle définition de la sculpture que Giacometti explora durant ces années. Mais son impact le plus évident, pour Giacometti comme pour beaucoup d'autres artistes, fut d'ordre thématique.

Dans l'imaginaire de la période dont nous traitons, l'homme à tête d'insecte est aussi la *femme* à tête d'insecte : la mante religieuse. Symbole de l'effondre-

Alberto Giacometti, *Cage*, 1931, bois ; hauteur : 49 cm. Stockholm, Moderna Museet.

Alberto Giacometti, *Femme, tête, arbre*, 1930, plâtre ; hauteur : 38 cm.

ment de la distinction entre la vie — le fait de procréer — et la mort, la mante religieuse fascina l'avant-garde de *Variétés*, *Documents* et *Minotaure*, grâce à ce seul détail : la femelle de cette espèce dévore son partenaire après la copulation, ou même durant celle-ci. En raison du caractère fortement anthropomorphe de cet insecte, son mode d'accouplement parut extrêmement monstrueux aux surréalistes. L'essai de Roger Caillois sur la mante religieuse fut publié par *Minotaure* en 1934 et devait devenir la base de ses recherches ultérieures concernant la fonction du mythe et l'ambiguïté du sacré. On y apprenait entre autres choses que Breton, Éluard et Dali gardaient tous trois chez eux, dans des cages, de nombreux spécimens de cet insecte[60].

L'essai de Caillois lâcha dans la peinture surréaliste tout un essaim de mantes religieuses[61]. Mais avant même 1934, cet insecte était apparu dans les œuvres de Giacometti et de Ernst. *Femme, Tête, Arbre*, réalisé en 1930 par Giacometti, représente la femme sous la forme d'une mante et semble avoir été à l'origine des deux *Cage* de l'année suivante. Dans celles-ci, une mante, figurée de manière schématique et contenue par les limites cauchemardesques de la sculpture, s'attaque à son partenaire mâle, représenté par une simple sphère, ou

Figure malanggan, Nouvelle-Irlande, bois peint.
Paris, Musée des arts et traditions populaires.

Max Ernst, collage extrait d'*Une semaine de bonté*, 1934 : « Jeudi, le soir, autre exemple : l'île de Pâques ».

Alberto Giacometti, *Trois Personnages dans un pré*, 1930 (œuvre détruite).

crâne[62]. Avec ces *Cage*, la mante semble par ailleurs avoir été pensée selon le principe d'extrême disjonction formelle qui était considéré comme la principale caractéristique visuelle de l'art océanien, comme la source de sa puissance et de sa poésie sauvage. Parmi les divers *malanggan* de Nouvelle-Irlande que Giacometti avait peut-être pu voir à l'époque, il en est un qui, de manière très convaincante, semble fournir une source à l'idée d'une figure disloquée et mise en cage[63]. De surcroît, dans l'analyse de motifs mélanésiens publiée par Carl Einstein en 1926, la structure du *malanggan*, conçu comme un crâne contenu à l'intérieur d'un échafaudage d'os qui est la réinvention primitive du squelette, suggère encore plus fortement une lecture iconologique de la *Cage*[64].

Ce fut ensuite Ernst qui reprit le thème de la mante religieuse, et l'on en trouve une image insérée dans *Une semaine de bonté*, œuvre exécutée en 1933 et tout entière consacrée aux conditions de l'*acéphale*[65]. Dans l'un des chapitres de ce roman-collage, qui remplace la tête humaine (masculine) par toutes sortes de choses (des vers jusqu'aux lions, en passant par des oiseaux), les protagonistes de l'action sont représentés avec des têtes de statues de l'île de Pâques. L'un d'eux,

en train de se regarder dans un miroir, jouxte une mante qui dévore son partenaire[66].

Les rapports entre Giacometti et Ernst au début des années trente firent que Ernst effectua un séjour dans la résidence d'été de la famille Giacometti, à Majola, en 1934. Là, avec l'aide de Giacometti, Ernst réalisa une série de sculptures en retravaillant légèrement et en gravant de grosses pierres que les deux hommes avaient tirées de la moraine du glacier. Ernst choisit de représenter sur ces sculptures des oiseaux servant aux cultes de l'île de Pâques, ainsi que l'oiseau Papou de Nouvelle-Guinée avec lequel il s'identifiait et dont il fit plus tard son alter ego, Loplop[67]. Une grande partie des sculptures réalisées par Ernst dans les années qui suivirent témoigne des effets de ce séjour sur son art. *Les Asperges de la Lune* (1935), par exemple, doivent manifestement quelque chose à *Trois personnages dans un pré*, œuvre riche en associations primitives et installée par Giacometti en 1930 dans la campagne suisse[68]. Mais l'intérêt fut à l'évidence réciproque, ainsi qu'en témoigne le *Projet pour une place* (1930-1931) de Giacometti, si proche d'images telles que *Anatomie d'une jeune mariée* ou *La Belle Jardinière*, de Ernst.

Ainsi l'association, dans *Une semaine de bonté*, de la mante religieuse avec le contexte de l'Océanie et avec le lieu d'origine de l'oiseau-esprit Papou nous fournit un aperçu supplémentaire des multiples facteurs qui déterminèrent la conception de *L'Objet invisible*, lequel comporte une tête d'oiseau rappelant celle de Loplop. Se trouve ainsi établi un site conceptuel à l'intérieur duquel on peut observer comment la logique de *L'Objet invisible* travaille à la combinaison de l'esprit des morts des îles Salomon avec cette pourvoyeuse de mort mythique/biologique que représente la forme de la mante. Dans la substitution, telle qu'elle est rapportée par Breton, d'une version de la tête de la sculpture par une autre, nous apercevons désormais un facteur constant : l'idée de la tête comme masque, et donc de la figure comme *acéphale*. À mesure que le masque gagne en cruauté, il présente une ressemblance de plus en plus nette avec la face de la mante, avec sa forme en pointe et ses grands yeux fixes[69]. L'attirance de Giacometti pour le masque du marché aux puces était donc bien, pour parler comme Freud, surdéterminée.

Toute une partie des spécialistes de Giacometti se concentre à l'extrême sur les fondements psychologiques de son art[70]. À ce qui a été dit concernant les facteurs ayant influé sur *L'Objet invisible*, leur stratégie interprétative ajouterait certainement l'ombre d'une présence maternelle hallucinatoire derrière l'esprit des morts des îles Salomon. Vêtue de noir, la femme que Giacometti viole et massacre dans ses fantasmes adolescents est la même que celle qui entre dans *Le*

Palais à quatre heures pour mettre fin à l'idylle érotique qui s'y déroule. Il s'agit d'Annetta Stampa Giacometti, figure majeure par laquelle l'interdit pèse sur la sexualité de l'artiste[71]. Il est possible de repérer la manière dont cette force maternelle fut associée aux idées de mort qui hantent l'œuvre du sculpteur et aussi, simultanément, à celles de grossesse et de naissance. Giacometti était obsédé par l'idée d'une roche gravide, l'idée que, comme Arp l'a écrit : « Les pierres sont remplies d'entrailles. Bravo. Bravo[72]. » Aussi intéressante que puisse être son exploration, ce territoire ne présente qu'un rapport oblique avec le sujet de cette étude, encore que pour ce qui suit, où il va être question de la mort et du monument, le témoignage supplémentaire apporté par cette motivation personnelle, biographique, ne soit en rien mal venu.

L'œuvre de tout artiste peut s'envisager selon deux perspectives éventuellement incompatibles. La première considère l'œuvre d'après la totalité de l'individu. La seconde la situe, de manière beaucoup plus impersonnelle, dans une dimension historique — autrement dit de manière comparative, par rapport à l'œuvre des autres artistes et à l'évolution collective d'un médium donné. Il arrive souvent que ces deux perspectives se chevauchent. La carrière de Mondrian, par exemple, coïncide dans son allure globale avec la position que ce peintre occupa à l'avant-poste de l'évolution générale de l'abstraction au XXe siècle.

Il n'en va pas de même ici. En effet, la sculpture de Giacometti, considérée dans la perspective de son œuvre individuelle, se rattache irrésistiblement au monument : figure isolée, verticale, érigée de manière commémorative dans l'espace, hiératique, immobile, élancée. De *Femme-cuiller* à *L'Objet invisible*, jusqu'à n'importe laquelle des figures en pied des années cinquante, on peut suivre la trace de cette préoccupation, qui permet d'attribuer une unité conceptuelle à l'art de Giacometti. Mais du point de vue de l'histoire de la sculpture — selon un mode d'évaluation impersonnel et beaucoup moins empreint de sympathie — les monuments verticaux de Giacometti sont dans leur ensemble beaucoup moins intéressants, c'est-à-dire moins pleinement innovateurs, que les œuvres qu'il réalisa de 1930 à 1933. En effet la sculpture de cette période est horizontale.

L'innovation formelle de ces sculptures, que pratiquement rien, dans l'histoire du médium, ne laissait présager, résida dans leur rotation à 90° de l'axe du monument, ramenant sa dimension verticale à l'horizontalité de la terre. Dans des objets comme *Projet pour une place*, *Tête/paysage*, et ces extraordinaires sculptures/tables de jeu que sont *Circuit* et *On ne joue plus*, l'œuvre même est conçue de manière simple et directe comme un socle. Nous pourrions questionner la réalité de cette invention en rappelant que, dès les années dix, Brancusi avait annulé la distinction entre sculpture et socle, mais ce serait manquer tout ce qui fait l'originalité profonde du geste de Giacometti. En effet les socles/sculptures

Alberto Giacometti, *Projet pour une place*, 1930-1931, plâtre ; 15,2 x 127 x 43,2 cm. Zurich, Kunsthaus, Fondation Alberto Giacometti.

Village de Goulfé, Cameroun. Photographie publiée dans l'article d'André Gide, « Architectures nègres », *Cahiers d'art*, n° 7-8, 1927.

de Brancusi demeurent verticaux. Ils continuent à loger l'objet dans cet espace créé par l'opposition première entre ce qui n'est pas déterminé de manière artistique — le sol — et ce qui l'est — la sculpture. L'axe vertical proclame la séparation existant entre le champ représentationnel de la sculpture et le monde du réel. Cette dimension verticale est traditionnellement introduite par le piédestal, qui élève l'œuvre au-dessus du sol et la soustrait à l'espace que nous habitons. De même que le cadre d'un tableau, le piédestal instaure une frontière entre le champ virtuel de la représentation et l'espace réel qui l'entoure.

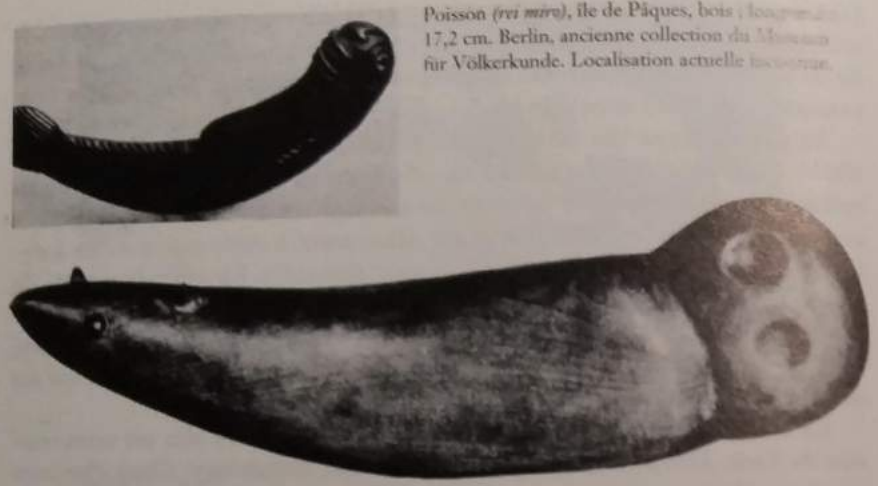
Mais si le tableau n'est d'une certaine manière qu'un cadre, cette distinction cesse d'être aussi facile à établir, et la représentation commence à se confondre avec son environnement littéral. C'est ce type de transformation que Giacometti opéra dans la sculpture entre 1930 et 1933. Le rabattement de l'axe vertical sur le plan horizontal se trouva précisé par le contenu des œuvres, qui consistait en un « abaissement » de l'objet, relié du coup au sol et au réel — à la réalité de l'espace et à la littéralité du mouvement en temps réel. Du point de vue de l'histoire de la sculpture moderne, c'est là l'acte inaugural de l'art de

Giacometti, et il influa sur une grande partie des tentatives pour repenser la sculpture après la Seconde Guerre mondiale. C'est précisément dans le cadre de ce théâtre d'opérations que nous rencontrons à nouveau le rapport de Giacometti à l'art tribal et au primitif.

La plus ancienne des sculptures en question est *Projet pour une place* (1930-1931), objet proche des « anatomies » de Ernst et déterminé en outre par la métaphore ethnographique du corps comme agglomération de huttes africaines en argile[73]. Le second titre donné par Giacometti à cette œuvre — *Le Labyrinthe* — renforce ses liens avec le monde primitif[74]. En effet, la pensée du début des années trente, obsédée par la figure du Minotaure, met le labyrinthe en opposition fondamentale avec l'architecture classique, qui connote la lucidité et la domination de l'espace. Dans l'étau du labyrinthe, c'est l'homme qui est dominé, désorienté et perdu[75].

La seconde de ces sculptures horizontales insiste encore plus sur cette *rotation* de l'axe. *Tête/paysage* (1930-1931) s'intitulait initialement *Chute d'un corps sur un graphique*, et cette notion de chute d'un corps rend bien verbalement ce que réalise visuellement la sculpture[76]. Le principe structural de *Tête/paysage* repose sur une relation métaphorique établie entre les deux parties de l'œuvre selon le procédé de l'anamorphose : rabattu sur le plan horizontal, le visage ressemble à un paysage. Ce type de relation fut explicité, en une démonstration de sa méthode d'analyse « paranoïaque-critique », par Salvador Dali lorsqu'il « lut » comme une tête de Picasso une photographie d'indigènes africains assis devant leurs huttes — (erreur de) lecture résultant selon lui du fait qu'il se trouvait dépourvu de repères d'orientation devant cette photo. Telle que Dali la regarde, l'image, de même que *Tête/paysage*, a subi une rotation de 90°[77]. Cependant la sculpture de Giacometti est moins une tête soumise à une rotation qu'un masque ou qu'un quelconque revêtement sans relief. Quant au paysage (cette autre lecture possible), il ne ressemble pas au terrain neutre de l'exemple proposé par Dali, mais plutôt, avec ses ouvertures rectangulaires suggérant une tombe, à une nécropole[78]. (Cette combinaison de la tombe et de la nécropole sera accentuée l'année suivante par les cercueils enfoncés dans le sol de *On ne joue plus*.)

Divers masques africains, photographiés posés sur le sol et publiés dans des revues, ont pu contribuer à suggérer à Giacometti la morphologie de *Tête/paysage*[79]. Cependant, l'objet qui noue entre elles la plupart des associations suscitées par le jeu métaphorique de l'œuvre, et qui pour cette raison pourrait bien avoir été l'une de ses sources, est le couvercle d'un cercueil d'enfant originaire de Nouvelle-Calédonie et conservé au musée de l'Homme. La photographie de cet objet figurait parmi les nombreuses illustrations du numéro spécial que les



Poisson *(rei miro)*, île de Pâques, bois ; longueur : 17,2 cm. Berlin, ancienne collection du Museum für Völkerkunde. Localisation actuelle inconnue.

Alberto Giacometti, *Objet désagréable*, 1931, bois ; longueur : 48,3 cm. New York, coll. part.

Cabiers d'art consacrèrent à l'Océanie en 1929, numéro que Giacometti possédait et d'après les reproductions duquel il fit beaucoup de dessins. Giacometti a toujours insisté sur le fait que les nombreux dessins qu'il réalisa d'après d'autres œuvres d'art furent la plupart du temps exécutés à partir d'illustrations, et non devant les objets eux-mêmes[80]. Les dessins d'objets océaniens qu'il fit avant 1945 confirment ses affirmations, puisqu'ils prennent presque tous comme source la même publication[81]. Cette réserve d'images, à l'époque le plus grand parmi les répertoires aisément accessibles d'objets océaniens (contenant de surcroît de nombreuses pièces provenant des collections des surréalistes, notamment de celles de Breton, Aragon et Tzara), a peut-être suggéré à Giacometti des rapprochements avec la *Tête/paysage* autres que celui du couvercle de cercueil. L'oiseau/poisson de l'île de Pâques a pu jouer un rôle dans la conception des très phalliques *Objets désagréables* (1931), et la boucle d'oreille en forme de défense que possédait Tzara présente un rapport frappant avec l'*Objet désagréable, à jeter* de la même série[82]. Par ailleurs, la statue d'oiseau/femme *(fig. 46* des *Cabiers d'art)* ressemble à l'un des deux personnages habitant la nécropole de *On ne joue plus*. Et ainsi que nous l'avons suggéré auparavant à propos de l'objet que possédait Max Ernst, les divers *malanggan*, en particulier celui qui appartenait à Louis Aragon *(fig. 65)*, contiennent l'idée d'échafaudage sculptural qui se retrouve chez Giacometti dans l'emploi répété de la cage.

Alberto Giacometti, *Tête/paysage*, 1930-1931, plâtre ; 24,1 x 69,8 cm. Localisation actuelle inconnue.

Cercueil d'enfant, Noumea, Nouvelle-Calédonie ; bois et fibres ; hauteur : 40 cm. Paris, musée de l'Homme.

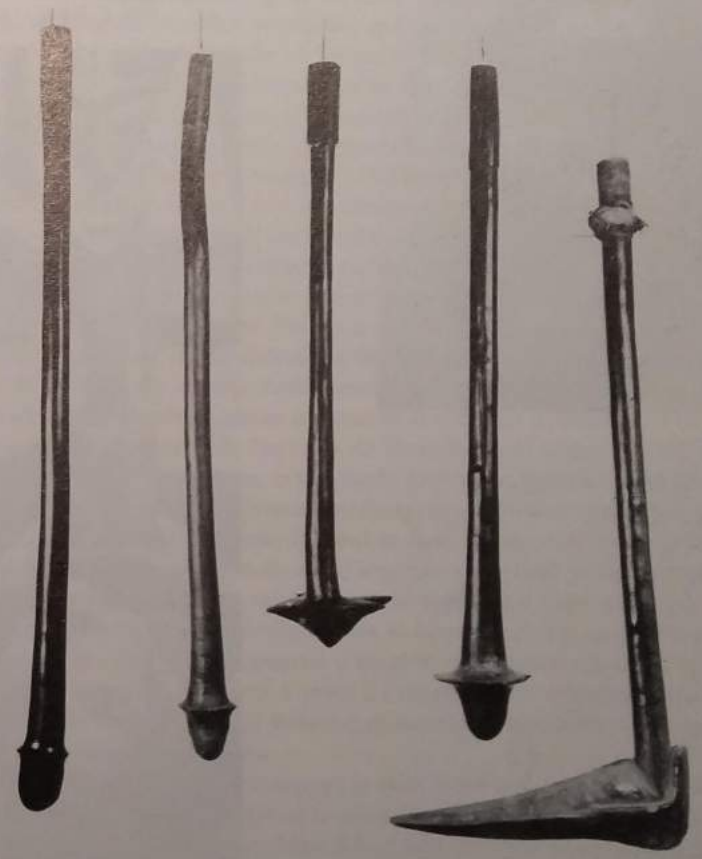
Compte tenu de l'identification quasiment exclusive des surréalistes avec l'Océanie, le surgissement de ces sources parmi les diverses images primitives qui alimentaient alors l'imagination de Giacometti pourrait venir renforcer l'étiquette d'« époque surréaliste » que l'on applique généralement à cette période de son travail (1930-32)[83]. Cependant, les rapports de Giacometti avec les surréalistes orthodoxes ne commencèrent pas vraiment en 1930. *Boule suspendue*, l'objet qui excita leur curiosité, ne fut pas exposée avant la fin de cette année-là. Ce n'est pas du côté du domaine conceptuel surréaliste, de sa fascination pour l'aléatoire, pour l'*objet trouvé* et les jeux de hasard, que nous devons chercher la matrice des idées qui suscitèrent chez Giacometti cette rotation de l'axe de la sculpture et aboutirent à la table à jouer horizontale, au mouvement

Alberto Giacometti, *Objet désagréable, à jeter*, 1931, bois ; longueur : 21,6 cm. Londres, coll. part.

Ornement d'oreille, îles Marquises, ivoire ; hauteur : 9 cm. Coll. part. Anc. coll. Tristan Tzara.

en temps réel, à la sculpture comme socle et au socle comme nécropole. Tout cela commença en 1930 et, à l'époque, Giacometti était encore lié à *Documents*. Le souci du temps réel qui fait irruption dans son œuvre avec *Boule suspendue* et *L'Heure des traces* entraîne une prise en compte de l'espace réel, et celui-ci se trouve défini par une sculpture qui n'est plus que socle, base verticale vouée par rotation à la « bassesse ». C'est à cette opération que se livra continuellement Bataille lorsqu'il élabora dans *Documents* le concept de « bassesse », de « bas matérialisme[84] ».

Dans la géographie anatomique de la pensée de Bataille, l'axe vertical est l'emblème des prétentions de l'homme à l'élévation, au spirituel, à l'idéal. L'homme revendique la station verticale comme la marque le distinguant de l'animal sur le plan non seulement biologique mais aussi éthique. Bataille, bien entendu, ne croit pas en cette distinction, et insiste sur l'importance — derrière les postulats répressifs de la verticalité — du bas en tant que source réelle de l'énergie libidinale. Le bas est ici à la fois un axe et une direction, l'horizontalité de la boue du réel. Si les pieds sont des objets fortement investis, insiste Bataille dans son texte sur « Le gros orteil », c'est parce que, points de mire du dégoût comme de l'éros, ils ancrent le corps dans la boue du sol. « Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire qu'on est séduit



Cinq casse-tête, Nouvelle-Calédonie, bois. Paris, musée de l'Homme.

À gauche : Jacques-André Boiffard, photographie publiée dans l'article « Bouche » de Georges Bataille, *Documents*, n° 5, 1930.

Ci-dessous : Jacques-André Boiffard, photographie sans titre, c. 1930. Coll. part.

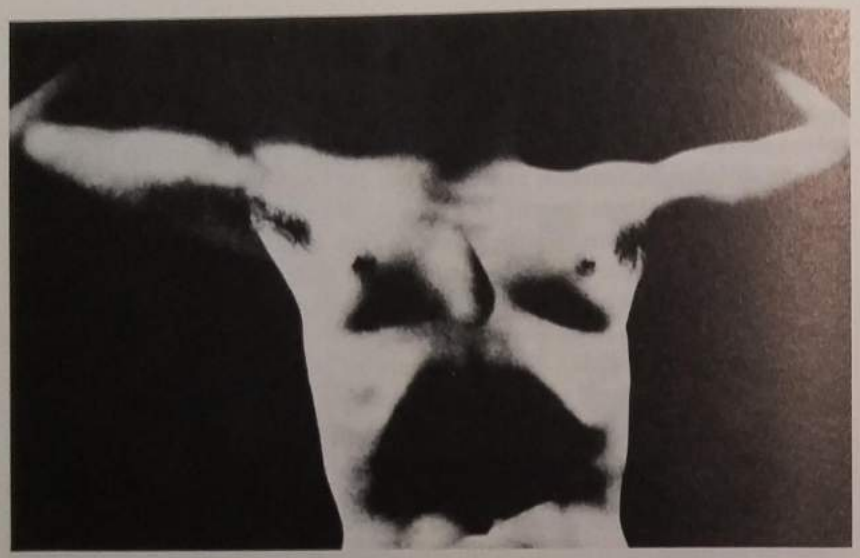
Alberto Giacometti, *Nu*, 1926, encre sur papier ; 17,8 x 12,7 cm. Coll. part.

[illegible] sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux : les [illegible] devant un gros orteil[85]. »

Dans l'article « Bouche » du « Dictionnaire », cette opposition entre les axes vertical et horizontal est pensée de manière spécifique grâce à une mise en [illegible] de la rotation. L'axe mental est celui qui relie les yeux et la bouche et aboutit au langage, fonction expressive qui est l'emblème de l'humain. L'axe biologique, lui, relie la bouche et l'anus — lieux des fonctions alimentaires d'ingestion et d'excrétion. L'abaissement de l'axe mental, ou spirituel, au niveau de l'axe biologique entraîne une réflexion sur la transformation des sons articulés en sons animaux — ceux-ci apparaissent alors comme réellement excrétoires — qui a lieu au moment où l'homme atteint un plaisir ou une douleur extrêmes. D'où l'idée d'une ouverture au sommet du corps, sans aucun rapport avec l'idéationnel mais bien plutôt comme un trou ressemblant à l'anus. Dans *Documents*, ce texte était illustré par une photographie en pleine page due à Boiffard et montrant une bouche grande ouverte et humide de salive[86].

Cette idée d'un trou situé en haut de la tête de l'homme — et dont la fonction serait de désidéaliser, de dérationaliser, de déséquilibrer — conduisit Bataille à tenter de construire la légende mytho-anatomique de l'œil pinéal. Dans la pensée de Bataille, cette glande placée au sommet de la structure humaine était un point aveugle. À l'exact opposé de l'opinion de Descartes, qui voyait en l'œil pinéal l'organe reliant l'âme au corps, cette glande était selon Bataille ce qui propulse l'homme vers le haut, ce qui l'attire vers l'empyrée — symbole de tout ce qui est élevé — et le contraint à regarder le soleil en face, la rançon de tout cela étant la folie et la cécité[87]. L'obsession du soleil engendrée par l'œil pinéal (aveugle) est donc un autre exemple de ce rabattement du vertical sur l'horizontal, l'homme perdant littéralement et symboliquement la tête sous l'effet de la désorientation[88]. L'image de l'homme pourvu d'un trou au sommet du crâne — autre forme de l'acéphale — est ainsi à relier à l'expérience du labyrinthe, espace de l'implosion, la distinction entre intérieur et extérieur, entre début et fin, se trouvant dans les deux cas brouillée.

Le soleil qui rend aveugle et fou est le *soleil pourri* que contemplent fixement les idoles de l'île de Pâques, et sous le signe duquel Bataille plaça son essai sur la « peinture pourrie » de Picasso. Mais il faut voir que chez Bataille toute la problématique de la peinture moderne sous-tend l'idée des commencements de l'art en tant que représentation du sacrifice, corrélat symbolique de la mutilation du corps humain. L'espace de cette mutilation est, à l'origine, la caverne ou la grotte des peintres préhistoriques, premiers occupants du labyrinthe. Là commence l'art, mais non par un acte d'autoduplication, comme un rapprochement entre les origines de la peinture et le mythe de Narcisse pourrait le faire



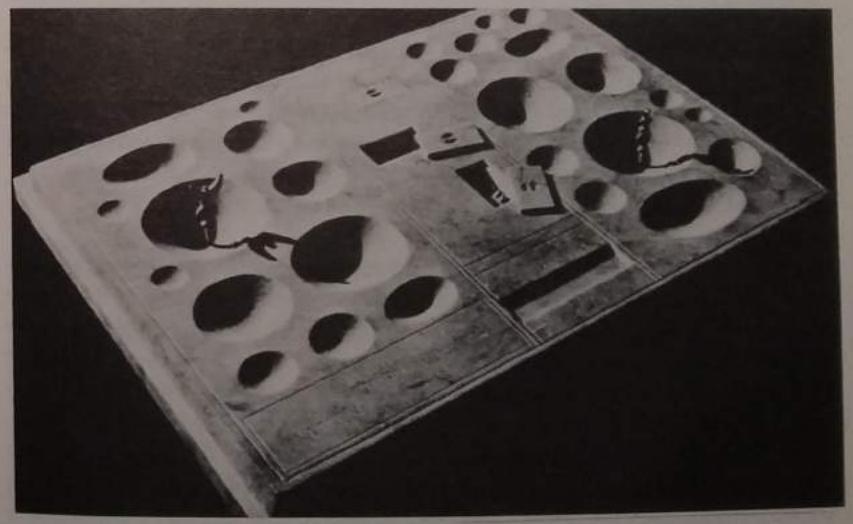
Man Ray, photographie publiée dans *Minotaure*, n° 7, 1935.

croire. La peinture naît conjointement du refus opposé par l'homme à sa propre représentation, et d'un acte d'automutilation[89].

Cette série de rapprochements entre la peinture, la fascination du soleil et la mutilation du corps en un acte de folie sacrificielle, apparaît de manière explicite dans « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh ». Selon Bataille, le geste de Van Gogh n'a rien d'aberrant mais témoigne au contraire parfaitement de la fonction essentielle et archaïque de l'art. Ainsi que l'écrit un spécialiste de l'œuvre de Bataille : « L'automutilation demande à être pensée comme un geste, et même *le* geste, pictural par excellence. Car la peinture n'est rien si elle ne s'en prend pas à l'architecture du corps humain. Cette architecture qui, précisément, n'est pas simple parce qu'elle implique l'automutilation[90]. » C'est le Minotaure, et non Narcisse, qui préside à la naissance d'un art dans lequel la représentation représente l'altération.

L'une après l'autre, les sculptures horizontales/tables à jouer de Giacometti mettent en acte l'union du champ de la représentation avec le socle, le bas, le sol, la terre. Ce rabattement de l'axe sur la dimension du physique correspond au changement de direction de l'*acéphale*. Mais ces œuvres résultant d'une rotation sont encore d'une autre manière en rapport avec les thèmes de l'homme sans tête et du labyrinthe : à une exception près, elles sont toutes de surcroît

Le jeu de *i* Dogon, Mali, publié par Marcel Griaule dans *Jeux dogons*, 1938.



Alberto Giacometti, *On ne joue plus*, 1933, marbre, bronze et bois ; 4 x 58 x 42 cm. Coll. part.

porteuses d'un certain sens de la mort. *On ne joue plus* conçoit la sculpture comme un jeu, et sa table est creusée de cratères semi-circulaires emplacés au *i*, un jeu dogon qui se joue avec des cailloux[91] ; mais en son centre sont enfoncés deux minuscules cercueils aux couvercles posés de biais. L'espace littéral de la table à jouer, sur laquelle les pièces peuvent être déplacées en temps réel, se confond avec l'image de la nécropole.

Parmi les sens premiers du mot « représentation », le *Littré* fait figurer le drap dont on recouvre un cercueil vide. La représentation, doublure du mort, oscille ainsi sur le plan conceptuel entre la corruption symbolique et la corruption réelle de la matière. C'est là la condition exacte de l'altération. L'idée de « bas matérialisme », chez Bataille, opère à égale distance du littéral et du symbolique, car elle conçoit le champ des relations sociales comme entièrement structuré par les impératifs de la représentation, autrement dit par le langage. Mais le langage est pensé comme un labyrinthe sans fin dans lequel, pour prendre un exemple, le sacré dépend de la nature du mot même — *sacer*, comme *altus*, renvoyant dans deux directions opposées, vers les élus et vers les damnés. La philosophie classique tente de refouler cette dualité et de reconstruire un langage où chaque élément possède une valeur spécifique, et une seule. Elle veut bâtir des monuments verticaux afin de recouvrir la nécropole où le sens est enfoui dans la boue de la décomposition, de la contamination, de la mort. L'espace de cette nécropole linguistique, dans laquelle le langage est à la fois ce qui façonne et ce qui représente les vrais désirs de l'*acéphale*, est le labyrinthe.

La table de jeu de *On ne joue plus* n'est pas un readymade, son horizontalité n'a rien à voir avec l'inclinaison sans modulation de la pelle à neige de Duchamp dans *In Advance of a Broken Arm*. Cette table de jeu, avec ses pièces de petites dimensions, est une représentation dans laquelle le symbolique est subordonné à l'idée de *bassesse* élaborée par Bataille, concept très éloigné de la poétique surréaliste, forgée quant à elle à partir d'une vision du primitif.

En 1935, l'art de Giacometti changea brusquement. Celui-ci commença à travailler d'après la réalité. Des modèles vinrent poser dans son atelier, et il cessa de réaliser des sculptures qui — comme il le dit plus tard à propos de son œuvre du début des années trente — « me venaient toutes faites dans la tête[92] ». La rupture que cela entraîna avec les surréalistes laissa à Giacometti un sentiment de violente hostilité. Il déclara que « tout ce qu'il avait fait jusque-là était "de la masturbation" et qu'il n'avait pour le moment d'autre objectif que d'essayer de "mettre en place" une tête humaine[93] ». Dans la logique de cette répudiation, il nia tout rapprochement avec l'art primitif, prétendant qu'il n'avait emprunté à des objets de ce type que parce que l'art nègre était à la mode au début de sa carrière[94].

Ce que rejeta Giacometti, ce n'était pas simplement le surréalisme, ou un lien avec l'art tribal en rapport avec le surréalisme. À un niveau plus profond, structural, il renonça à l'horizontal et à tout ce qu'il signifiait, à la fois comme dimension selon laquelle repenser les préoccupations formelles de la sculpture et comme matrice servant à « altérer » l'anatomie humaine. À partir de 1935, il se consacra à la sculpture verticale. Cette décision prise, il abandonna ce dont la combinaison avait fait tout l'éclat de son œuvre au début des années trente : le bas* et le primitif.

* En anglais *the base*, c'est-à-dire aussi « le socle ». (N. d. T.)

Notes

1. Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti », *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 149.

2. André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, pp. 40-57. Publié à l'origine sous le titre « L'équation de l'objet », *Documents 34*, n° 1, juin 1934, Bruxelles, pp. 17-24.

3. A. Breton, *Documents 34*, « L'équation... », p. 20.

4. L'un de ces modèles a livré par écrit un compte rendu détaillé de ce processus, notant que « pour autant que cela s'exprimait alors dans le fait de peindre et le fait de poser, il y avait des éléments sado-masochistes dans nos rapports. [...] Cependant [...] il aurait été difficile de déterminer exactement quels actes étaient sadiques et/ou masochistes d'un côté ou de l'autre, et pourquoi. » James Lord, *Un portrait par Giacometti*, trad. P. Leyris, Paris, Mazarine, 1981, pp. 76-77.

5. Voir Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 409-503.

6. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, New York, The Solomon Guggenheim Museum, 1974, p. 22. Voir aussi R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 298, note 15.

7. Jean Clay, *Visages de l'art moderne*, Lausanne, éditions Rencontre, 1969, p. 160.

8. La statue arriva au musée à la suite de l'expédition menée en 1929-1930 par Félix Speiser et fut reproduite en 1933 in *Führer durch das Museum für Völkerkunde Basel, Salomonen* (fig. 11, *Totenstatue, Bougainville*, p. 21). En 1930, l'art des îles Salomon fit l'objet d'un essai, publié dans *Documents*, qui traitait de la signification visuelle et religieuse de la production de ces îles. Voir Louis Clarke, « L'art des îles Salomon », *Documents*, II, n° 5, 1930.

9. Voir, par exemple, la figure *duka* du British Museum, 1944 (Oc. 2.1177).

10. Hohl reproduit cette figure des îles Salomon dans sa monographie (p. 291, fig. 30) sans la « claire-voie », bien que ce support

structural apparût sur la photographie publiée par le musée ethnographique de Bâle en 1933 (à la suite de quoi les barres de support furent perdues). Hohl propose au lieu de cela une influence de la statuaire égyptienne sur les éléments architecturaux de *L'Objet invisible* (R. Hohl, *Alberto Giacometti*, *op. cit.*, 1971, p. 300, note 34).

William Rubin a suggéré que des figures d'esprit de la rivière Sepik pourraient être une autre source de la structure placée derrière le corps de la femme dans la sculpture de Giacometti. L'une de ces figures, qui fait maintenant partie des collections du Rietberg Museum (RMe 104), appartenait à cette portion de la collection Von der Heydt déposée au musée de l'Homme en 1933 et exposée au public. Il se peut donc que Giacometti l'ait vue. (Je dois cette information à Philippe Peltier, qui m'a généreusement fait profiter de sa connaissance des grandes collections d'art océanien de cette époque.)

Quoi qu'il en soit, la présence d'une structure verticale flanquant le corps ou paraissant le contenir se retrouve aussi dans les *malanggan* de Nouvelle-Irlande, objets océaniens qu'admiraient et que collectionnaient les surréalistes. Mais les sculptures de la Nouvelle-Irlande, pas plus que celles de la rivière Sepik, n'ont de rapport morphologique avec les surfaces lisses et le type de simplification anatomique qui caractérisent le style de *L'Objet invisible*.

Evan Maurer suggère l'influence d'un type de figure propre aux îles Carolines, en se fondant sur une certaine similitude stylistique et sur le fait que l'un des dessins exécutés par Giacometti à partir d'objets océaniens représente une telle figure. Voir Maurer, « In Quest of the Myth : An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism », thèse inédite, University of Pennsylvania, 1974, p. 318. Cependant, on ne retrouve dans ce type de figure ni la flexion des genoux si frappante dans *L'Objet invisible*, ni une quelconque structure de soutien. Il existe un précédent, dans le domaine de la sculpture moderne, à la stylisation du corps et au geste du personnage de *L'Objet invisible*. Il s'agit d'une œuvre de Georg Kolbe intitulée *Arsuna* et datant de 1921, dans laquelle les mains allongées de la Vierge forment un curieux geste de prière. Voir Jeffrey Spalding, *Max Ernst from the Collection of Dr. and Mrs. Jimmy Ernst*, Calgary, Alberta, Canada, Glenbow Museum, 1979, p. 12. Sans même parler de l'absence d'information par Giacometti pouvait avoir au sujet de cette œuvre, le rapprochement est infirmé par la disparité de thème entre les deux sculptures, le sujet primitivisé de Giacometti étant très éloigné des idées de la doctrine chrétienne conventionnelle.

11. *Femme-cuiller* est généralement datée de 1926, sauf dans la monographie de Hohl où, pour des raisons qui ne nous sont pas données, elle est datée de 1927, ainsi que dans la thèse de doctorat de Michael Brenson, « The Early Work of Alberto Giacometti : 1925-1935 », Baltimore, The John Hopkins University, 1974, p. 225. Je retiendrai la datation proposée par Hohl et Brenson, qui va dans le sens d'une plus grande maturité stylistique et d'une plus grande réussite dans l'exécution, en me fondant sur l'évolution chez Giacometti du rapport aux sources primitives.

12. Les tentatives faites jusqu'à maintenant pour trouver la source de la moitié féminine du *Couple* dans la sculpture tribale paraissent peu convaincantes, aussi bien du point de vue de la comparaison morphologique que de la comparaison conceptuelle. Maurer suggère une figure de reliquaire mahongwe, et Cowling des boucliers makonde (voir Maurer, *op. cit.*, p. 316, et Elizabeth Nesbit Cowling, « The Primitive Sources of Surrealism », mémoire de maîtrise inédit, Londres, Courtauld Institute, 1970, p. 46).

Mais aussi peu convaincantes que puissent être ces propositions, elles concordent néanmoins quant à la perception, par leurs auteurs, d'un caractère africanisant dans les figures du *Couple*. C'est cette particularité qui jette quelque peu le doute sur les hypothèses avancées par d'autres spécialistes attribuant à l'œuvre une source néolithique. Il existe une forte ressemblance de composition — mais non d'ordre conceptuel — entre la figure féminine du *Couple* et l'une des figures-menhirs de Saint-Sernan-sur-Rance, œuvre reproduite dans le catalogue du musée de Carnac paru en 1927. Ce rapprochement fut suggéré tout d'abord par Stephanie Poley (« Alberto Giacomettis Umsetzung Archaischer Gestaltungsformen in

seinem Werk zwischen 1925 und 1935 », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 22, 1977, p. 177), puis par Alan Wilkinson (*Gangan to Moore, Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Toronto, 1981, p. 222).

On peut trouver d'autres exemples de cette influence des images et des objets préhistoriques sur l'œuvre de Giacometti, le plus évident étant la main gravée sur la surface de *La Cageot*, une sculpture de 1931, en une imitation directe des mains au pochoir des cavernes de la préhistoire. L'intérêt pour ce détail de la peinture préhistorique se retrouve partout dans les années vingt ; voir, par exemple, la célèbre couverture du livre d'A. Ozenfant, *Art. Bilan des arts modernes et structure d'un nouvel esprit*, Paris, 1928. Mais dans *Le Couple*, l'image préhistorique, si elle a pu en effet influencer la composition, a été transformée en un style nègre évident.

13. La source dan a tout d'abord été avancée par Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et l'Art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 13. Michael Brenson suggère l'influence d'une statue funéraire bakota que Giacometti avait empruntée au peintre-sculpteur Serge Brignoni dans les années 1926-1930 (*op. cit.*, pp. 56-57). Lors d'une conversation avec William Rubin en janvier 1984, Brignoni a précisé qu'il avait en fait vendu la statue bakota à Giacometti et qu'elle avait, selon lui, affecté la forme de l'élément féminin du *Couple*. Cette opinion est renforcée par une figure en plâtre désormais perdue qui forme une transition entre les œuvres cubistes, inspirées par Léger, de 1925-1926 et *Le Couple* (et de fait, Diego Giacometti a confirmé que le plâtre perdu précéda immédiatement *Le Couple*).

Cette conception plutôt architecturale de la figure humaine, qui combine les formes ovoïdes de la statuaire kota et une sorte de plaque rectangulaire afin de susciter le corps du personnage, pourrait aussi dénoter une connaissance et une reprise des serrures anthropomorphes produites par les tribus de l'ouest de l'Afrique et représentées dans les collections d'objets bambara et dogon, entre autres.

14. L'*Exposition de l'art indigène des colonies d'Afrique et d'Océanie*, musée des Arts décoratifs (novembre 1923-27 janvier 1924) fut organisée par André Level. Pour cette exposition, des pièces furent empruntées aux collections de Félix Fénéon, André Lhote, Patrick Henry Bruce, Paul Guillaume, et bien entendu à celle du Trocadéro. Guillaume prêta 79 objets, parmi lesquels six cuillers étiquetées « Côte-d'Ivoire ». Jean-Louis Paudrat pense qu'il y avait en fait parmi elles des objets dan. Giacometti a pu voir aussi deux autres femmes-cuillers : la cuiller lega dans Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, Paris, Éditions Crès, 1922, pl. 42 ; et l'ustensile reproduit à la planche 3 du livre de Paul Guillaume et Thomas Munro, *Primitive Negro Sculpture*, New York, Harcourt, Brace, 1926. L'édition française de ce livre parut en 1929.

15. Voir la copie de la Vénus von Laussel faite par Giacometti, reproduite dans Luigi Carluccio, *A Sketchbook of Interpretive Drawings*, New York, Harry N. Abrams, 1968, pl. 2. Il est difficile de dater ces dessins, mais sur cette page apparaît aussi l'esquisse de l'idée des *Trois Personnages debors*, que Giacometti réalisa en 1929.

16. Georges-Henri Rivière, « Archéologismes », *Cahiers d'art*, n° 7, 1926, p. 177.

17. Christian Zervos, « Notes sur la sculpture contemporaine », *Cahiers d'art*, n° 10, 1929, p. 465.

18. P. Guillaume et T. Munro, *Primitive Negro Sculpture*, *op. cit.*

19. Roger Fry, « Negro Sculpture », *Vision and Design*, New York, Brentano's, 1920.

20. Parmi les nombreux exemples du discours esthétisant qui analysait l'art primitif comme un simple moment de la représentation collective de l'art en général, et donc de la pulsion esthétique commune à toute l'humanité, voir A. Ozenfant, *Art. Bilan des arts modernes et structure d'un nouvel esprit*, *op. cit.*

21. G. H. Luquet, *L'Art primitif*, Paris, Gaston Doin, 1930. Pour le compte rendu de Bataille, voir « L'Art primitif », *Documents*, II, n° 7, 1930, pp. 339-397. Repris dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, vol. 1, pp. 247-254.

22. G. Bataille, *O. C.*, *op. cit.*, vol. I, p. 251.

23. *Ibid.*, vol. I, p. 253.

24. *Ibid.*, p. 251. Cette idée d'un double sens s'attachant à la racine des mots qui désignent certains concepts prend en compte l'intérêt manifesté par Freud pour ce genre d'étude étymologique, Freud se penchant précisément sur les mots *altus* et *sacer*. Voir S. Freud, « Sur le sens opposé des mots originaires », dans *L'Inquiétante Étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, paru à l'origine en 1910 dans le *Jahrbuch für psychoanalytisches und psychopathologisches Forschungen*, vol. I, en tant que compte rendu du livre de Karl Abel, *Gegensinn der Urworte*. Quant à la connaissance qu'avait Bataille de ce texte, voir Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 240.

25. Il est clair que Bataille dépendait des données ethnographiques dont il pouvait disposer à l'époque, données parmi lesquelles il opéra une sélection personnelle afin d'étayer sa critique de la philosophie. Pour une analyse des rapports de Bataille avec l'ethnographie dans les années vingt et trente, voir Alfred Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n° 195-196, 1963, pp. 677-684.

26. *In* « L'art précolombien », *Les Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*, Paris, Les Beaux-Arts, s. d. Ce recueil d'essais était censé accompagner l'exposition *Les Arts anciens de l'Amérique*, montrée en 1928 au pavillon de Marsan, et comprenait entre autres des textes d'Alfred Métraux et de Paul Rivet. L'art précolombien était considéré à l'époque comme ne présentant pas de solution de continuité avec les arts africain et océanien ; ainsi, dans le texte intitulé « L'Art nègre », que Zervos écrivit en guise d'introduction à un numéro spécial des *Cahiers d'art* (n° 7-8, 1927), il est question de « l'attachement de notre génération pour l'art nègre », et Zervos précise : « C'est ce qui s'était produit, il y a vingt ans, avec les sculptures nègres, c'est ce qui se produit actuellement avec l'art mélanésien et précolombien » (p. 230). Sur ce même sujet, Breton écrivit : « L'intérêt tout particulier que les peintres du début du XXe siècle éprouvaient pour l'art africain se retrouve aujourd'hui dans l'influence élective que l'art américain d'avant la conquête et l'art océanien exercent sur les artistes. » (*Mexique*, Paris, Renous et Colle, 1939, préface.)

Les collections de Breton et d'Éluard qui furent mises en vente en 1931 donnaient presque autant d'importance à l'art précolombien qu'aux objets océaniens. L'*Exposition surréaliste d'objets* organisée en 1936 à la galerie Charles Ratton comprenait des pièces provenant d'Amérique aussi bien que d'Océanie ; le catalogue précise que les œuvres américaines étaient eskimo, péruviennes et précolombiennes.

27. A. Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », art. cité.

28. G. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 152.

29. *Ibid.*, p. 157.

30. C. Zervos, « Notes sur la sculpture contemporaine », art. cité, p. 472.

31. Sur la manière dont la pensée de Bataille fut influencée par Mauss, voir Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », art. cité. Ce lien est analysé différemment par James Clifford dans « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, XXIII, octobre 1981, pp. 543-564.

32. R. Hohl met l'accent sur le fait que la connaissance et l'utilisation par Giacometti d'informations ethnographiques précises auraient été facilitées par ses rapports avec Leiris (Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 79). Leiris, lors d'un entretien qu'il nous a accordé le 24 février 1983, a reconnu, sans donner de renseignements plus précis, que Giacometti avait assisté à des discussions concernant l'ethnographie au sein du groupe de *Documents*.

33. À l'automne 1930, Giacometti exposa avec Miró et Arp à la galerie Pierre. Georges Sadoul se souvient : « À la fin de 1930, j'ai fait la connaissance d'Alberto Giacometti. Il venait d'être admis dans le groupe surréaliste. [...] Il avait apporté au surréalisme, en 1930, une nouvelle mode avec ses sculptures qui étaient des objets mobiles. De là est partie la vogue des objets surréalistes à fonctionnement symbolique ou érotique dont la confection devint presque obligatoire. » (Cité par Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 248.)

La date des « Objets à fonctionnement symbolique » de Dali (*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, 1931, pp. 16-17) témoigne de cette tentative qui eut lieu par la suite pour intégrer l'œuvre novatrice de Giacometti au surréalisme.

34. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 176.

35. L'article de Bataille intitulé « Œil », *Documents*, I, n° 4, 1929 — numéro où parut le premier essai sur l'œuvre de Giacometti : Michel Leiris, « Alberto Giacometti », pp. 209-210 — s'ouvre sur une analyse de cette image et énumère les diverses projections du *Chien andalou*, ainsi que les différentes revues dans lesquelles l'image avait été reproduite (repris dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 187). La manière dont Bataille s'attache au thème de l'œil prolonge les préoccupations qui étaient les siennes dans *Histoire de l'œil*, mais il convient également de remarquer que la présence, toujours dans le même numéro, de l'article de Marcel Griaule sur le mauvais œil et sa signification dans les systèmes de croyance primitifs établit à nouveau le lien entre l'analyse ethnographique et les intérêts de la thématique moderne.

36. Dans l'article intitulé « La *Pointe à l'œil* d'Alberto Giacometti », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 11, 1983, pp. 64-100, Jean Clair avance qu'il existe un rapport direct entre la conception érotisée et phallique de l'œil chez Bataille, telle qu'on la trouve dans *Histoire de l'œil* et dans les textes pour *Documents*, et la sculpture de Giacometti ayant pour titre *Pointe à l'œil*. Son analyse de cette œuvre repose en partie sur l'idée, présente chez Bataille, d'une exorbitation de la vue, d'une érectibilité de l'œil.

37. Voir Frans Blom, « The Maya Ball-Game Pok-Ta-Pok », *Middle American Papers*, Tulane University, 1932. Essai représentatif de ce que savaient de ce jeu de balle les ethnologues des années trente.

38. Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Paris, Maeght, 1962, p. 88.

39. Jacques Dupin m'a rapporté que, lorsqu'il a commencé à travailler à sa monographie sur Giacometti, le sculpteur lui avait prêté, afin de l'aider dans son travail, sa collection complète de *Documents*, conservée avec le plus grand soin. Voir l'un des articles de *Documents* consacrés à l'Amérique précolombienne : Roger Hervé, « Sacrifices humains du Centre-Amérique », *Documents*, II, n° 4, 1930, illustré par des images de codex montrant victimes et lieux de sacrifices.

40. La photographie parue dans le n° 10 des *Cahiers d'art*, 1929, p. 456, (ci-dessus, p. 231), montre une pyramide aztèque surmontée par un autel dont la structure rappelle celui de *L'Heure des traces*.

41. Alberto Giacometti, « Hier, sables mouvants », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, 1933. Tous les textes de Giacometti ont été repris dans l'édition des *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.

42. Alberto Giacometti, « À propos de Jacques Callot », *Labyrinthe*, n° 7, 15 avril 1945, p. 3. Cet essai traite de la fascination pour l'horreur et la destruction que l'on trouve chez Callot, Goya et Géricault : « Il y a chez ces artistes un frénétique désir de destruction dans tous les domaines, jusqu'à la destruction de la conscience humaine. » Dans une réflexion manifestement proche de Bataille, Giacometti conclut qu'en vue de comprendre cela « il faudrait parler maintenant d'une part du plaisir à la destruction chez les enfants, de leur cruauté [...] et d'autre part du sujet dans l'art. » Voir aussi « Le rêve, le sphinx et la mort de T. », *Labyrinthe*, n° 22-23, 15 décembre 1946, pp. 12-13 : l'histoire de l'araignée, dans le rêve que rapporte ce texte, rappelle le thème de *l'informe* cher à Bataille, et la description de la tête de T., que la mort a rendue hideusement objective, est du pur Bataille. « Cette tête devenue objet, petite boîte, mesurable, insignifiante, » est vue comme un cadavre en train de se décomposer, « débris misérable à jeter », dans la bouche duquel, à la grande horreur de Giacometti, pénètre une mouche.

43. Hohl affirme par exemple : « Il est certain que les éléments en forme de massues et de sphères que Picasso a élaborés dans ses *Projets*

pour un monument (1928-1929) ont influencé la structuration de la *Boule suspendue*. » (R. Hohl, *op. cit.*, 1974, p. 81.)

44. Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 722 (article repris dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 238 et *sq.*). Mon analyse de la structure de la métaphore dans le roman de Bataille suit celle de Barthes.

45. *Ibid.*, p. 773.

46. L'article « Informe » fut écrit par Bataille pour le « Dictionnaire » de *Documents*, I, n° 7, 1929 (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 217).

47. Pour une analyse du « Dictionnaire » de Bataille dans le contexte des divers dictionnaires de l'avant-garde, voir Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, *op. cit.*, pp. 59-65.

48. Quatre volumes de reproductions photographiques, destinés spécialement à la formation des étudiants en arts décoratifs, furent ainsi publiés sous le titre général de *La Décoration primitive*, Calavas éditeur, Paris, 1922. Ces volumes consacraient une importance égale aux objets africains, océaniens et précolombiens – sculptures et textiles.

49. G. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 253.

50. Ainsi Apollinaire dans *Les Peintres cubistes*, Paris, 1913, insiste sur le fait que le cubisme « n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception ». De même Léger, dans son essai intitulé « Les origines de la peinture et sa valeur représentative » (*Montjoie !*, n° 8, mai 1913, p. 7), met l'accent sur la différence entre le « réalisme visuel » et un « réalisme de conception ».

51. Texte publié dans le numéro spécial sur Picasso, *Documents*, II, n° 3, 1930.

52. A. Breton, *Documents 34*, Bruxelles, 1934, p. 20.

53. L'année qui précéda la réalisation du masque en plâtre/ébauche pour *L'Objet invisible*, Giacometti fit un autre « masque » en plâtre : la tête déformée de *Fleur en danger* (1933). Cette sculpture, qui montre un début de décapitation de la tête/fleur, est une sorte de petite machine destinée à la production de l'*acéphale* (voir ci-dessous, note 59). Il est possible qu'une tête en plâtre de Arp, reproduite dans le numéro spécial de *Variétés* consacré au surréalisme (juin 1929), ait influé sur l'idée de la tête comme masque en train de se décomposer.

54. *Documents*, II, n° 2, 1930, pp. 97-102.

55. Ainsi la carte du monde surréaliste de 1929 a pour centre l'Océanie (*Variétés*, juin 1929 : le surréalisme en 1929).

56. En 1931, Louis Aragon organisa une exposition anticolonialiste dans une salle de réunion de l'avenue Mathurin-Moreau, afin de protester contre l'*Exposition coloniale* officielle. Giacometti y participa en montrant des caricatures politiques. Deux photographies de la salle installée par Aragon, Éluard et Tanguy pour l'exposition *La Vérité sur les colonies* parurent dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931.

57. « Soleil pourri » s'attache particulièrement au culte de Mithra et aux pratiques convulsives résultant du fait de fixer le soleil du regard (G. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 230-231). Ce thème fut développé dans la série de textes intitulée « L'œil pinéal ».

58. « Aboutissement de la mécanique », *Variétés*, II, n° 9, janvier 1930.

59. L'intérêt extrême porté par Bataille à l'*acéphale* mena en 1936 à la création d'une revue portant ce titre. C'est André Masson qui en conçut la couverture. L'un des premiers textes de Bataille traitant de la représentation de l'homme comme *acéphale* dans les cultures de l'Antiquité est « Le bas matérialisme et la gnose », *Documents*, II, n° 1, 1930, pp. 1-8 (repris dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 220-226). Leo Frobenius aborde ce thème dans « Bêtes, hommes ou dieux », *Cahiers d'art*, n° 10, 1929.

60. Roger Caillois, « La mante religieuse », *Minotaure*, n° 5, mai 1934. Voir aussi « La nature et l'amour », *Variétés*, II, n° 2, juin 1929.

61. William Pressly, « The Praying Mantis in Surrealist Art », *Art Bulletin*, LV, décembre 1973, pp. 600-615.

62. Hohl retrace l'emploi de la sphère comme représentation métonymique du mâle dans les œuvres de ces années (R. Hohl, *op. cit.*, 1971, pp. 81-82).

63. Cote D 62.2.10 au musée des Arts africains et océaniens, anciennement dans la collection du docteur Girardin.

64. Carl Einstein, « Sculptures mélanésiennes », *L'Amour de l'art*, n° 8, 1926, p. 256.

65. *La Femme 100 têtes* de Ernst, bien qu'elle n'en soit pas une illustration directe, était explicitement consacrée à ce thème.

66. *Une semaine de bonté*, p. 285, dans Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970.

67. Bien que son importante collection d'objets océaniens ait aussi contenu d'autres sortes de choses, Ernst s'était grandement spécialisé dans les objets du golfe de Papouasie (Nouvelle-Guinée), ainsi que le montrent les recherches de Philippe Peltier (« Océanie », *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 99-123).

68. À présent détruite, cette œuvre fut reproduite dans *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 40 (ci-dessus, p. 241). Il y a une ressemblance évidente entre ces personnages semblables à des pieux enfoncés directement dans le sol et les totems tribaux en bois sculpté qui sont fichés dans la terre à l'entrée des villages ou des maisons afin de protéger une aire donnée. Ces totems étaient largement connus à l'époque.

69. Giacometti a dit de son attirance pour la sculpture océanienne qu'elle était due à l'importance qui y était accordée aux yeux : « La sculpture des Nouvelles-Hébrides est vraie, et plus que vraie, parce qu'elle a un regard. Ce n'est pas l'imitation d'un œil, c'est là bel et bien un regard. Tout le reste est le support du regard. » Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, René Julliard, 1959, p. 166.

70. Cela est vrai non seulement de la monographie de Hohl, mais aussi de l'approche adoptée par Yves Bonnefoy. Voir « Études comparées de la fonction poétique », *Annuaire du Collège de France*, 1982, pp. 643-653.

71. A. Giacometti, « Le palais à quatre heures », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 46.

72. Il s'agit de l'exergue au chapitre de *Une semaine de bonté* contenant les images de statues de l'île de Pâques. Le texte de Giacometti, « Hier, sables mouvants », débute en évoquant la grande pierre percée d'une fente dans laquelle l'artiste, lorsqu'il était enfant, se réfugiait durant des heures entières.

73. Voir André Gide, « Architectures nègres », *Cahiers d'art*, n° 7-8, 1927, notamment l'image de la page 265.

74. *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung*, Kunsthaus, Zurich, 1971, p. 94.

75. C'est Bataille qui trouva le nom de la revue *Minotaure* en 1933.

76. Dans le texte de Zervos intitulé « Quelques notes sur les sculptures de Giacometti » (*Cahiers d'art*, 1932, pp. 337-342), l'œuvre, qui portait l'inscription « la vie continue », fut reproduite avec pour titre *Chute d'un corps sur un graphique*. Par la suite, Giacometti, évoquant son art à cette époque, appela cette sculpture désormais perdue *Paysage-Tête couchée*. Voir « Lettre à Pierre Matisse », *Alberto Giacometti*, New York, galerie Pierre Matisse, 1948 (voir *Écrits*, *op. cit.*, 1990, p. 42). Carola Giedion-Welcker, qui connut Giacometti, proposa comme source d'inspiration possible de *Projet pour une place* un bronze votif étrusque conservé au musée de Plaisance (reproduit dans Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, New York, Wittenborn, 1960). Selon Hohl, l'œuvre étrusque en question, du fait qu'elle est couverte de runes, serait plutôt à rapprocher de *Chute d'un corps sur un graphique*, dont elle aurait inspiré le titre. R. Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 299, note 29.

77. Salvador Dali, « Communication : visage paranoïaque », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 40.

78. Voir R. Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 82.

79. Voir par exemple le numéro spécial sur l'art nègre de *La Nervie*, n° 9-10, 1926, fig. 9.

80. Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *L'Éphémère*, n° 1, 1966, pp. 104-108. Diego Giacometti m'a confirmé que les dessins reproduits dans Carluccio, *A Sketchbook of Interpretive Drawings*, *op. cit.*, avaient bien été copiés d'après le numéro des *Cahiers d'art* de 1929.

81. La planche 5 du livre de Carluccio montre trois sculptures du musée de Bâle, fig. 104, 106 et 114 dans le numéro des *Cahiers d'art* de 1929. La planche 6 représente des statues de l'île de Pâques, fig. 188 et 187 des *Cahiers d'art*. La planche 8 montre deux objets de Nouvelle-Guinée copiés respectivement d'après les fig. 43 et 41. En planche 9, des copies des fig. 2, 153 et 157 dans les *Cahiers d'art*.

82. Également probable, l'influence des casse-tête tout à fait phalliques de Nouvelle-Calédonie et des îles Fidji, dont le musée de l'Homme possédait depuis la fin du XIXe siècle de nombreux exemplaires.

83. R. Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 81.

84. G. Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose », art. cité (voir note 59).

85. G. Bataille, « Le gros orteil », *Documents*, n° 6, 1929, p. 302(repris dans G. Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 200-204).

86. Dans un nu dessiné en 1926, Giacometti rend cette rotation axiale par la fusion de la bouche avec les organes génitaux. On retrouve cette idée, qui est un motif courant dans l'art africain, exprimée formellement dans la figure féminine du *Couple* de la même année.

87. Les cinq textes sur l'œil pinéal furent écrits de 1927 à 1930. Restés inédits, ils sont réunis dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 13-50.

88. Voir « Soleil pourri », où Bataille parle d'« un être anthropomorphe *dépourvu de tête* » (*op. cit.*, voir note 57). Hollier analyse cette idée de changement d'axe dans *La Prise de la Concorde*, *op. cit.*, pp. 137-154.

89. Dans « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », Bataille rejette la thèse du « doigt plié », avancée par Luquet pour expliquer les mains auxquelles il manque un ou plusieurs doigts qu'on trouve peintes au pochoir dans les cavernes néolithiques (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 267). Objet de grande fascination, la main au pochoir est reprise dans *La Caresse* (1930).

90. D. Hollier, *La Prise de la Concorde*, *op. cit.*, p. 148.

91. Hohl parle de tables à jouer en bois du Bénin que Giacometti aurait pu voir à la galerie Charles Ratton, et qui auraient pu servir de modèles à cette œuvre (R. Hohl, *op. cit.*, 1971, p. 299, note 27). M. Charles Ratton, cependant, affirme qu'il n'a jamais présenté d'objets de ce type provenant du Bénin. En revanche, il suffit de penser aux tables à jouer en bois qui servent au jeu des douze cases, et qui sont encore produites aujourd'hui. Les surfaces servant à ce jeu étaient souvent improvisées et creusées dans la terre ou la pierre. L'étude de Marcel Griaule en montre une taillée dans une pierre (*Jeux dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938, fig. 95).

92. James Lord, *Un portrait par Giacometti*, *op. cit.*, p. 101.

93. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Le Seuil, 1959, p. 228.

94. C'est ce qu'aurait dit Giacometti, à la fin des années trente, à Greta Knutson, alors mariée à Tristan Tzara et pour qui Giacometti posa pour un portrait (je tiens ce renseignement de Mme Tzara, la belle-fille de Greta Knutson).

JACKSON POLLOCK, UNE LECTURE ABSTRAITE

L'œuvre d'art appelle-t-elle deux lectures différentes selon qu'on a affaire au critique ou à l'historien de l'art ? Est-il possible d'envisager ces deux approches comme des spécialisations distinctes, chacune possédant ses propres textes (les œuvres du présent, les œuvres du passé), ses propres instruments (l'exercice de la sensibilité, la poursuite de la recherche) et ses propres tâches (« l'interprétation des œuvres d'art et le perfectionnement du goût » évoqués par Eliot ; la consolidation des archives afin de recréer le passé « tel qu'il était réellement », selon la formule de Ranke[1]) ? Cette distinction menace-t-elle aujourd'hui de disparaître ?

Durant les dix dernières années [1972-1982], l'œuvre de Jackson Pollock a été au centre d'une bataille concernant la question du « sujet ». Il est difficile de savoir si ce conflit a éclaté dans le camp de la critique ou dans celui de l'histoire de l'art, à supposer qu'il soit encore possible de les distinguer. L'art moderne est maintenant partie intégrante de l'enseignement universitaire de l'histoire de l'art et l'historien d'art de formation a fait siens des domaines considérés auparavant comme la chasse gardée de la critique, si bien que c'est une espèce semble-t-il nouvelle, l'historien-critique, qui contrôle désormais le goût en l'inscrivant dans l'histoire.

Au demeurant, cette distinction entre critique et historien de l'art pourrait bien se révéler illusoire. L'histoire de l'art, en tant que discipline universitaire, est contemporaine de la naissance et du développement de l'art moderniste. Les types de perception à partir desquels elle s'élabore — qui eurent pour effet immédiat l'élargissement du champ de la recherche — dépendaient en retour de la radicalité de l'expérience exigée par cet art. La vision purement optique de Riegl, l'expressionnisme de Worringer, la redécouverte de Piero della Francesca ou de Georges de La Tour, les diverses tentatives visant à élaborer un langage visuel impersonnel à partir de la notion de « style » — la liste serait longue de tous les

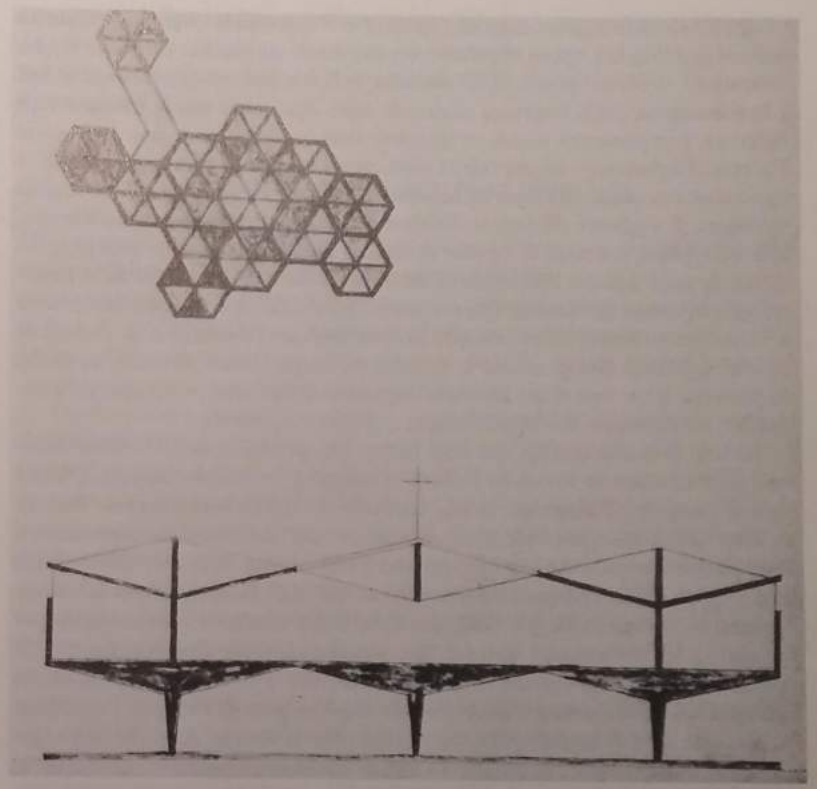
points majeurs du programme de l'histoire de l'art qui furent dictés par une expérience esthétique spécifiquement moderniste. Cette symbiose entre modernisme et histoire de l'art affecta également les critiques. Roger Fry ne se contenta pas d'étudier Cézanne et le cubisme : il s'intéressa aux peintres européens, de Giotto jusqu'à Claude Lorrain, aussi bien qu'à des questions touchant l'art primitif.

On ne peut donc dire que des « textes » différents définissent automatiquement deux fonctions séparées : celle du critique et celle de l'historien. On peut même soutenir que l'un et l'autre partagent les mêmes « instruments » dans la mesure où toute hypothèse fondamentale quant aux *finalités* de l'art, toute théorie de la signification et de la référence (et donc toute conception non seulement du sens des œuvres mais aussi de la façon dont elles signifient) sont susceptibles d'avoir une importance égale pour le critique et pour l'historien.

Le débat portant sur la manière de lire l'œuvre de Jackson Pollock, même s'il est mené au train de l'histoire de l'art (avec ses inévitables longueurs et sa nécessaire attention pour le détail des circonstances — au détriment, semble-t-il, des détails de l'objet), est fondamental pour l'expérience critique du modernisme. Durant l'été 1982, le conservateur chargé de l'art du XXe siècle à la National Gallery de Washington publia un long essai, savamment documenté et illustré : « The Church Project : Pollock's Passion Themes ». Il y conviait les lecteurs d'une revue critique de premier plan à remettre en question l'essentiel de leurs idées concernant la nature de l'abstraction. Bien que son prétexte — « le projet d'église » — puisse n'apparaître que comme une apostille dans la chronique de l'art récent, une telle révision n'en pose pas moins une question fondamentale.

Initialement, lorsque E. A. Carmean tira le « projet d'église de Pollock et Smith » de l'oubli dans lequel il avait sombré parmi les pages de la première biographie de Pollock, c'était afin de construire une image *véridique* de l'œuvre de celui-ci et de lutter contre toutes celles plus ou moins fausses que l'on avait pu en donner[2]. Pour Carmean, les célèbres peintures abstraites de Pollock réalisées entre 1947 et 1950 étaient de toute évidence les plus rigoureusement non figuratives jamais produites. Et l'image de plus en plus répandue — pur cliché scolaire — selon laquelle ces œuvres étaient des sortes de voiles dissimulant une figuration complexe lui apparaissait comme un travestissement de la vérité qui dénaturait aussi bien le processus que l'aboutissement de l'œuvre de Pollock.

Pour rectifier cette idée reçue, Carmean usa d'une stratégie simple et, d'une certaine manière, efficace. Il eut recours aux peintures noires et blanches de 1951-1952 afin de démontrer par la négative : 1) que Pollock n'avait nul besoin de voiler ses figures puisque, lorsqu'il le désirait, il les mettait simplement dans ses œuvres, clairement visibles ; 2) que le seul épisode figuratif du travail de



Tony Smith, projet d'église, 1950-1951. *En haut* : le plafond ; *en bas* : une coupe de la partie centrale.

l'artiste, une fois atteinte sa maturité esthétique, s'était réduit à une courte période (un an et demi) et obéissait à un programme figuratif spécifique qui était pour ainsi dire extérieur à l'espace psychologique du peintre, et devait donc être considéré comme une cause historique particulière de la période figurative en question. Pour appuyer cette thèse, Carmean ressortit le « projet d'église » et le cycle d'œuvres figuratives en noir et blanc, jugés désormais par lui comme un genre d'aberration iconographique — à savoir l'exploration d'une imagerie strictement chrétienne.

Perdu au milieu d'un imposant catalogue d'exposition consacré à d'autres artistes et à d'autres cycles d'œuvres, cet argument ne semble pas avoir retenu l'attention[3]. Trois ans plus tard, à l'occasion de la rétrospective Pollock qui se tint à Beaubourg en 1981, Carmean relança le sujet. Mais cette fois le contexte était différent. Les peintures noires et blanches ainsi que leur cause présumée — le « projet d'église » — ne servaient plus, comme dans la stratégie initiale, à construire une image véridique de la méthode utilisée par Pollock dans ses œuvres abstraites. Il s'agissait désormais d'élaborer une image radicalement différente, bien qu'appuyée par toute la rigueur et toute la précision historique possibles : on tentait de nous montrer l'ambition qu'avait eue Pollock en 1951-1952 de se mesurer aux problèmes de l'iconographie. L'image qui avait d'abord permis de restaurer la vérité contre toutes les caricatures qu'avait connues l'abstraction de Pollock se trouvait à présent isolée, grossie et projetée sur sa procédure picturale, au risque de recouvrir à son tour d'une ombre étrangement déformante — l'ombre du « soi-disant », du fallacieux, de l'inauthentique — l'œuvre du peintre.

Je dirai sans ambages qu'une telle lecture des peintures de 1951-1952 dénature les méthodes de travail de Pollock et déforme le sens des œuvres. D'autre part, je pense que l'image que donne Carmean de la collaboration entre Pollock et Tony Smith dénature l'art de ce dernier — non seulement ses aspirations à l'architecture, mais aussi son engagement passionné en faveur de l'abstraction dans l'œuvre de ses collègues comme dans ce qui allait bientôt devenir la sienne. De surcroît, il me semble que l'idée que s'est forgée Carmean de la méthode historique — les événements doivent être « expliqués » par des « causes » — le condamne à faire fausse route, et qu'il est nécessaire d'examiner ce problème de méthode afin de comprendre les raisons du décalage entre la forme de l'argument et la forme de l'événement. Enfin, je crois que la notion de sujet, telle que Carmean la développe, contribue — fût-ce involontairement — à nourrir la confusion croissante qui entoure l'art abstrait en général et l'expressionnisme abstrait en particulier. Cette confusion renvoie à celle signalée par Barnett Newman : « La plupart des gens prennent le sujet [*subject matter*] pour ce que Meyer Schapiro a nommé l'"objet" [*object matter*][4]. » Ce qui revient à dire que la plupart des gens confondent le sujet ou thème d'un tableau — sa signification — avec son prétexte, son référent, les objets représentés. Dans les années cinquante et au début des années soixante, l'expression « la plupart des gens » qu'emploie Newman n'englobait ni les critiques, ni cette poignée d'historiens de l'art qui étaient les compagnons de route du modernisme. Il en va autrement aujourd'hui : sous le coup du révisionnisme ambiant, les spécialistes puisent une énergie nouvelle dans la question du « sujet »[5].

Ma critique de la thèse de Carmean concernant les peintures noires et blanches

portera sur quelques points spécifiques, puis s'étendra à des problèmes plus généraux de méthode critique et historique. Commençons par ce qui est au cœur de sa reconstruction : la supposition selon laquelle Pollock aurait conçu les fenêtres d'une église.

Des « fenêtres » noires et blanches

Voici ce que nous dit O'Connor à propos des peintures noires et blanches : « Ces œuvres vigoureuses et fortement figuratives soulèvent un certain nombre de questions. Comment expliquer le passage des *pourings* multicolores aux *pourings* noirs ? [...] Chacune de ces questions implique un événement et des causes. Qu'est-ce qui a causé la réapparition soudaine de la figuration, et quelles sont les causes qui peuvent nous éclairer sur sa signification[6] ? »

Quelle « cause » avance Carmean — répondant par avance aux interrogations de O'Connor[7] ? Selon lui, les œuvres sont noires et blanches, ou plus exactement faites d'un tracé noir sur un fond ouvert et indifférencié, *parce qu'*elles sont conçues à la façon des croisées de fenêtres : un réseau linéaire suspendu dans du verre et rendu noir par la luminosité du ciel. Cette situation architecturale constitue la cause technique, à laquelle se relie une seconde cause qui tient à l'emplacement des fenêtres et à la fonction qu'elles étaient censées remplir au sein d'un programme de nature ecclésiastique. Les œuvres sont figuratives *parce qu'*elles ont été conçues pour une église.

Ainsi, à un certain moment, quelque chose de l'ordre du programme est la *cause* de ce que Pollock décide de peindre des figures — pas n'importe lesquelles : des crucifixions, des descentes de croix, des lamentations — et de le faire en vue d'un lieu précis pour lequel un tracé noir est le seul mode approprié. Si j'insiste sur cette question du moment, de la cause et de la réponse de l'artiste, c'est parce que Carmean pense que les peintures figuratives noires et blanches sont explicables par le biais d'une seule cause — l'église — et que, sans cette dernière, elles apparaissent comme totalement anomales, inexplicables, étranges dans l'œuvre de Pollock. Sa thèse reposant entièrement sur une cause unique et particulière, Carmean prend soin de dresser le décor de son scénario.

La date décisive est le 14 juin 1951. Pollock assiste à la projection du film de Hans Namuth le montrant en train de peindre *Number 29*, sa seule œuvre sur verre[8]. Il quitte la projection et, paraît-il, demande à Tony Smith si la méthode utilisée pour le film pourrait s'appliquer aux fenêtres du projet d'église dont ils avaient discuté ensemble l'été précédent. Smith répond par l'affirmative. À la suite de quoi, si l'on en croit Carmean, Pollock se lance dans une année de pein-

Deux images du film de dix minutes consacré par Hans Namuth à l'exécution de *Number 29, 1950*, le seul tableau de Pollock sur verre.

tures figuratives à thèmes religieux qui constituent les cartons des dites fenêtres. L'été suivant, en août 1952, le projet tombe à l'eau et, aussi précipitamment qu'il avait commencé, Pollock cesse de travailler aux « fenêtres ».

Un document de première importance vient contredire ce scénario. Le 7 juin 1951, une semaine *avant* qu'il ait vu le film, Pollock écrivit une lettre à Alfonso Ossorio dans laquelle on trouve la déclaration désormais connue : « J'ai eu une période de dessin sur toile en noir — avec quelques-unes de mes anciennes images qui sont revenues à la surface. » Dans sa lettre, l'artiste est tout à fait conscient de l'état d'esprit qui entoure ces travaux : « Je pense que les non-objectivistes vont les trouver dérangeants — de même que les gamins qui croient qu'il suffit de quelques éclaboussures pour faire un Pollock[9]. »

Pour Pollock, la qualité figurative des toiles noires et blanches (il faudra revenir sur la question de savoir dans quelle mesure elles *sont* figuratives) se situe dans le droit fil du reste de son œuvre et des problématiques diverses qui la motivent. Non seulement Pollock affirmait un lien avec ses « anciennes images », mais il répondait à ceux qui depuis trois ans l'accusaient de ne produire que des éclaboussures décoratives (« panneaux de papier peint », « enchevêtrements de taches et de cordages dépourvus de signification », « contenu insignifiant »[10]). Une telle méconnaissance de son travail irritait particulièrement Pollock qui, tout au long de sa carrière, a accordé une grande importance au « sujet[11] ». Cet intérêt pour le sujet, le contenu, la signification, était partagé par d'autres expressionnistes abstraits et se retrouve dans le nom de l'école fondée en 1948 par Rothko, Newman, Still, Motherwell, Baziotes et Hare : « *The Subjects of the Artist* ». C'était précisément le « sujet » qui créait une dissension entre ce groupe et les « non-objectivistes », c'est-à-dire les artistes abstraits « mécaniques », à programme, dont les œuvres leur semblaient dépourvues de contenu et incapables de communiquer quoi que ce soit.

De tout cela nous pouvons conclure, non seulement que les peintures noires et blanches étaient déjà bien avancées lorsque Pollock vit le film de Namuth, mais aussi que la figuration qu'elles contiennent n'est pas étrangère au reste de l'œuvre et ne résulte en rien d'un soudain programme iconographique. D'autre part, les peintures démontrent par elles-mêmes qu'elles ne constituent pas des modules adaptables par la taille ou le format, et qu'il est donc difficile de les concevoir comme des études préparatoires en vue d'un élément architectural calibré[12]. La théorie des fenêtres, de plus en plus fragile, semble définitivement mise en échec par l'observation que rien n'était prévu pour de telles « fenêtres » dans la maquette que Smith réalisa pour la présentation du projet (refusé) en 1952.

Bien que sa thèse repose sur la combinaison d'une cause technique (les lignes noires pensées comme des croisées) et d'une cause thématique (l'imagerie chré-

Pablo Picasso, *Crucifixion*, 1930, huile sur bois ; 50 x 66 cm.
Paris, musée Picasso.

tienne), Carmean a imaginé une position de repli, au cas où la théorie des fenêtres se révélerait intenable. Il s'agit de l'idée selon laquelle Pollock, s'appuyant sur le précédent créé par Matisse avec son programme figuratif pour la chapelle de Vence, aurait prévu de réaliser des peintures noires et blanches *sur les murs* de l'église[13]. À la question compulsive de O'Connor : « Qu'est-ce qui a causé la réapparition soudaine de la figuration et quelles sont les causes qui peuvent nous éclairer sur sa signification ? », Carmean répond en se livrant à une espèce de démontage archéologique de la figuration présente dans plusieurs des peintures en question, afin de prouver une intention iconographique délibérée. Dans la grande saga de l'intention, le rôle de Pollock consiste non seulement à copier la composition de la *Crucifixion* peinte par Picasso en 1930, mais aussi à en maîtriser le programme iconographique — programme des plus tortueux qui a été qualifié d'« unique dans l'iconographie de la peinture moderne et de la chrétienté[14] ». Partant de l'étude minutieuse (peut-être devrions-nous dire érudite ?) d'un tableau qu'il n'a jamais vu qu'en reproduction, Pollock, selon les projections de Carmean, aurait entrepris de réaliser un ensemble de tableaux religieux dont les éléments iconographiques — saint Jean, Madeleine, Vierge en pleurs et centurion schématisés — se déploieraient tels des pions sur l'échiquier de l'espace religieux pour composer les diverses scènes de la Crucifixion, de la descente de Croix ou encore, ainsi qu'il est avancé à propos de *Number 14, 1951*, de la Lamentation.

Nous pouvons faire l'hypothèse d'une semblable opération pour un artiste

Jackson Pollock, *Sans titre*, 1951, sépia sur papier de riz ; 63 x 99 cm. Coll. part.

maniériste retravaillant les figures de Michel-Ange ou pour Poussin combinant en un nouvel ordre les fragments du répertoire canonique de l'Antiquité. Mais, s'il est encore concevable d'attribuer cette procédure à des artistes du XIXe siècle, pouvons-nous réellement supposer que le processus créateur de Pollock, en 1951, se soit accommodé d'une telle minutie dans la recherche préparatoire, la copie et la transposition ? Carmean ne se contente pas de présumer une méthode de travail en totale contradiction avec la technique du *pouring*, qui fait de la ligne un index de la spontanéité et de l'improvisation (méthode de travail ne laissant, selon Pollock lui-même, aucune place au dessin préparatoire ou au format préalablement arrêté : « Je ne travaille pas à partir de dessins, je ne fais pas d'esquisses en couleur ni de dessins en vue d'une peinture définitive. Je pense qu'aujourd'hui... plus la peinture est immédiate et directe... plus nombreuses sont les possibilités d'arriver à... dire quelque chose[15]. ») ; le même Carmean montre de surcroît Pollock s'adonnant *consciemment*, délibérément, à ce à quoi il s'était toujours opposé : l'illustration. Pollock a constamment combattu l'idée d'illustration : durant l'été 1951, au moment même où, selon Carmean, il était en train d'élaborer une grande descente de Croix fondée sur les détails iconographiques d'un Picasso étu-

dié à partir d'une petite reproduction, Pollock déclarait lors d'un entretien radiophonique : « L'artiste moderne travaille avec l'espace et le temps, il exprime ses sentiments plutôt qu'il ne les illustre[16]. » Une note non datée trouvée dans ses manuscrits, qui se lit comme un manifeste adressé à lui-même, contient ces mots soulignés : « *Pas d'esquisses* », et réitère l'avertissement : « L'expérience de notre époque en termes de peinture — non pas une illustration de quelque chose — (mais *l'équivalent*)[17]. »

Encore une fois, la *Crucifixion* de Picasso tient dans le raisonnement de Carmean le rôle d'une cause déterminante. La figuration de Pollock est envisagée comme spécifiquement fondée sur le modèle de Picasso, qui permet alors le déchiffrage de ce qui demeurerait, faute d'un pareil sésame, un ensemble de nature hautement ambiguë. De fait, les historiens et critiques qui se sont longuement penchés sur l'œuvre de Pollock ont assigné les identités les plus diverses aux figures que Carmean tient pour religieuses. Là où, dans une peinture donnée, Carmean distingue clairement un Christ en Croix, O'Connor reconnaît sans hésitation un singe (femelle)[18]. Pour nous ranger à la thèse de Carmean, il nous faut supposer que Pollock obéit à un processus très particulier — faute de quoi la *Crucifixion* de Picasso ne peut servir de clé[19]. Le problème est que personne — si ce n'est peut-être l'historien de l'art, qui tend de plus en plus à construire l'image qu'il se fait des procédures esthétiques en se fondant sur l'autoprojection — n'a jamais été le témoin d'un tel processus[20].

Une église « mise en scène »

Si l'« église » de Tony Smith est à l'origine d'une série d'événements survenus dans la carrière de Pollock, il est nécessaire d'établir entre celui-ci et le projet un lien qui, loin d'être accidentel, soit conforme aux données chronologiques de la vie du peintre. Dans cette optique, Carmean élabore un nouveau scénario qui débute durant l'été 1950, lorsque Smith soumet son idée à Pollock et que Ossorio en discute, paraît-il, avec eux. L'histoire s'achève deux ans plus tard, lorsqu'un groupe de catholiques favorables à l'art moderne se réunit à l'invitation d'Ossorio dans son atelier new-yorkais, et décide de ne pas donner suite au projet[21]. Une maquette et un croquis montrant un plan et une élévation en coupe accompagnaient cette présentation. Carmean semble penser que le croquis date de « fin 1950, début 1951 », sans préciser sur quoi s'appuie cette estimation. Mais la *raison* pour laquelle il tient à ce que le croquis précède de plus d'un an la présentation du projet est parfaitement claire. Ce dessin, pas plus que les propos des protagonistes, qui ont été conservés, ne permet d'évoquer d'hypothétiques « fenêtres » ou

peintures murales : il doit donc forcément être antérieur à la révélation que provoqua le film de Namuth et à la « décision » prise par Pollock de réaliser les fenêtres. Pour défendre sa thèse, Carmean propose un scénario en trois parties.

La première commence quand Smith lance l'idée du projet. Pure spéculation puisqu'il n'y a ni site ni client. On sait que Pollock désirait vivement qu'on lui passât commande de peintures murales. Dans une lettre datant de 1949 à sa marchande Betty Parsons, il écrivait : « Je dois vous dire que je vais essayer de décrocher des commandes de peintures murales par l'intermédiaire d'un agent [...]. Je pense qu'il est important pour moi d'élargir le champ de mes possibilités dans cette direction[22]. » Il n'y a donc rien de plus plausible que d'imaginer Pollock séduit par l'idée de Smith, surtout si nous admettons qu'à l'origine Smith prévoyait *uniquement* l'installation d'une série de peintures semblables aux grandes toiles *allover* classiques auxquelles Pollock travaillait à cette date (1950) et pour lesquelles il se plaignait de ne pouvoir trouver d'emplacement[23]. Pollock avait déclaré dans un entretien : « La tendance ici semble être de s'éloigner du chevalet pour arriver à une sorte, un genre de peinture murale... [Quelques-unes de mes toiles sont] d'une taille peu pratique — environ 3 m sur 5,50 m. Mais j'aime travailler sur de grands formats et je le fais dès que je le peux, que ce soit pratique ou non[24]. »

Que Pollock ait accepté de réaliser un ensemble de grandes peintures abstraites et de les associer à l'édification d'une future église ne suffit cependant pas à prouver le bien-fondé de la thèse de Carmean. Le type d'architecture envisagé par Smith, en accord étroit avec la luminosité et la spatialité propres aux grandes abstractions classiques de l'année 1950 va en fait à l'encontre de l'intervention figurative que Carmean assigne à Pollock. Sa thèse exige alors deux préalables : il faut d'abord montrer que Pollock était bien plus profondément absorbé par le projet qu'on ne l'a pensé jusqu'ici ; puis supposer qu'un changement est intervenu dans le plan du projet, suite à l'expérience révélatrice que constitua pour Pollock la vision du film de Namuth le 14 juin 1951.

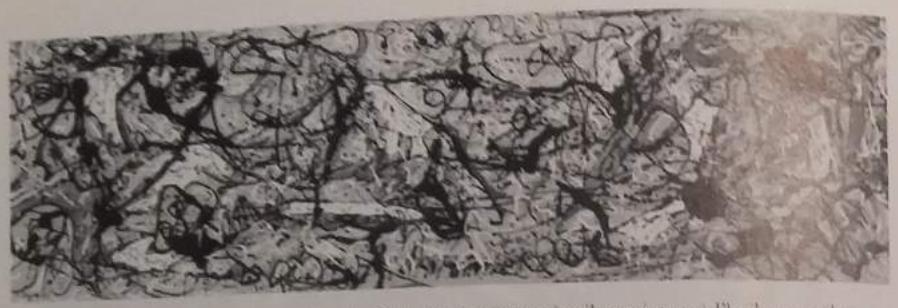
Pour prouver la collaboration de Pollock à l'élaboration des premières ébauches de l'église — « une collaboration au sens le plus plein du terme » —, Carmean se fonde sur les croquis réalisés par Smith. Ceux-ci laissent en effet entrevoir « des enchevêtrements de lignes », que Smith aurait tracés en prévision de peintures de plafond, et qui représenteraient « la participation prévue par Pollock ». « De fait, écrit Carmean, l'articulation finale du projet repose si fermement sur les peintures que celles-ci, au lieu d'être perçues comme une décoration ajoutée à l'espace architectural, doivent être comprises comme des éléments intrinsèques de la conception d'ensemble. »

Aucune preuve ne vient étayer cette démonstration et Carmean est incapable de nous dire quand les enchevêtrements de lignes furent ajoutés au dessin non

Jackson Pollock, *Black and White Painting II*, 1951, huile sur toile ; 86 x 77 cm. Coll. part.

Jackson Pollock, *Black and White Painting III*, 1951, huile sur toile ; 90 x 79 cm. Coll. part.

Jackson Pollock, *Number 14, 1951*, peinture émail sur toile ; 1,46 x 2,69 m. Coll. part.



Jackson Pollock, *White Cockatoo : Number 24 A*, 1948, peinture émail et peinture à l'huile sur toile ; 0,89 x 2,89 m. Coll. American Broadcasting Companies Inc.

daté. Ils ont pu être tracés à n'importe quel moment durant les deux années qui séparèrent la première phase du projet de sa présentation, ou bien même être griffonnés *in extremis* dans une tentative désespérée pour arracher la décision. Rien ne prouve que Pollock ait considéré ce plafond comme un espace propice à l'exposition de ses œuvres — espace au demeurant fort mal adapté à cette fin. Il aurait été impossible d'éclairer les peintures durant la journée, car l'essentiel de la surface qui leur était réservée devait jouxter une grande verrière — et n'importe quel peintre sait qu'une œuvre ne peut être vue en contiguïté directe avec une fenêtre. L'infime et unique indice de ce que Pollock ait pu envisager une installation de plafond est l'étrange accrochage de son tableau *White Cockatoo*, lorsqu'il exposa en 1954 à la galerie Janis. Mais cet accrochage résultait de la seule initiative de Sidney Janis, qui manquait d'espace pour accueillir de grandes œuvres. Pollock et Lee Krasner en furent d'abord déconcertés, puis, semble-t-il, amusés[25].

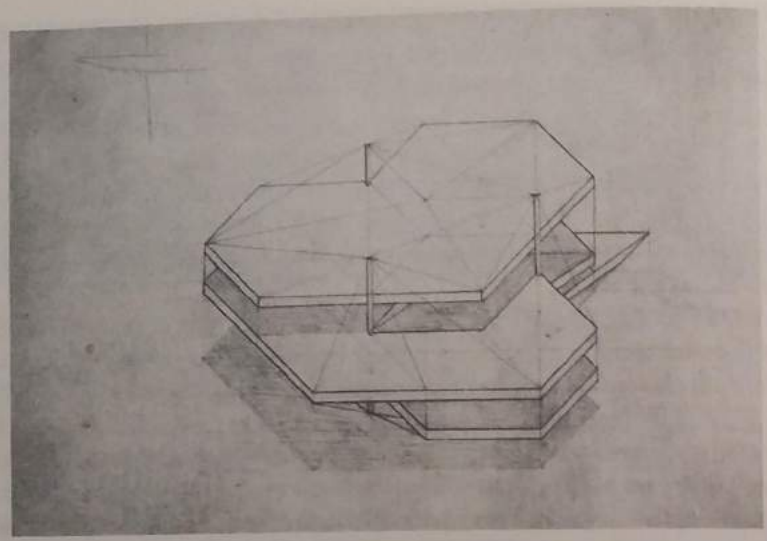
Après l'intervention présumée de Pollock dans la conception originelle, le deuxième acte qui nous est proposé voit le peintre suggérer l'idée des « fenêtres » à Smith, qui l'accepte. Carmean reconnaît que rien ne vient démontrer une modification des plans de Smith consécutivement à ces nouvelles données. La seule source plaidant en sa faveur est le compte rendu que lui fit Smith, en 1978, des commentaires de Pollock à sa sortie du film. Quoi que nous puissions penser de la véracité de ce témoignage, il est important de le replacer dans le contexte d'autres entretiens accordés par Tony Smith en tant que témoin privilégié de l'œuvre et de la vie de Jackson Pollock. Entre 1969 et 1971, William Rubin réalisa près de douze heures d'entretien avec Smith afin d'enrichir la documentation sur la carrière de Pollock. Smith n'y fit nulle mention de son projet d'église ou de la collaboration présumée de Pollock. Cette omission est d'autant plus révélatrice que l'ouvrage de

Rubin, *Modern Sacred Art and the Church of Assy*, était connu de Smith, et que Rubin se serait naturellement montré attentif à toute évocation de ce projet. La seule référence de Smith à quelque chose qui ressemblerait un peu à notre église en dit long sur la manière dont cette histoire a pu être récrite : Smith mentionne un projet pour un bâtiment destiné à abriter les *allover* classiques — bâtiment qui serait aussi magnifique, dit-il, qu'une cathédrale[26]. À ce stade, je conclus pour ma part que : 1) le projet incluait spécifiquement les tableaux classiques de Pollock ; 2) le terme « cathédrale » est à entendre comme une *métaphore* d'une certaine expérience de l'espace.

Le troisième acte proposé par Carmean prend place juste avant la présentation devant la commission, en 1952 : les projets très élaborés concernant la participation de Pollock tournent mystérieusement à la peau de chagrin. « Une salle (?) devait à présent rassembler six peintures de Pollock, rapporte Carmean. Cinq d'entre elles devaient être des œuvres nouvelles commandées à l'artiste, la sixième, *Lucifer*, un *pouring* de 1947. »

On note que Carmean, et on peut le comprendre, manifeste lui-même une certaine surprise devant cette « salle » Pollock. Le plan de Smith ne prévoit aucune pièce fermée. Il aurait pu également s'étonner de l'idée de réunir dans un même lieu le *Lucifer* de 1947, *allover* et coloré, et les peintures noires et blanches que Pollock réalisait en 1952. Autant d'incongruités qui parsèment le scénario de Carmean quant à l'hypothétique collaboration des deux hommes. Celles-ci portent non seulement sur le cours du récit lui-même — sa curieuse et décevante conclusion — mais sur la confusion qui finit par faire d'un grand échange une sorte de mariage impossible (entre architecture et peinture, entre peinture et peinture).

Le projet de Smith — l'église à laquelle il pensa entre 1950 et 1952 — n'est nullement sa première tentative dans le domaine de l'art sacré. Peu après son départ de la Californie pour la Côte Est en 1945, il dessina pour le peintre Fritz Bultman une chapelle à Provincetown[27]. Celle-ci devait se présenter comme un ensemble d'unités hexagonales dressées sur pilotis. Le module hexagonal et la surélévation de l'édifice sont donc des constantes dans la pensée de Smith entre 1945 et 1950-1952. Cela s'explique en partie par l'ambition qu'il avait, en tant qu'architecte, de parvenir à la perfection d'un langage universel de la forme — une architecture ouvrant sur l'expérience abstraite de l'Esprit. Depuis Le Corbusier, poser un bâtiment sur pilotis est communément reconnu comme une façon d'affirmer son autonomie formelle. L'utilisation d'un module universel est un autre pas dans ce sens. La combinaison d'éléments hexagonaux développée par Smith dans ses projets d'église constitue son geste le plus radical pour arriver à une architecture qui, bien que nécessairement faite de sols, de plafonds et d'entrées, soit fondée sur



Tony Smith, projet pour la chapelle de Fritz Bultman, *c.* 1945.
New York, coll. Fritz Bultman.

une sorte de symétrie absolue. (Seule la sculpture lui permettra l'emploi du tétraèdre comme module générateur parfaitement clos.)

La réussite du plan de Smith réside dans l'inflexion subtile qu'il fait subir à l'« espace universel » du plan ouvert propre à l'architecture moderniste. Les « espaces universels » de Mies van der Rohe n'articulent aucune fonction : ce sont des armatures spatiales qui se prêtent à toutes les destinations. L'église de Smith s'apparente à un tel plan ouvert, à ceci près que les modules hexagonaux lui permettent de construire au sein de ce système un croisement axial nécessaire à l'expression d'un programme liturgique. Il en résulte une fusion originale entre une unité organique fondée sur l'articulation des parties et une unité conceptuelle reposant sur la généralisation d'un espace flottant, lumineux.

Or, le fait est que les peintures *allover* de Pollock induisent un même type d'espace flottant et lumineux. De toute évidence, ce sont ces œuvres-là que Smith désirait intégrer à son projet : il s'agissait de juxtaposer, de combiner deux expériences esthétiques fondées sur la transcendance de la matière et du particulier. Les termes de cette combinaison sont aisément concevables. Dans ses musées pensés comme des espaces universels, Mies van der Rohe prévoit que les tableaux seront présentés sur des panneaux indépendants des murs. Dans cette optique, Peter Blake avait dessiné, en 1949, le plan d'un « musée Pollock » qui était une

stricte application des principes de Mies aux *allover* classiques de l'artiste. Maintenant, Smith passait commande de six Pollock classiques pour l'église, dont *Lucifer* (un des préférés de Smith) ; et Lee Krasner se souvient qu'ils devaient être montés sur des panneaux autonomes, ou même suspendus, de manière à former un hexagone. Il n'est donc pas question d'une « salle », telle qu'elle est décrite par Carmean, mais d'une sorte d'enceinte sacrée dont la signification visuelle ferait écho, en les transposant dans un autre mode, aux aspirations religieuses et esthétiques dont Smith souhaitait investir son église[28]. Aucune raison de penser que Smith ait jamais varié là-dessus.

Pas de chaos, nom de Dieu

Que signifie prendre position contre l'illustration ou, plus fondamentalement, se déterminer comme un peintre abstrait tout en revendiquant un sujet ? L'idée que l'art abstrait construit un « équivalent » visuel/auditif/verbal de l'expérience remonte à la fin du XIXe siècle. On l'a vu, Pollock aussi pensait en termes d'« équivalent », mais il savait que pour certains la notion d'abstraction et celle de sujet étaient profondément incompatibles. En 1950, lors d'un entretien destiné au *New Yorker*, il choisit de ne laisser aucun doute quant à sa position devant une telle alternative : « Je n'ai pas voulu ajouter à la confusion », déclara-t-il, se référant aux numéros qu'il attribuait désormais à ses œuvres en guise de titres. « La peinture abstraite est abstraite. Elle vous fait face[29]. »

Le problème, bien entendu, tient à ce qu'un peintre abstrait n'estime jamais qu'il y ait à choisir entre abstraction et sujet. Ce qu'il redoute le plus, c'est de ne produire *que* de l'abstraction, de l'abstraction sans sujet, sans contenu, réduite à de la simple *décoration* — terme entièrement péjoratif depuis Kandinsky et Mondrian jusqu'à Pollock et Newman.

Pollock fut souvent accusé d'être un peintre purement décoratif. Sur le point d'analyser et de défendre l'artiste dans son compte rendu de l'exposition de 1948, Clement Greenberg a cette remarque découragée : « J'entends déjà : "Motifs de papier peint..." » Occultant le sujet de Pollock, contribuant même à faire accroire qu'il n'y avait pas de sujet du tout, cette accusation très commune semble avoir profondément irrité le peintre.

Pourquoi « la plupart des gens » — pour reprendre l'expression de Newman — se croient-ils tenus de ramener le couple abstraction/sujet à une alternative ? Ils pensent que l'œuvre d'art est une image et que son sujet réside dans ce que l'image représente. Il n'y a de peinture que du représenté. Chien, paysage, carré noir : autant de référents *à propos de quoi* l'œuvre est faite. De là qu'une œuvre où

rien n'est représenté ne puisse être une œuvre à propos de quelque chose ; de là qu'une peinture sérieuse ne puisse être à propos de rien.

Pourtant, au début du siècle, la première vague de l'abstraction pure s'était fixé, le plus sérieusement du monde, un objectif fondamental : faire une œuvre sur Rien[30]. Le R majuscule signale l'ambition absolue de l'entreprise. Si quelque chose a jamais porté Mondrian et Malevitch, ce fut l'hégélianisme et l'idée que la vocation de l'art était de participer de manière privilégiée au progrès de l'Esprit. L'ambition de ne rien peindre [*painting nothing*] se nourrit en définitive du rêve de peindre le Rien [*to paint Nothing*], autrement dit l'Être pour autant qu'il a dépouillé toute qualité qui l'aurait matérialisé ou limité d'une manière ou d'une autre. Ainsi purifié, l'Être s'identifie avec le Rien. C'est sur cette expérience de l'identité que débouche la dialectique de Hegel. Espérer peindre les opérations de la dialectique n'est pas une mince ambition. À chaque page de ses écrits Mondrian invoque Hegel, et ses affirmations concernant l'« équilibre dynamique » ne sont que l'expression verbale de son noble sujet, à savoir le Devenir. Cet art demeure inaccessible si l'on ne saisit pas la logique de Hegel dans ce qu'elle a de plus abstrait.

Mais comment peindre le Rien ? Une solution évidente consiste à recourir à cette structure d'oppositions dans laquelle chacun des deux termes opposés se trouve intégralement privé de tout statut positif (limité, matériel, dénotatif). Stratégie qui n'est pas sans évoquer celle de la première linguistique structurale, pour laquelle le sens n'advient qu'à travers un système d'oppositions (il ne résulte pas de la valeur positive de *a*, mais seulement de la relation entre *a* et *b*). Au sein de ce système, décrit par Saussure comme ne comportant que des « différences *sans termes positifs*[31] », il est donc plus juste de caractériser *a* en tant que *non-b*. Lorsque Malevitch affirme : « Le carré est une expression de la pensée binaire [...]. La pensée binaire distingue l'impulsion de l'absence d'impulsion, l'un du rien[32] », il cherche à décrire les types de signification dont l'art abstrait est capable : des significations résultant de relations de pure différence. Le Rien qui émerge de ce jeu d'oppositions, de cette structuration de binaires, se situe absolument au-delà de toute représentation [*picturing*].

Les historiens de l'art, de plus en plus obnubilés par la théorie de la représentation [*picture theory of art*], ne peuvent concevoir le sujet hégélien. Ils voient chez Malevitch des représentations d'icônes, et chez Mondrian des représentations de diagrammes théosophiques, d'emblèmes ésotériques ou de constellations[33]. Si l'on suit la logique de la théorie représentationnelle de l'art, ces artistes ne peuvent avoir fait l'économie d'une imagerie iconographique (et de ses référents) — faute de quoi ils seraient à ranger parmi les « formalistes ». Ce genre d'alternative simplificatrice, qui confond Hegel et le « formalisme », naît d'un abîme d'ignorance.

La seconde grande vague d'artistes abstraits, celle de l'après-guerre — essentiellement les expressionnistes abstraits — comprit instinctivement ce qu'il en était de ce Rien, de ce signifié dialectique. Évoquant en termes généraux cette compréhension, Meyer Schapiro écrivait en 1957 : « L'artiste en vint à penser que l'essentiel [...] [était] que chaque œuvre d'art ait un ordre, une cohérence qui lui soit propre, une unité et une nécessité structurelle — quelles que fussent les formes utilisées » ; et plus loin : « En peinture, le hasard, l'accidentel est le commencement de l'ordre. C'est à partir de cela que l'artiste tente d'instaurer un ordre, mais un ordre qui, à la fin, retienne l'aspect du désordre originel comme manifestation de la liberté[34]. » C'est ce que Schapiro appelait le « devenir » de l'œuvre.

Les grands Pollock comme les grands Mondrian sont fondés sur une structure d'oppositions : opposition de la ligne et de la couleur, du contour et du champ, de la matière et de l'immatériel. Le sujet est alors l'unité provisoire constituée par l'identité des contraires — la ligne devenant couleur, le contour devenant champ, et la matière lumière. Pollock désignait cette opération comme « l'énergie et le mouvement rendus visibles » ; Lee Krasner parlait d'« espace sans cadre ». Les commentateurs les plus sérieux de Pollock l'ont décrite avec autant de précision que d'éloquence.

Cette ambition n'a rien de « formaliste[35] ». Son sujet — l'opération d'une logique abstraite — englobait également le psychologique, même s'il s'agissait d'une condition hors norme [*de-specified*] du psychologique, à la manière d'un rêve qui serait simultanément chargé de sentiments et dépourvu d'images. Aux mots que je viens de citer, employés par Pollock pour définir son art, celui-ci ajoute : « souvenirs arrêtés dans l'espace[36] ». L'absorption de l'« image » par la structure dialectique, de sorte que des souvenirs arrêtés dans l'espace revêtent le même degré d'abstraction que tout le reste, était l'une des constantes de son œuvre. Non seulement le contour en tant que tel (c'est-à-dire le moyen formel de produire la figure) est la principale ressource visuelle du Pollock de la maturité, mais, plus encore, pas une année ne se passe, excepté peut-être 1950, où il n'ait spécifique-

Jackson Pollock, *Summertime : Number 9 A*, 1948, peinture émail et peinture à l'huile sur toile ; 0,85 x 5,54 m. Coll. part.

L'atelier de Jackson Pollock à East Hampton, Long Island, 1951. Photo Hans Namuth.

ment joué de l'opposition binaire figure/non figure, et infiltré une figuration indéterminée dans la matrice linéaire de ses tableaux (*allover* y compris). Pensons seulement à *Summertime* (1948), *Out of The Web* (1949) ou *Ocean Greyness* (1953) : par-delà le remplissage de certaines zones par la couleur, Pollock pousse l'invention technique jusqu'à découper des formes au rasoir dans la surface peinte ; il va jusqu'à y inclure par collage des fragments de dessins linéaires et abstraits.

Les peintures noires et blanches de 1951 et 1952 ne brisent pas avec cette ambition. De fait, à l'époque de leur exécution, elles ne furent nullement tenues pour des ruptures[37]. Nous y voyons plutôt, aujourd'hui, une intensification des pouvoirs configuratifs [*configurative powers*] de Pollock — comme si la prégnance plus grande de l'image qui s'y affirme — aussi fugace et indéfinissable que soit celle-ci — favorisait le retour du « sujet » depuis toujours consubstantiel à l'œuvre[38]. En ce sens, les peintures s'opposent en tous points à la conception alternative selon quoi 1) l'abstraction ne peut être que dépourvue de sujet — pure

décoration ; 2) le sujet induit toujours la représentation d'un objet. Pour Pollock, cette alternative était devenue insupportable : « Pas de chaos, nom de Dieu. »

Cette logique du ou bien /ou bien est exactement ce à quoi nous avons affaire lorsque Carmean et O'Connor supposent une rupture entre les tableaux classiques et les toiles noires et blanches. Pour O'Connor cette rupture est certainement plus dramatique que pour Carmean, qui possède une vision complexe des tableaux classiques. D'autre part, O'Connor a une approche fondamentalement réductrice des œuvres *allover* : il les qualifie d'« abstraction purement décorative[39] ». Mais une rupture doit être expliquée, semble-t-il. Or nos deux chercheurs, comme un seul homme, confondent « cause » et explication.

L'art et l'acte : sur les causes en histoire

S'interrogeant sur la notion de cause, Francis O'Connor ressent le besoin d'un modèle méthodologique, qu'il va chercher dans un ouvrage de l'« éminent historien de Yale » Peter Gay : *Art and Act. On Causes in History — Manet, Gropius, Mondrian*[40]. Cette étude, qui situe la cause de l'œuvre de Mondrian dans le refoulement sexuel, est un modèle douteux, non seulement parce que sa lecture de l'art moderne se révèle extrêmement pauvre, mais aussi parce qu'on y voit un historien considérer la notion de « cause » comme allant parfaitement de soi.

La discipline de l'histoire de l'art est apparue à une époque où la question de savoir s'il fallait introduire l'idée de causalité dans l'étude de l'activité humaine suscitait un débat important. Durant les années 1880, Wilhelm Dilthey lança une attaque contre la méthode positiviste appliquée aux sciences de la culture : psychologie, anthropologie, économie politique, justice, histoire, esthétique, philologie. Selon lui, la notion de causalité, telle qu'elle opérait à l'intérieur des sciences physiques, était un modèle explicatif totalement inapproprié aux sciences humaines : « Les faits psychiques et psychophysiques, écrivait-il, constituent les fondements de la théorie non seulement de l'individu, mais aussi des systèmes de culture et d'organisation externe de la société. Or les mêmes faits [psychiques et psychophysiques] sous-tendent chaque étape de notre conception et de notre analyse de l'histoire. Dès lors, seule une investigation épistémologique concernant la manière dont cette théorie nous est donnée permettra réellement d'élaborer une méthodologie des sciences de la culture[41]. » En 1885 et 1886, Wölfflin suivit l'enseignement de Dilthey à Berlin. Cette rencontre lui apprit entre autres choses que l'histoire ne devrait pas être discutée en termes de *cause*, mais bien plutôt en termes de *fonctions* — ainsi que le fait l'algèbre pour rendre compte des relations entre des variables.

L'histoire de l'art positiviste connaît aujourd'hui un grand succès. Des plaidoyers très élaborés sont proposés en faveur de la méthode ; ainsi lorsque Gombrich, s'appuyant sur l'ouvrage de Karl Popper, *Misère de l'historicisme* (une attaque contre Dilthey)[42], entend démontrer que la méthode scientifique peut s'appliquer au domaine du changement esthétique. Mais le plus souvent les questions de méthodologie sont laissées de côté, et l'histoire de l'art procède comme si rien ne se passait aujourd'hui dans le domaine de l'historiographie — rien qui puisse par exemple conduire à s'interroger sur ce qu'est une « cause ».

Ce n'est pas le lieu d'explorer en détail cette question. Du moins peut-on faire allusion au procès de la « cause » instruit par de nombreux historiens — procès évoqué ici par Michel Foucault :

> Sous sa forme traditionnelle, [l'histoire proprement dite] se donnait pour tâche de définir des relations (de causalité simple, de détermination circulaire, d'antagonisme, d'expression) entre des faits ou des événements datés : la série étant donnée, il s'agissait de préciser le voisinage de chaque élément. Désormais le problème est de constituer des séries : de définir pour chacune ses éléments, d'en fixer les bornes, de mettre au jour le type de relations qui lui est spécifique, d'en formuler la loi, et, au-delà, de décrire les rapports entre différentes séries, pour constituer ainsi des séries de séries, ou des « tableaux » [...] Ainsi sont apparues, à la place de cette chronologie continue de la raison, qu'on faisait invariablement remonter à l'inaccessible origine, à son ouverture fondatrice, des échelles parfois brèves, distinctes les unes des autres, rebelles à une loi unique, porteuses souvent d'un type d'histoire qui est propre à chacune, et irréductibles au modèle général d'une conscience qui acquiert, progresse et se souvient[43].

La *cause* est un moteur très particulier qui ne peut orienter un raisonnement que dans des directions prédéterminées. Pour qui considère les problèmes historiques sous l'angle de la cause, l'histoire offrira toujours des fragments épars ne demandant qu'à être raboutés : il y aura toujours, par exemple, des projets d'église en mal d'hypothétiques fenêtres...

Notes

1. Cf. ci-après dans E. Cassirer (*Das Erkenntnisproblem*, t. IV, *Von Hegels Tod bis zur Gegenwart (1832-1932)*, Darmstadt 1973, p. 237 sq.) une analyse des conceptions historiques de Leopold von Ranke (1795-1886), professeur d'histoire à Berlin et auteur d'une histoire des papes (*Die römischen Päpste im 16. und 17. Jahrhundert*, 3 vol. 1834-1836), d'une histoire de la Réforme (*Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, 6 vol. 1839-1847) et, à la fin de sa vie, d'une histoire universelle inachevée (*Weltgeschichte*, 16 vol. 1881-1888). Cassirer considère que Ranke est parvenu à surmonter la vision romantique de l'histoire (Walter Scott dans *Quentin Durward*) par un souci extrême de l'objectivité et par la critique rigoureuse des sources [*Quellenkritik*]. Il l'oppose également à la démarche partiale et partisane de Treitschke, l'historien de la Prusse.

Cet « objectivisme rigoureux » trouve son expression dans la formule selon laquelle l'historien doit présenter l'événement « *wie es eigentlich gewesen ist* », c'est-à-dire « comme il s'est vraiment passé », en faisant disparaître son moi propre (*sein Selbst auslöschen*), afin de faire comprendre les forces spirituelles qui animent réellement l'histoire. Cette conception s'affirme dans la formule également célèbre qui veut que toute histoire vraie, authentique, soit une histoire universelle. Cassirer s'attache en même temps à montrer, en rapprochant Ranke de Humboldt, que l'historien n'est pas un positiviste.

Walter Benjamin fait une brève mais importante allusion à cette conception — pour l'opposer à son « matérialisme historique » — dans ses « Thèses sur la philosophie de l'histoire » de 1940, thèse VI (note de Jean Lacoste).

2. E. A. Carmean, Jr, « Jackson Pollock : Classic Paintings of 1950 » [repris *in* Hans Namuth *et alii*, *L'Atelier de Jackson Pollock*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Macula, 1982]. L'essai de Carmean figurait dans un catalogue principalement dirigé par lui-même et Eliza Rathbone : *The Subjects of the Artist*, The National Gallery of Art, Washington, 1978 (pp. 127-153).

Carmean revient en détail sur ce thème dans « Les peintures noires de Jackson Pollock et le projet d'église de Tony Smith », in *Jackson Pollock*, Paris, Musée national d'art moderne, 1981, pp. 54-77. (Repris dans *Art in America*, vol. LXX, (été 1982), pp. 110-122.) Je mets entre guillemets l'expression *projet d'église de Pollock et Smith* utilisée par Carmean, car la collaboration explicite de Pollock à ce projet ne me semble pas prouvée par sa thèse. La première biographie de Pollock est celle de B. H. Friedman, *Energy Made Visible*, New York, McGraw-Hill, 1972.

[On trouvera deux photographies de la maquette de cette église in *Artforum*, déc. 1966, p. 16 ; N. d. T.].

3. William Rubin, qui fit référence en 1979 à « l'analyse formelle » de l'œuvre de Pollock par Carmean — l'opposant à d'autres études qui accordaient beaucoup d'importance à l'iconographie — ne paraît pas avoir relevé les suggestions de ce dernier concernant les peintures noires et blanches. Voir William Rubin, « Pollock as Jungian Illustrator : The Limits of Psychological Criticism », *Art in America*, vol. LXVII (nov.-déc. 1979), p. 105 [traduit in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, pp. 325-348].

De même, Francis V. O'Connor semble avoir négligé l'essai de Carmean puisqu'il n'est pas cité dans l'étude qu'il a consacrée à cette phase spécifique de l'œuvre de Pollock. Voir Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock : The Black Pourings 1951-1953*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1980.

4. Dorothy Seckler, « Interview with Barnett Newman », *Art in America*, vol. LX (été 1962), p. 83. [Repris dans B. Newman, *Écrits*, à paraître aux Éditions Macula.] La remarque est citée par E. A. Carmean dans son introduction au catalogue *The Subjects of the Artist*, *op. cit.*, p. 34. L'exposition de Washington restera comme une sorte de monument élevé à la conception très particulière que les expressionnistes abstraits se faisaient du sujet — un sujet qui résiste à

toute interprétation strictement iconographique.

5. Voir *supra*, dans ce volume, mon essai « Au nom de Picasso ». Cette question du sujet y est abordée en relation avec les recherches récentes que William Rubin a menées dans le sens d'une analyse jungienne de l'œuvre de Pollock (voir ici-même, note 3).

6. F. V. O'Connor, *The Black Pourings*, *op. cit.*, p. 1 [« *Pourings* » est tiré de *to pour*, verser, faire gicler. N. d. T.].

7. La première mention de l'église par Carmean date de 1978, soit deux ans avant les interrogations de O'Connor.

8. Cf. Hans Namuth, *L'Atelier…*, *op. cit.* (voir note 2).

9. *Jackson Pollock : A Catalogue Raisonné*, Francis V. O'Connor et Eugene V. Thaw, éd., New Haven, Yale University Press, 1978, vol. IV, p. 261. Traduit in *Jackson Pollock*, Musée national d'art moderne, *op. cit.*, p. 289 (trad. modifiée).

10. « Roundtable on Modern Art », *Life*, 1948, mentionné par B. H. Friedman, *op. cit.*, p. 125 ; Douglas Cooper, *The Listener*, 6 juillet 1950, cité par Friedman, p. 155 ; Howard Devree, *New York Times*, 3 décembre 1950, cité par Friedman, p. 167.

11. Contrairement à son habitude, Pollock répondit à un article paru dans *Time* le 20 novembre 1950 qui taxait son œuvre de « chaos ». Il expédia un télégramme qui commençait par « PAS DE CHAOS NOM DE DIEU ». Dans sa biographie, Friedman insiste sur la colère de l'artiste lorsqu'il se sentait trahi par la presse. À propos de l'année 1949, il écrit : « Ce fut une bonne année […] dans tous les domaines excepté dans ces publications où les mots venaient s'interposer entre lui et son travail. » (p. 145)

12. Carmean suggère que les petits *pourings* abstraits peints dans un format commun sur le même rouleau de toile auraient pu servir d'études aux « fenêtres ». Mais ils peuvent aussi bien être perçus comme des études pour un tout autre travail nécessitant un calibrage. Ainsi ce projet que Pollock évoque avec intérêt dans une lettre à Ossorio (la même que celle contenant ses remarques sur les anciennes images revenues à la surface des peintures noires et blanches) : « Tony Smith m'a suggéré de faire un portfolio d'estampes avec mes dessins — soit des lithographies, soit des sérigraphies — je vais peut-être en essayer un ou deux pour voir. » Traduit in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 289 (voir note 2).

13. Carmean envisage cette possibilité pp. 70-71.

14. William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, Abrams, 1968, p. 291.

15. Extrait d'un entretien avec William Wright en 1951. *A Catalogue Raisonné*, *op. cit.*, vol. IV, p. 251. Traduit in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 284 (trad. modifiée) et dans *L'Atelier de Jackson Pollock*, *op. cit.* (voir note 2).

16. *Ibid.*

17. *A Catalogue raisonné*, *op. cit.*, vol. IV, p. 253.

18. *The Black Pourings*, *op. cit.*, p. 13 (voir note 3).

19. Carmean admet que ces œuvres ont pu être marquées par d'autres Picasso, notamment *Guernica*, avec son soldat à terre — un tableau exposé à New York, que Pollock ne pouvait pas ne pas avoir vu durant ses années de maturation. Carmean admet aussi que certaines peintures noires et blanches rappellent par leur format des compositions de Pollock plus anciennes, comme *Stenographic Figure* et *Pasiphaë*. À la double cause efficiente proposée au départ : projet d'église et *Crucifixion* de Picasso, vient donc s'en ajouter une autre, plus organique, qui relance et déplace singulièrement la question du sens de ces tableaux. Nous débouchons sur l'argument du chaudron selon Freud : « A. a emprunté à B. un chaudron de cuivre ; lorsqu'il le rend, B. se plaint de ce que le chaudron a un grand trou qui le met hors d'usage. Voici la défense de A. : *« Primo, je n'ai jamais emprunté de chaudron à B. ; secundo, le chaudron avait un trou lorsque je l'ai emprunté à B. ; tertio, j'ai rendu le chaudron intact. »* Chacune de ces objections en soi est valable, mais rassemblées en faisceau, elles s'excluent l'une l'autre. »

Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], trad. franç. 1930, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 99.

20. W. Rubin écrit : « À mesure qu'un consensus international s'établissait dans les années soixante concernant l'importance de Pollock, ce dernier devint un sujet de choix pour l'histoire de l'art. Bon nombre des essais qui lui furent consacrés durant la dernière décennie, notamment ceux relevant de la critique jungienne, proviennent de jeunes historiens de l'art, frais émoulus de l'Université (laquelle a connu dans les années soixante-dix un intérêt très marqué pour les sciences sociales, politiques et psychologiques, par opposition aux études stylistiques). Influencés ou non par cette tendance, les jungiens adoptèrent une approche presque exclusivement littéraire et intellectuelle qui fleure plus la bibliothèque que l'atelier. » W. Rubin, « Pollock as Jungian Illustrator… », *Art in America*, *op. cit.*, p. 106. Traduit in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 327 (trad. modifiée ; voir note 2).

21. D'après Eloise Spaeth, le projet fut refusé parce qu'il parut trop abstrait pour jamais pouvoir être réalisé.

22. *A Catalogue Raisonné*, *op. cit.*, vol. IV, p. 245. Traduit dans *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 264 (trad. modifiée) et dans *L'Atelier…*, *op. cit.* (voir note 2).

23. Lee Krasner Pollock se souvient que Smith suggéra lui-même cette solution à Pollock.

24. *A Catalogue Raisonné*, *op. cit.*, vol. IV, p. 251. Traduit in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 285 (trad. modifiée).

25. Sidney Janis et Lee Krasner Pollock, communications orales.

26. William Rubin, communication orale. Le contenu de ses entretiens avec Smith sera publié dans un ouvrage consacré à Jackson Pollock [à paraître, N. d. T.].

27. Un ancien associé de T. Smith, l'architecte Theodore van Fossen, a attiré mon attention sur l'importance de cette première tentative. Je lui suis reconnaissante de m'avoir fourni les informations nécessaires à une analyse de l'enjeu que représentait pour Smith un tel projet.

28. Meyer Schapiro a montré dans quel contexte les expressionnistes abstraits pouvaient être perçus en liaison avec l'expérience du sentiment religieux : « [La peinture et la sculpture] offrent à beaucoup un équivalent de ce qui est considéré comme relevant de la vie religieuse : une soumission sincère et humble à un objet spirituel, une expérience qui ne se donne pas instantanément mais qui requiert préparation et pureté d'esprit. » M. Schapiro, *Modern Art*, New York, Braziller, 1978, p. 224. À l'époque, une telle analogie était courante, mais dans la pratique de Tony Smith elle pouvait être beaucoup plus précise : il suggéra par exemple à Barnett Newman de prolonger deux peintures abstraites déjà achevées en une série plus importante désignée selon les stations de la Croix. On observera que nommer ainsi les Newman ne les rend pas moins abstraits.

29. *A Catalogue Raisonné*, *op. cit.*, vol. IV, p. 247. Traduit in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 274 (voir note 2).

30. Cf. la célèbre lettre de Flaubert à Louise Collet, datée de 1852 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. II, p. 31 (N. d. T.).

31. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 166.

32. Troels Andersen, *Malevich*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970, p. 26.

33. Voir par exemple Robert Welsh, « The Birth of de Stijl : The Subject Matter of Abstraction », *Artforum*, vol. XII, n° 8 (avril 1973) ; voir aussi son essai « Mondrian and Theosophy », in *Piet Mondrian*, New York, The Solomon Guggenheim Museum, 1970 ; cf. également Erik Saxon, « Mondrian's Diamond Compositions », *Artforum*, vol. XXIII, n° 4 (déc. 1979).

34. M. Schapiro, *Modern Art*, *op. cit.*, pp. 215, 221.

35. Sur cette notion, voir p. 13, note 3.

36. *A Catalogue Raisonné*, *op. cit.*, vol. IV, p. 253.

37. Voir l'analyse de Clement Greenberg, « Art Chronicle », *Partisan Review*, janvier 1952, p. 102.

38. L'espèce d'« imagerie » présente dans les œuvres noires et blanches permet parfois d'identifier un fragment anatomique et même occasionnellement une figure entière. Ces segments partiellement reconnaissables contribuent à ce que l'on pourrait appeler *l'espace projectif de la figuration* — un champ de suggestivité permanente, comme dans les taches de Rorschach. Cette analogie avec la tache d'encre et le test projectif a été suggérée par William Rubin lors d'une conversation. Elle me semble propre à clarifier le rapport entre imagerie et sujet.

39. Francis O'Connor, *The Black Pourings*, *op. cit.*, p. 2 (voir note 3).

40. Peter Gay, *Art and Act. On Causes in History — Manet, Gropius, Mondrian*, New York, Harper and Row, 1976.

41. Cette traduction d'un passage de l'ouvrage de Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1883, a été effectuée par Joan Hart dans le cadre de sa thèse de doctorat, « Heinrich Wölfflin », Berkeley, University of California, 1981. Je lui emprunte aussi son analyse de l'influence de Dilthey sur Wölfflin. Voir son essai, « Reinterpreting Wölfflin : Neo-Kantianism and Hermeneutics », *Art Journal*, vol. 42, n° 4 (hiver 1982), pp. 292-300. [L'ouvrage de Dilthey a été traduit en français par Louis Sauzin sous le titre *Introduction à l'étude des sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942. N. d. T.].

42. Karl Popper, *Misère de l'historicisme* [1945], trad. de l'anglais par H. Rousseau, Paris, Plon, 1955.

43. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 15-16.

RAUSCHENBERG ET L'IMAGE MATÉRIALISÉE

Une de mes collègues avait réagi ainsi, voilà plusieurs années, à l'essai de Leo Steinberg : « Bon, je veux bien qu'il ait raison sur différents points… mais *Rauschenberg* ?! » Sa question, italiques comprises, sous-entendait une comparaison entre la thèse développée par Steinberg et cette espèce de zèle fourvoyé qui avait conduit Baudelaire à présenter Constantin Guys comme *le* peintre capable de saisir « l'héroïsme de la vie moderne ». Steinberg avait abordé ce qu'il considérait comme un changement radical dans les prémisses esthétiques de l'art contemporain, changement qui constituait pour lui un véritable « passage de la nature à la culture ». En insistant sur le genre d'orientation qu'un tableau instaure avec le corps debout de l'homme qui le regarde, Steinberg avait mis au jour une particularité de l'art de la fin des années cinquante et du début des années soixante, particularité éminemment présente et aboutie dans l'art de Robert Rauschenberg.

Tous les tableaux, avant cette époque, y compris les tableaux abstraits, prenaient stratégiquement en compte la position verticale du spectateur, ouvrant un espace qui était une extension de son propre champ visuel et donc de la nature telle qu'il en faisait l'expérience (peu importe ici le degré de transformation que cet espace « naturel » subissait). Or l'œuvre de Rauschenberg allait à l'encontre de cette orientation conventionnelle : « Ces peintures, écrivait Steinberg, ne prennent plus l'aspect de champs verticaux mais celui de plateaux [*flat-bed*] opaques et horizontaux. » Ce nouveau régime était selon lui comparable à celui des dessus de tables, des sols d'ateliers, de « tout support sur lequel il est possible d'éparpiller des objets, d'inscrire des données, de recevoir, d'imprimer ou de reproduire une information, et cela de manière cohérente ou non[1]. » Et ce changement de direction, affirmait Steinberg, avait offert un type de contenu entièrement neuf à l'art contemporain.

Je me rends compte aujourd'hui, à la lumière de la remarque de Jasper Johns selon laquelle Rauschenberg serait l'homme le plus inventif de ce siècle depuis Picasso[2], qu'en réagissant comme elle l'avait fait ma collègue avait plus refusé de voir en Rauschenberg un producteur de chefs-d'œuvre qu'elle n'avait critiqué la justesse avec laquelle Steinberg avait évalué une certaine situation (selon elle, tout changement esthétique majeur devait obligatoirement passer par des chefs-d'œuvre).

Il y a une tension entre ces deux positions, celle qui estime l'art selon son degré d'invention et celle pour qui le critère est la notion de Chef-d'œuvre, et ce n'est aucunement un hasard si cette tension se trouve en l'occurrence associée à l'œuvre de Rauschenberg. En effet, telle qu'elle nous est devenue familière durant les vingt dernières années, avec tout son bric-à-brac, avec tout son étalage désordonné, une telle œuvre énonce que le chef-d'œuvre est un concept sérieusement mal en point.

Le développement de l'art de Rauschenberg est exactement contemporain de la *single-image painting* [coïncidence exacte de l'image avec son champ d'inscription] comme mode pictural dominant aux États-Unis. L'image produite par un tel type de peinture, dont Jasper Johns puis Frank Stella furent les initiateurs, s'identifie si pleinement à son support qu'elle en endosse l'indivisibilité. Elle a été comparée au mode de perception par lequel un objet sensible est reconnu en tant que Gestalt simple et entière. Rauschenberg lui-même a produit un objet pictural de cette espèce : il s'agit de *Bed*, réalisé en 1955 (l'année où Johns fit son premier *Drapeau*), une œuvre dont la présence en tant qu'objet indivisible absorbe totalement la richesse des divisions texturelles internes, abolit le violent jeu de renvois suscité par le déséquilibre entre les parties.

Mais *Bed* est plus ou moins un cas isolé dans la carrière de Rauschenberg. En dépit de la suprématie de l'art de la *single-image* chez les autres peintres, Rauschenberg a poursuivi son œuvre par le biais du collage — et ce, quel que soit le moyen choisi (peinture, estampes, sculpture ou performance). Il s'agissait, comme nous le verrons, d'une forme de collage qu'il réinventa presque entièrement (les éléments du collage n'ont plus chez lui grand rapport, en termes de fonction et de signification, avec leurs antécédents dans l'œuvre des cubistes ou de Schwitters). Mais c'étaient néanmoins des collages et, en tant que telle, chacune de ses œuvres imposait au spectateur une indéniable expérience syntaxique.

Intimant à sa manière la lecture de ses œuvres image par image, élément par élément, Rauschenberg s'assura que l'expérience que l'on pourrait en faire s'apparenterait par certains aspects à celle du discours dans le champ du langage. Confrontés aux images l'une après l'autre, nous serions forcés de prêter

Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, *Combine Painting* ;
1,91 x 0,80 x 0,17 cm. Coll. part.

attention à une sorte de déploiement temporel semblable à celui qu'implique l'audition ou la lecture d'une phrase. Et bien que les liaisons syntaxiques entre les images de Rauschenberg n'eussent jamais présupposé la logique grammaticale d'une quelconque langue, elles obligeaient à considérer la discursivité comme un des matériaux de l'artiste. Sans rapport avec ce que l'on pourrait nommer le *moment* cognitif (à propos, par exemple, de la *single-image-painting*), le modèle que Rauschenberg fit valoir pour l'art était au contraire lié à la *durée*, à cette sorte de temporalité développée que mettent en jeu la mémoire, la réflexion, la narration, la proposition. Une fois installées au cœur de la *durée*, ses œuvres, année après année, bonnes ou mauvaises, ne pouvaient qu'être tout entières imprégnées de sa position concernant la fonction de l'art — position d'une pertinence et d'une nécessité particulières aujourd'hui.

Les auteurs qui ont traité de la fonction de l'art sont, en grande majorité, ceux dont la pensée a été formée par le marxisme et, que ce soit chez Walter Benjamin, Christopher Caudwell[3] ou Jean-Paul Sartre, nous retrouvons les mêmes observations sur le rapport qu'entretient l'art moderne tel qu'il s'est développé au XIXe siècle avec la société de consommation capitaliste. Brièvement résumée, la thèse est la suivante : la structure sociale imposée par le capitalisme industriel avancé tend à faire des relations entre les hommes des rapports de propriété identiques à ceux qui existent entre les hommes et les choses. Le travail salarié fait son apparition sur ce que l'on nomme le « marché du travail » — il est acheté et vendu de la même façon que n'importe quel objet. Autrement dit, il y a entre les deux termes de l'expression « produits et services » une équation qui revient à ne les envisager tous deux qu'en tant que marchandises. Le marxisme donne à cette déformation des relations humaines le nom de « fétichisme de la marchandise ». Décrivant la façon dont ce dernier s'infiltre dans l'art du XIXe siècle, Benjamin dit des fantaisies graphiques de Grandville qu'elles « transfèrent à l'univers le caractère de marchandise. Elles le modernisent. L'anneau de Saturne devient un balcon de fonte sur lequel, le soir, les Saturniens prennent l'air[4]. »

De la même manière l'attention que chacun accorde à la mode, dans la société bourgeoise, signale la capacité de se considérer sous l'angle de l'emballage, c'est-à-dire en tant que marchandise fétiche.

La mode prescrit le rituel selon lequel la marchandise fétiche réclame d'être honorée ; Grandville étend la prétention de cette idole tout aussi bien aux objets d'usage quotidien qu'au cosmos lui-même. En les poussant tous deux à l'extrême, il en découvre la nature. Elle est en conflit avec l'organique. Elle accouple le corps vivant au monde inorganique. Sur le vivant elle perçoit les droits du cadavre. Son nerf vital est le fétichisme sous-jacent au sex-appeal de l'inorganique. Le culte de la marchandise le met à son service[5].

Mais Grandville n'est bien entendu qu'une figure marginale dans l'histoire de l'art du XIXe siècle, une histoire dont le trait le plus important fut la doctrine de *l'art pour l'art*. Le point de vue marxiste sur l'esthétisme ou le formalisme est qu'ils représentent l'artiste en train de se livrer à l'*illusion* bourgeoise de la liberté et s'imaginant soustraire son art à l'éclat trompeur de la valeur marchande[6]. Agissant ainsi, l'artiste ne fait que « succomber au type de fétichisme de la marchandise qui lui est le plus approprié[7] » : la création de l'œuvre en tant qu'Objet et l'identification de sa fonction à celle de la marchandise — fonction parfaitement intelligible à l'amateur dans les processus d'acquisition ou de collection. S'il semble trop dur quand il s'applique à divers artistes de la fin du XIXe siècle, s'il semble insensible à leurs visées spécifiques, ce point de vue se révèle de plus en plus pertinent lorsqu'on analyse certaines formes du modernisme contemporain. Il constitue une critique radicale du formalisme, une critique totalement étrangère à ceux pour qui la collection particulière est la réponse la plus adéquate à l'art moderniste[8].

Si l'analyse que je viens de résumer rend bien compte de l'attitude encore nettement prédominante envers certaines œuvres d'art moderne, c'est parce que le contenu esthétique de ces œuvres est soumis au fonctionnement de la marchandise ; tout se passe comme si de telles œuvres concernaient la délectation ou la possession, et rien de plus. Il est pourtant évident qu'à ses débuts l'expressionnisme abstrait fut une première tentative pour dénoncer ce fonctionnement et s'en débarrasser[9]. Une seconde tentative de ce genre est à chercher dans l'œuvre de Rauschenberg et dans celle de Johns.

Ces deux derniers inaugurèrent, à l'intérieur de la société bourgeoise, une forme de renversement de la fonction de l'art qui allait devenir courante parmi les générations suivantes : ce renversement dépendait de l'aptitude de l'œuvre à agir en tant qu'Idée. Dans la mesure où le contenu de l'œuvre était avant tout tendu vers une réorientation de la pensée, où tout dans cette œuvre demandait d'une certaine façon à être perçu comme théorique, l'objet se posait, face à son public, en tant qu'énonciation. Plus simplement, on pourrait dire qu'il importe bien plus de comprendre, de saisir la logique d'une *Cible* ou d'un *Drapeau* de Johns que d'en être ou non le propriétaire.

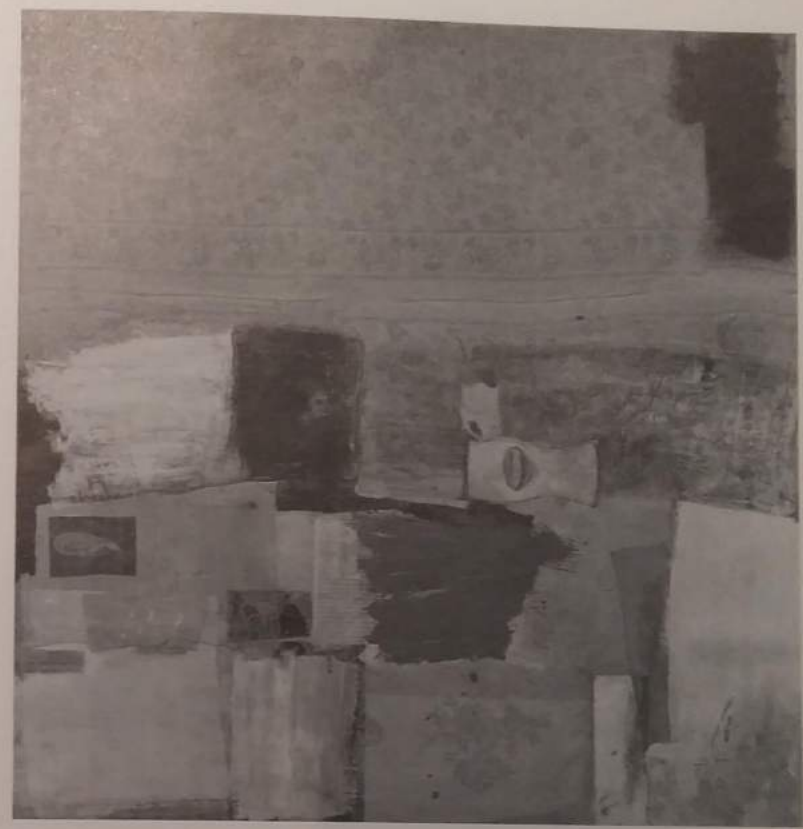
C'est ce qui fonde en partie, au niveau de la simple production, les choix de Johns et de Rauschenberg. Chez le premier : emploi d'images dévaluées par leurs accointances avec la production de masse ; chez le second : procédés de dissémination en masse des images (dans les peintures avec transfert photographique) ou usage d'objets de rebut ordinaires (dans les *Combine-paintings*). Mais cette décision prise par tous deux — tirer leur imagerie d'une source censée

théoriquement saper la stature de l'œuvre en tant qu'objet de valeur unique — n'est en fait que le symptôme d'un effort plus général pour rajuster les conceptions habituelles du sens de l'art. Il semblait alors que seule la localisation de l'œuvre en un espace pouvant ou *devant* être perçu d'une manière ou d'une autre comme théorique ou discursif allait permettre à l'art de surmonter son destin de simple marchandise. (Et l'on notera, ceci n'étant pas le moindre paradoxe de l'art de ces dernières années, qu'alors que la plupart des œuvres minimalistes ou post-minimalistes tendaient à une stratégie formelle pour établir la primauté de la valeur conceptuelle sur la valeur marchande, les versions les plus éthérées de l'art conceptuel en vinrent à faire de l'Idée elle-même une espèce de marchandise.)

Si l'on considère ce problème de la primauté esthétique de la conception sur la marchandise, il n'y a rien d'illogique dans les affinités de Johns et Rauschenberg avec l'œuvre de Duchamp — même si, à mesure que leurs œuvres se développaient, les deux hommes ne se tournèrent pas vers les mêmes aspects spécifiques de son art.

C'est dans des œuvres comme *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*, ou *À regarder (de l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*, ou encore *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (un « retard en verre », selon la définition de Duchamp) que l'on trouvera ce qui semble le plus apparenté à la qualité visuelle de l'art de Rauschenberg. Dans ces œuvres, l'image peinte est suspendue, prise en sandwich, entre deux vitres transparentes disposées à angle droit par rapport au mur ou encore soutenues par des petits pieds au beau milieu de la pièce. Un tel dispositif a pour effet de matérialiser l'image, nous faisant lire une représentation comme s'il s'agissait d'un objet corporel.

Dès ses débuts Rauschenberg avait lui aussi traité les *images* comme une variété de matériau. Dans les coins supérieur gauche et inférieur droit de *Charlene* (1954) se trouve un échantillon de broderie anglaise dans lequel un paon et une bordure fleurie sont définis par les variations en densité du gros point. À partir de cette œuvre, et pendant plusieurs années, Rauschenberg utilise de façon persistante tissus imprimés, broderies ou cachemires ; il renforce toujours plus la sensation selon laquelle les images de fleurs, de fruits ou d'autres motifs sont littéralement imbriquées dans une substance matérielle. Peu à peu les images elles-mêmes deviennent des substances matérielles. Il va de soi que lorsque ces « images » sont des objets de notre environnement immédiat (chaussettes, chemises, gants de toilette, parapluies, panneaux de signalisation routière, etc.) l'identification entre objets matériels et « images » est à tous égards amplifiée.

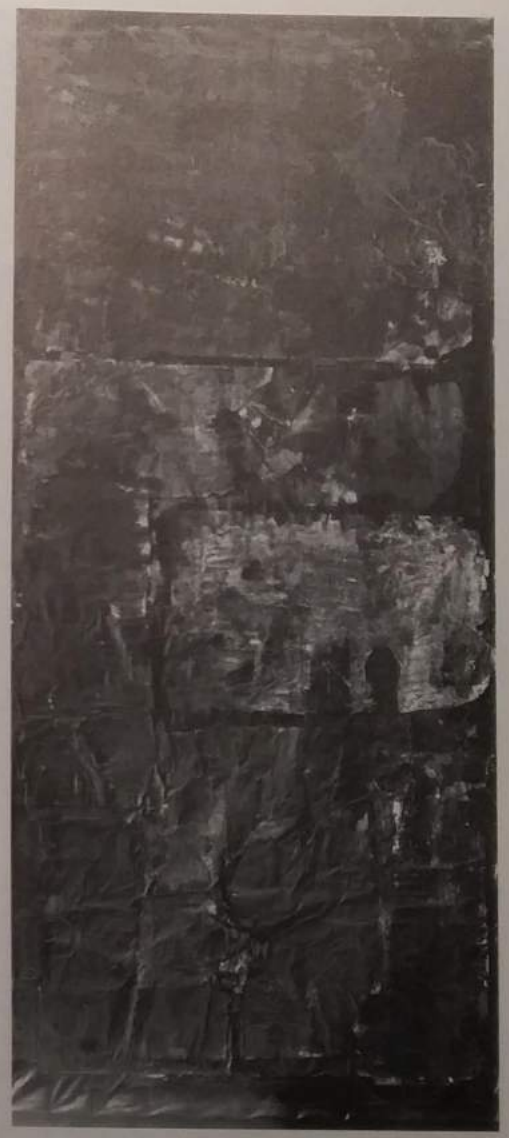


Robert Rauschenberg, *Knee Pad* [Genouillère], 1956, *Combine Painting* ; 1,22 x 1,22 m.

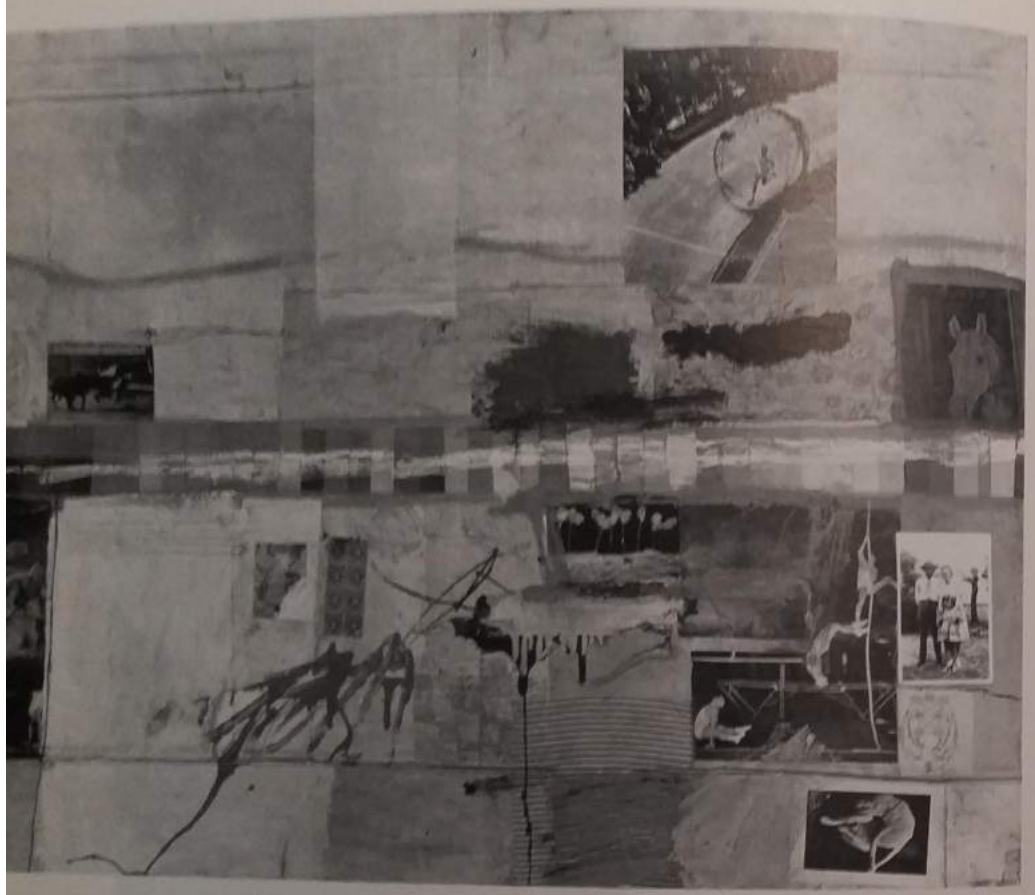
Le parallèle tracé précédemment entre la technique de Rauschenberg et celle de Duchamp dans les verres ne repose pas uniquement sur l'aspect matériel conféré aux images, mais aussi sur le mode opératoire qui découle de leur matérialité, sur leur aptitude à être physiquement imbriquées dans leur médium pictural, de la même façon qu'un clou peut être enfoncé dans un mur. Dans le cas de tissus brodés ou imprimés, le procédé du tissage donne naturellement lieu à ce type d'imbrication, mais Rauschenberg augmente encore la qualité de la présence physique de ces images par les effets de transparence qu'il tire de la

Robert Rauschenberg, *Red Interior*, 1954, *Combine Painting* (peinture à l'huile, journaux, tissus sur toile) ; 1,40 x 1,55 m. Coll. part.

superposition de tissus très fins et de leurs motifs, comme dans *Knee Pad* (1956) ou *Hymnal* (1955). Et s'il s'agit d'étoffes dans lesquelles ne sont pas déjà tissées des images, celles-ci peuvent être gravées en relief par gaufrage du tissu. C'est ce que fit Rauschenberg pour *Red Interior* (1954), dont la majeure partie est recouverte par un voluptueux velours couleur pêche et rouille : à l'aide d'un fer à repasser, il grava dans le tissu l'empreinte de caractères métalliques, de sorte que le velours semble avoir englouti divers objets matériels. Les chemises, chaussures, cravates, etc., qui constituent une autre classe d'images, sont traitées selon la technique de suspension employée par Duchamp dans ses verres. Recouverts d'une couche de peinture ou d'un voile de matière semi-transparente, les vêtements sont imbriqués dans l'œuvre, implantés sous l'étendue



Robert Rauschenberg, *Black Painting*, 1952, collage sur toile ; 2 x 0,90 m.



Robert Rauschenberg, *Small Rebus*, 1956, *Combine Painting* ; 0,89 x 1,22 m.

continue de sa surface comme une écharde sous la peau. Cette incorporation physique, Rauschenberg la fait subir aussi à des images de type plus conventionnellement culturel. Instantanés, cartes postales, photos de presse, bandes dessinées ou fragments d'affiches sont ainsi, comme autant de matériaux, intégrés par strates dans la surface, suspendus dans un bain d'images, comme des spécimens biologiques flottant dans des bocaux.

Cette pratique de la matérialisation des images est apparue dans l'art de Rauschenberg grâce à une expérience antérieure de matérialisation de la couleur. Dans les peintures noires de 1952 et les premières peintures rouges de

1953 la surface résultant du collage de divers types de papier (parmi lesquels des journaux déchirés en bandes) était imprégnée de pigment — noir dans le premier cas, rouge dans le second. Les variations de nuance et de saturation de la couleur sur ces surfaces dépendaient du matériau qui absorbait le pigment. De sorte que la couleur, à l'intérieur du champ conventionnel du tableau, était perçue comme une fonction de la surface des différents papiers.

Cette attitude à l'égard de la couleur annonçait l'attitude qui allait plus tard être celle de Rauschenberg à l'égard des images elles-mêmes. Mais il ne persista pas dans cette voie, du moins pas au point d'en faire le sujet d'œuvres entières (de là provient néanmoins son emploi du pigment en tant qu'objet, en tant que matériau coloré, et son incorporation du spectre sous la forme d'échantillons de couleurs disposés en série dans *Rebus*, de 1955, et *Small Rebus*, de 1956). C'est sans conteste Johns, avec ses tableaux monochromes, qui reprit ce traitement de la couleur. Dans *Green Target* et *White Flag* par exemple, celle-ci semble prise en sandwich entre un fond de journaux déchirés et coagulés et la surface cireuse de l'encaustique. Et il est tout aussi évident que dans ses reliefs peints des années 1970-1972 Stella s'est préoccupé de cette question de la couleur comme effet avéré du matériau.

Rauschenberg quant à lui devait renoncer à sonder plus profond les constituants de la peinture, telle « la couleur », pour s'intéresser à la matérialisation des images ; ce qui amena le pigment lui-même — sous le double aspect de sa couleur et de sa densité, appliquées par taches, coulures, éclaboussures — à fonctionner, dans le cadre des œuvres, comme sa propre « image » de soi[10].

Il est clair, du moins je le souhaite, que l'image matérialisée dont je parle est quelque chose d'entièrement original chez Rauschenberg, quelque chose qui distingue son art de toute mise en relation de l'image et de la surface effectuée avant lui. Car l'image, telle que nous la connaissions précédemment, était toujours affaire de projection, de traduction d'un objet tridimensionnel dans un champ bidimensionnel grâce à un ensemble de traces elles-mêmes dépourvues littéralement, physiquement, de dimension. Les caractéristiques les plus manifestes de cette traduction, outre la suppression de la troisième dimension, étaient les changements d'échelle entre l'objet et l'image, et les différences de texture entre la surface de l'objet et celle du matériau servant à sa représentation. L'image était d'ailleurs bien plus qu'une traduction de l'objet : elle lui assignait une nouvelle place à l'intérieur d'une nouvelle hiérarchie. Elle le soustrayait à l'espace du monde pour l'installer en un espace radicalement différent, un espace qui était de l'ordre de la projection et qui, parce qu'il était irrévocablement séparé de la réalité, était censé la transcender selon des degrés d'idéalisation divers.

Loin de contrevenir à cet état de fait, les éléments du collage cubiste ne firent que le renforcer. En rendant plus manifeste le processus de formation de l'image, ces éléments le firent paraître encore plus paradoxalement magique. Pour voir un morceau de réel dans un bout de journal découpé en forme de verre à vin, il faut l'abstraire du monde de la représentation à laquelle il appartient. Soumis au processus de la projection, il est en passe d'être absorbé, il *a déjà été absorbé* par le réseau transformateur de l'image : on est sans cesse contraint de le « lire » comme autre chose que ce qu'il est. La texture de la typographie se convertit en une lumière diffuse, atmosphérique, et finit par rendre la transparence du verre. Le fragment de papier, dont le contour coïncide avec celui de l'objet qu'il dénote, devient ainsi le moyen servant à dessiner l'image. De cela découle une tension absolue entre l'insistante qualité physique du papier collé et la nature absolument non physique de l'image en soi. Quant à Schwitters et à Dubuffet (je pense aux *Texturologies*), les éléments du collage ne contribuent pas chez eux à la formation d'images : ils sont utilisés de telle sorte que leur matérialité soit suspendue entre leur identité en tant qu'objets et leur transformation en composantes purement graphiques.

Dans l'œuvre de Rauschenberg, l'image ne repose pas sur la transformation d'un objet, mais bien plutôt sur son transfert. Tiré hors de l'espace du monde, un objet est imbriqué dans la surface d'une peinture. Loin de perdre sa densité matérielle dans cette opération, il affirme au contraire et de manière insistante que les images elles-mêmes sont une sorte de matériau. Et ceci est vrai, que l'image en question soit une chemise ou une chaussette qui fonctionne comme l'image d'une chemise ou d'une chaussette tout en restant à tout moment cette chose même, ou qu'elle appartienne à un quelconque espace culturel (carte postale achetée au Louvre, photo découpée dans un journal) et s'intègre à l'œuvre comme une matérialisation de la culture qui l'a engendrée.

En ne transcendant jamais le monde matériel, l'*image* lui est assimilée sans ambiguïté aucune. Elle en est l'émanation et non le dépassement, ce qui ne compromet en rien son adjonction au champ conventionnel du tableau. Au contraire, l'espace de ce dernier prend de ce fait un angle nouveau par rapport à l'espace réel. Steinberg a parlé de ce nouvel angle comme d'une réorientation de la surface du tableau, chez Rauschenberg, comme d'un passage de la position verticale traditionnelle à une position de « plateau » [*flatbed*] horizontal. Bien qu'étant pleinement d'accord avec cette interprétation, j'aimerais lui donner un léger infléchissement.

Les images qui s'amassent en un véritable bric-à-brac sur ces surfaces en plateau ont des contenus extrêmement variés. *Small Rebus*, par exemple, juxtapose

des images aussi disparates que des photos de manifestations sportives provenant de magazines, un fragment de carte géographique montrant le centre-nord des États-Unis, des timbres, un dessin d'enfant représentant le cadran d'une horloge, et une reproduction de *L'Enlèvement d'Europe* du Titien. Cependant ce qui frappe dans ces images de *Small Rebus*, parce que chacune possède le même degré de densité en tant qu'objet, c'est leur identité en tant que choses, et non leur hétérogénéité en tant que signes. Toutes offrent à l'expérience une épaisseur égale — justifiant l'étonnement du spectateur devant le fait que la surface de cette peinture puisse être le lieu, la scène, d'une telle égalisation. Il lui apparaît pourtant par la suite qu'un tel prodige de nivellement des images n'est pas aussi inhabituel qu'il en a l'air.

Car il existe bien évidemment un autre espace où se produit ce type de nivellement. Dans cet espace auquel nous avons tous recours, *toutes* les images possèdent un degré égal de densité, que ce soit l'image d'une peinture vue dans un musée, d'un événement auquel nous avons assisté ou d'un autre que nous avons imaginé, rêvé. Il s'agit de l'espace de la mémoire. En effet, lorsque nous nous rappelons notre expérience, le souvenir fait fonctionner chaque image mnésique indépendamment de la réalité de l'événement vécu ou de l'intensité qu'il eut pour nous au moment où il fut vécu. Une image venue d'un film peut s'imposer à la mémoire avec autant de netteté que le visage d'un ami absent.

L'analogie entre *Small Rebus* et l'espace de la mémoire est rendue possible par la conjonction des opérations menées sur les images par Rauschenberg. Rappelons ces opérations : matérialisation des images, ce qui donne un même poids à chacune d'entre elles ; inclusion des images dans la surface de l'œuvre, d'où la crédibilité inattendue de leur juxtaposition (crédibilité dont ne pourrait rendre compte aucune espèce de logique formelle considérant les images comme les éléments d'un ensemble plastique, pas plus qu'aucune tentative pour trouver entre elles un quelconque lien narratif) ; enfin, images suspendues comme dans un bain — ce qui nous ramène à ce que Duchamp nommait un « retard en verre ». Le mot important, ici, est « retard ». Car Rauschenberg, en donnant aux images la présence physique effective que nous opposent objets ou événements dans notre expérience commune, nous oblige à aborder ces images par le biais du temps, à les associer à une expérience de la durée qui est reliée, ainsi que je l'ai dit plus haut, à la mémoire, à la réflexion, à la narration et à la proposition. Rauschenberg parle de la temporalité de son œuvre. « On écoute temporellement, a-t-il dit. Il fallait qu'il en soit de même pour le regard[11]. »

Une question vient cependant à l'esprit concernant cette analogie avec la mémoire : n'y a-t-il vraiment rien d'incompatible entre une surface dans laquelle chaque objet-image demeure une chose au sens physique, constituant

par conséquent une extension manifeste de l'espace réel du monde extérieur, et le type d'espace intérieur, psychologique, que présuppose la mémoire ? Et n'y a-t-il pas une différence importante entre l'accès que nous avons aux objets courants de la vie quotidienne, accès qui est notre lot commun, et l'accès très particulier que chacun de nous a à la mémoire, à sa propre mémoire en tant qu'elle reflète le caractère unique et privé de son expérience ? Établir une analogie entre ces deux champs — celui du tableau et celui de la mémoire — ne reviendrait-il pas en définitive à soustraire la surface du tableau à l'espace réel pour l'installer en un espace transcendantal du type de ceux que selon moi rejette Rauschenberg ?

La réponse à ces questions ne réside pas dans l'aptitude de l'image conventionnelle à transcender la réalité, mais dans celle des images de Rauschenberg à transformer l'espace de la convention. Car ce sont précisément les notions de mémoire, et de toute autre expérience privée susceptible d'avoir été exprimée auparavant par la peinture, que redéfinissent les tableaux de Rauschenberg. Ils font passer le champ de la mémoire lui-même de l'intérieur à l'extérieur, du privé au collectif, dans la mesure où ce champ de la mémoire relève d'une même communauté culturelle. Il ne s'agit pas ici de la culture avec un grand C, mais plutôt d'une profusion de faits, parfois hors du commun mais le plus souvent banals, qui tous restent imprimés en nous et modèlent notre expérience.

Les traces physiques d'un ensemble d'index temporels ne peuvent occuper le champ du tableau que par suspension simultanée. Mais en établissant une analogie entre la synchronie absolue imposée par les conventions de la représentation picturale et le champ de la mémoire (qui peut stocker les données synchroniquement mais aussi les rappeler à l'expérience temporellement), Rauschenberg propose plusieurs renversements décisifs de la norme régnant jusque-là en peinture : premièrement, l'objet ne passe plus de l'espace réel à l'espace du tableau par absorption en un présent différent de celui de l'espace du monde (censé être ainsi transcendé), mais par transfert dans la simultanéité du passé ; deuxièmement, passé et mémoire ne doivent plus être considérés comme relevant de la pure intériorité mais comme conditionnés par le monde extérieur.

Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print* [Empreinte de pneus], 1953, trace laissée par les roues d'une automobile sur des feuilles de papier disposées le long d'une route ; l'ensemble est monté sur tissu ; longueur totale : 6,75 m. Collection de l'artiste.

Les moyens que Rauschenberg a pu trouver pour marquer ou pour enregistrer l'image sur la surface de l'œuvre sont extraordinairement variés. Ils constituent pour la plupart un refus de la marque autographe du dessin conventionnel (une marque bien compromise en tant que prolongement supposé, par l'intermédiaire de la main, de l'espace personnel intérieur). Ce vaste répertoire n'est pas, chez Rauschenberg, pure virtuosité, il témoigne de son insistance à montrer que l'expérience est tout entière dépendante des modalités de sa formation, de ces choses auxquelles nous nous heurtons lorsque nous nous déplaçons dans l'espace du monde. L'inscription, par repassage, de signes métalliques dans le velours de *Red Interior* n'est qu'un exemple parmi d'autres de cette substitution de la marque physique d'une chose réelle à son dessin, ce dernier faisant traditionnellement abstraction de l'instrument d'inscription en tant qu'objet. Tous ces modes de marquage, développés avec une inventivité infinie par Rauschenberg, joueront par la suite un rôle stratégique dans l'œuvre de Johns.

Occupé à inventer des procédés de marquage, Rauschenberg découvrit par hasard des nouveautés formelles auxquelles il ne donna suite que très rarement, pour ne pas dire jamais. Ainsi *Tire Print*, de 1951, fut réalisé en recouvrant une

Robert Rauschenberg, *Dante Drawing (Canto XXI)*, 1951, *Transfer Drawing* (calque obtenu par frottage de feuilles de journaux avec de l'essence) ; 37 x 28 cm
New York, Museum of Modern Art.

route, sur plus de sept mètres, de feuilles de papier sur lesquelles Rauschenberg fit passer une voiture conduite, sous sa direction, par John Cage. Nul doute que c'était bien là un moyen de laisser une marque. Mais c'était de surcroît une manière opérationnelle de produire de l'extension, de rendre compte, grâce au processus, des relations purement extensives des différentes parties de l'œuvre entre elles. Chez Rauschenberg, cette justification des dimensions de l'œuvre par le mode d'opération employé ne se retrouve que dans les *Rebus*, où ce sont les couleurs du spectre, sous la forme d'échantillons de peinture mis bout à bout, qui déterminent la largeur du tableau. Même méthode et même résultat chez des artistes plus jeunes, sans qu'il soit pour autant question d'«influence» — qu'on songe, par exemple, aux œuvres que Bochner a réalisées en comptant.

Les dessins sur papier obtenus en calquant par frottage des feuilles de journaux imbibées d'essence à briquet [*transfer drawings*] constituent un autre moment du développement des méthodes de marquage chez Rauschenberg. On peut appliquer à ces dessins tout ce que j'ai dit des images qui les avaient précédés (sur l'égalisation de leur densité, due à un processus homogène de transfert, et sur l'impression qu'elles donnent d'être, tels des objets, imbriquées dans la surface). De même, les uns et les autres semblent suspendus en une matrice temporelle dont le modèle serait l'autobiographie. En 1965, Rauschenberg a dit en parlant de ces dessins, qu'il était alors en train de réaliser :

> Si vous travaillez chaque jour avec vos idées à vous, avec constance, et si vous avez des sentiments puissants, alors cela s'exprime dans le temps, avec le temps — ce qui n'a rien à voir avec la production d'un *Guernica*[12].

Mais le passé individuel, comme les sentiments puissants sont ici faits d'images extérieures à l'artiste, et qui le restent, même une fois incorporées à l'espace de son art. Dans la plupart des cas, ces images signalent leur extériorité par leur banalité extrême. Cette extériorité insistante suggère que la nature des sentiments de l'artiste, l'espace de son art, même sa biographie, sont les produits du monde matériel.

Et les objets, absorbés par le monde de l'artiste et perpétuant, par «retard», une partie de son expérience, sont eux-mêmes assimilés à des images : intégrés aux champs confondus du tableau et de l'expérience, ils sont délivrés de l'emprise exclusive de la marchandise. L'œuvre, telle que Rauschenberg la conçoit, partage, parce qu'elle invente, cette rédemption.

Notes

1. Leo Steinberg, « Reflections on the State of Criticism », *Artforum*, mars 1972, pp. 37-49.

2. C'est en ces termes que Steinberg rapporte la remarque de Johns. *Ibid.*, p. 49.

3. Le livre le plus important de C. Caudwell, *Illusion and Reality*, a été publié en 1937 en Angleterre. Pour une étude récente de son œuvre, cf. Francis Mulhern, « The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell », *The New Left Review*, mai-juin 1963, pp. 37-60.

4. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », in *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 130.

5. *Ibid.*

6. Passion pour la mode et volonté de soustraire l'œuvre au monde commercial, dont la mode est un symptôme, constituent deux aspects de la même situation culturelle, comme on peut le voir dans le cas de Mallarmé. Celui-ci, dans « L'Art pour tous » (*Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1945, p. 257), conseille aux poètes de préserver le mystère de leur œuvre en la confinant au domaine élitiste des éditions rares et coûteuses, loin de la presse populaire et des masses. Il se fit cependant l'éditeur et l'unique rédacteur de *La Dernière Mode*, une revue entièrement consacrée aux « toilettes, bijou, mobilier, et jusqu'aux théâtres et aux menus de dîner ». À propos de cette revue, il écrira plus tard à Verlaine : « Les huit ou dix numéros parus servent encore quand je les dévêts de leur poussière à me faire longtemps rêver. » (S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 664).

7. F. Mulhern, *op. cit.*, p. 50 (voir note 3).

8. Croyance réaffirmée il y a peu dans *Artforum* par William Rubin le directeur du Museum of Modern Art de New York : « L'endroit idéal — même pour un grand Pollock — est un intérieur privé. Je crois que c'est à cela qu'aspire réellement, étant donné son caractère, la majorité de la peinture moderne. Il me semble que les musées sont essentiellement des compromis. Ils ne sont pas de vrais endroits publics et ils ne sont pas non plus privés, comme l'est un appartement. » (« Talking with William Rubin », *Artforum*, octobre 1974, p. 53.)

9. Max Kozloff aborde cette question dans un article consacré à la fonction de l'art. Cf. Kozloff, « American Painting during the Cold War », *Artforum*, mai 1971, pp. 44-45.

10. Les œuvres récentes faites avec du carton d'emballage, de même que la *Pyramid Series* (1974), constituent un retour partiel aux peintures rouges et noires, dans le sens où elles comportent une image (imbriquée dans la surface ou résultant d'un déchirement superficiel du carton) d'un type bien moins figuratif que dans les *Combine-paintings* ou que dans les peintures avec transfert photographique. Les images contenues dans ces séries se rapprochent plutôt, par leur fonctionnement, de la couleur telle qu'elle était traitée dans les premières peintures. Selon moi cependant, les œuvres récentes ne parviennent pas à la qualité de celles-ci.

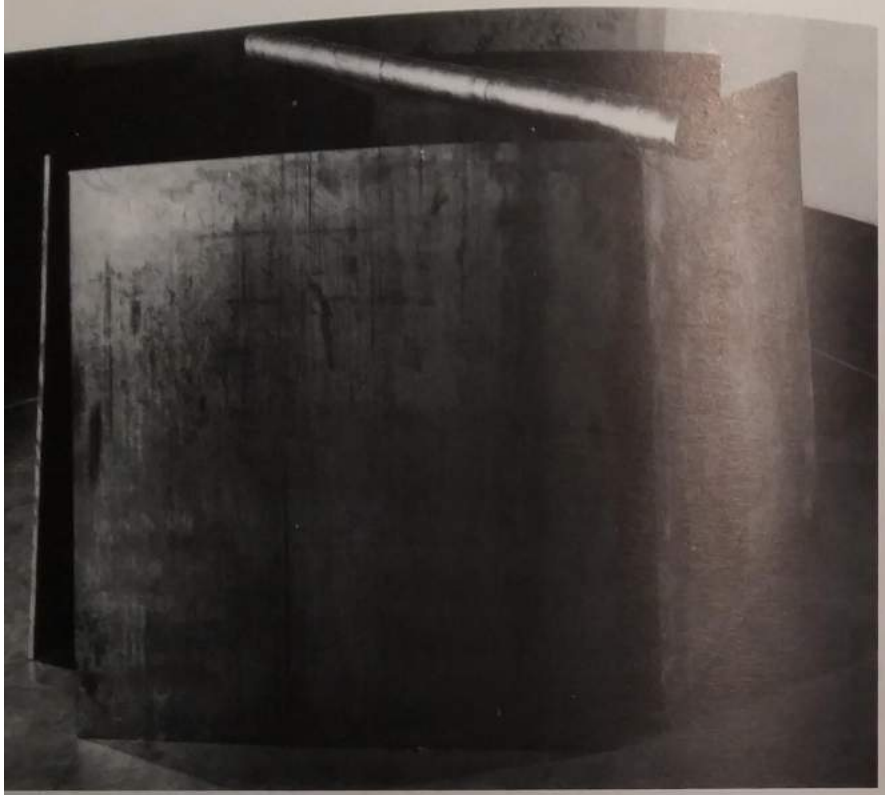
11. « *Listening happens in time ; looking also had to happen in time.* » : *in* G. R. Swenson, « Rauschenberg Paints a Picture », *Art News*, LXII, 1963, p. 45.

12. *In* Dorothy Seckler, « The Artist Speaks : Robert Rauschenberg », *Art in America*, mai 1966, p. 84.

REDESSINER LA SCULPTURE : RICHARD SERRA

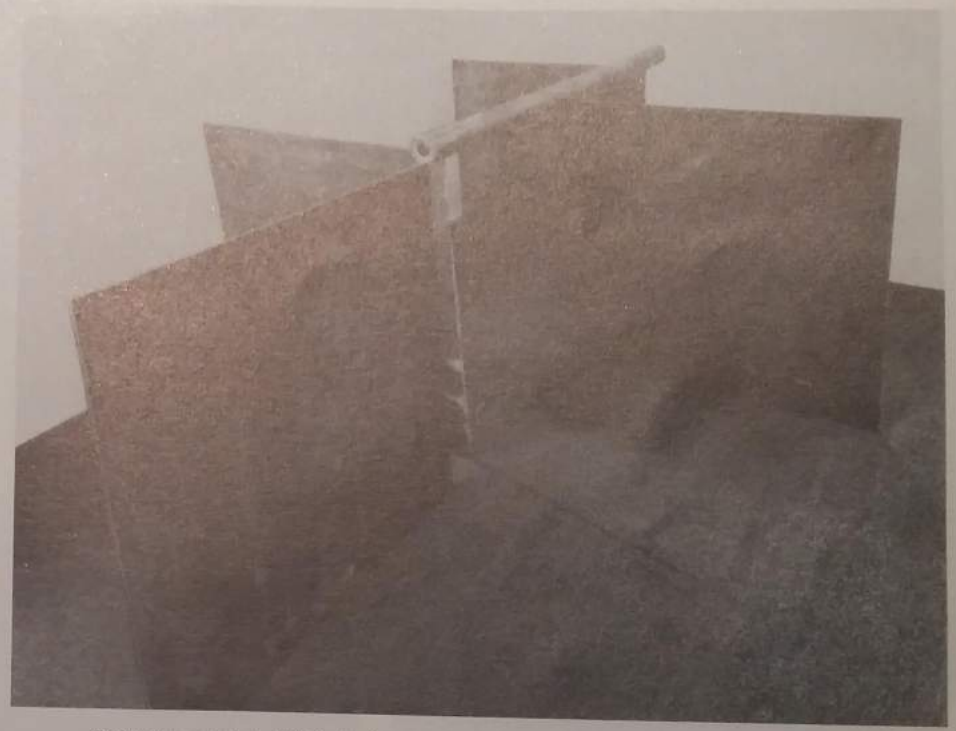
En 1920, à Moscou, Lev Koulechov projetait à ses étudiants de cinéma une série d'« expériences », aujourd'hui célèbres, portant sur le montage [*cut*]. Une fois isolé, ce dernier apparaissait comme l'intervalle magique dans lequel étaient en quelque sorte contenus les mystères de l'illusion cinématographique. Pour Poudovkine ainsi que pour les autres étudiants de Koulechov ces expériences révélèrent que le montage était l'indice de la différence, de la dissociation, à l'intérieur d'un champ régi par un principe général d'identité. Le simple raccord de deux bandes de celluloïd suffisait pour convaincre de la présence indestructible de la Maison Blanche en plein Moscou, ou pour synthétiser un nouveau corps, grâce au seul montage, à partir de détails empruntés par la caméra à différentes femmes. De telles expériences démontrèrent inlassablement la primauté de la continuité spatiale — continuité qui ne pourrait être rompue que par un montage particulièrement brutal.

Richard Serra, *Cutting : Device : Base, Plate, Measure*, 1969, bois, acier et plomb. Coll. Philip Johnson.



Richard Serra, *5 : 30*, 1969, plomb antimoine ; taille des plaques : 1,22 m de côté ; longueur du rouleau : 1,52 m. Collection de l'artiste.

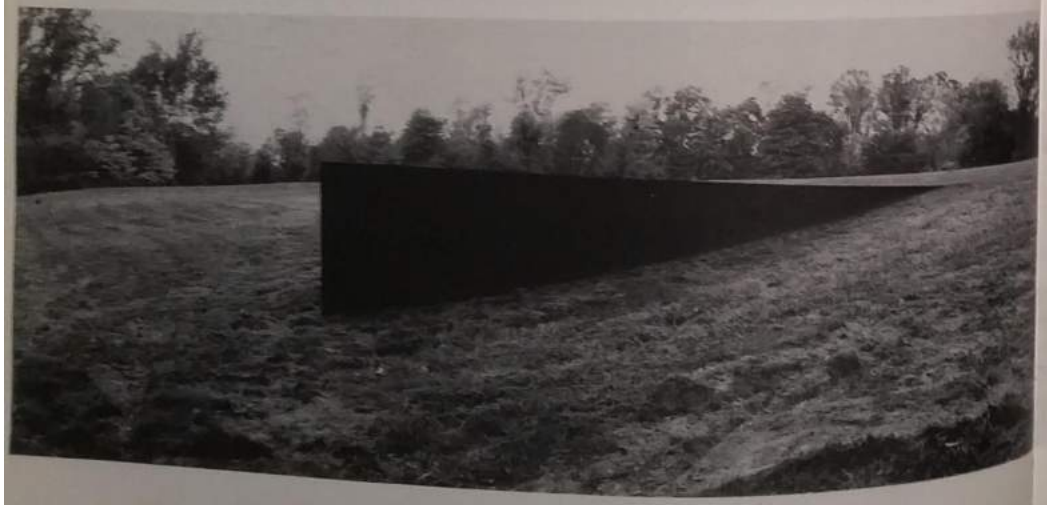
Les propriétés élémentaires de l'illusion filmique peuvent sembler en tous points étrangères aux enjeux de la sculpture de Richard Serra. Née d'une attention scrupuleuse aux propriétés physiques du matériau et témoignant avec clarté du procès de sa propre réalisation, celle-ci nous apparaît aux antipodes de l'illusionnisme. Le « montage » compte néanmoins parmi les préoccupations de Serra. Il est présent dans la pièce en plomb déchiqueté de 1968, dans la pièce de la collection Johnson (*Cutting ; Device...*, 1969) ou dans l'imposante *Sawing : Base Plate Measure (Twelve Fir Trees)* de 1970. Comme dans le cas du film, le « montage » chez Serra connecte des matériaux tout en les divisant physiquement ; car même s'il trace une délimitation, il atteste un état premier de cohésion nécessaire à la



Richard Serra, *1–1–1–1*, 1969, plomb antimoine ; quatre plaques de 1,22 m de côté.

pertinence de toute délimitation ou de tout tracé. En tant que tel, il constitue une occurrence particulière de l'emploi de la ligne dans la sculpture de Serra.

La ligne est partout dans la sculpture de Serra. Dans les pièces mettant en jeu le découpage et le sciage, elle est à la fois bord physique et « dessin » élémentaire — une trajectoire logique engendrant la syntaxe abstraite qui relie les divers éléments de l'œuvre. Dans les pièces avec plaques de métal dressées (1969), la ligne est une fonction de la barre [cylindrique] de plomb qui assure un double rôle : diviser, assembler. La barre est l'instrument physique de la verticalité de l'œuvre : la pression vers le bas qu'elle exerce sur les plaques est le fondement visible de l'existence même de ces sculptures. Mais elle fonctionne aussi abstraitement : dans

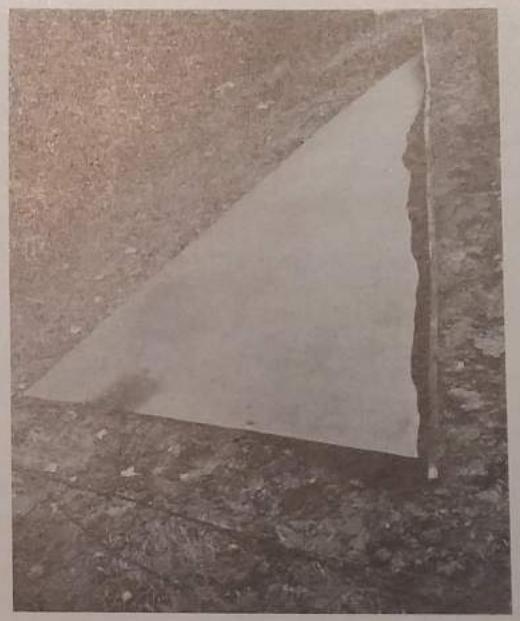


Richard Serra, *The Pulitzer Piece*, 1970-1971.
Saint-Louis, coll. Pulitzer.
Page de gauche, en haut : vue générale avec localisation des trois plaques verticales.
Page de gauche, en bas, et page de droite : trois vues des plaques d'acier corten ; hauteur commune : 1,50 m ; longueur respective : 14,20 ; 16,50 et 18 m ; la longueur est déterminée par le terrain.

1-1-1-1, l'unique point de contact entre la barre et chaque plaque donne à l'œuvre l'apesanteur et la pure connexité d'une ligne abstraite. L'abstraction est perçue en opposition à la réalité physique des poussées en jeu dans cette œuvre, à son instabilité possible au regard des lois de la gravité. Dans *Base Plate Deflection - In It On It* (1970, Pasadena), la ligne est naturalisée, elle est une fonction du sol dans lequel la pièce est à demi enfoncée. Dans une autre sculpture de la même année, la ligne est, encore une fois, réalité physique et index du non-vu (*Untitled*, 1970). L'immense pièce réalisée pour Joseph Pulitzer en 1970-1971 résume et approfondit ce dualisme de la ligne présent dans les œuvres antérieures. Ici, de manière plus claire que jamais, la ligne est naturelle, et pourtant elle relève encore plus profondément du domaine de l'abstraction selon Serra.

L'œuvre, située sur un pré de deux hectares faisant partie de la résidence secondaire de J. Pulitzer, près de Saint-Louis, se décompose en 1) trois plaques de métal rectangulaires enfoncées partiellement dans les ondulations du sol, 2) l'espace se déployant en éventail entre ces trois points d'occupation du terrain. Le pré lui-même, dont la forme est approximativement celle d'un V, commence au bord de la route, devant la maison de J. Pulitzer, pour descendre doucement vers un bois touffu qui délimite les deux longues branches du V. Compte tenu de l'importante étendue de ce champ, la disposition des trois plaques est d'une dualité singulière. Les plaques, d'une hauteur de 1,50 mètre chacune, sont en un sens conçues comme une mesure de la dénivellation constante du champ — d'où, de profil, leur aspect de « marches d'escalier » s'échelonnent sur une hauteur totale de 4,50 mètres. Le bord supérieur de la première « marche » commence au niveau du point le plus élevé du terrain et s'étend vers l'avant sur une longueur de 14,20 mètres, longueur au terme de laquelle le terrain enserrant la plaque s'est abaissé de 1,50 mètre, de telle sorte que le bord inférieur de cette plaque n'est plus enfoui dans le sol mais repose dessus. Le bord antérieur (1,50 mètre de haut) est ainsi totalement dégagé. À ce niveau du champ émerge la deuxième plaque qui se développe sur une longueur de 16,50 mètres selon le même schéma (point/ligne/plan), jusqu'à ce qu'une nouvelle dénivellation de 1,50 mètre fasse apparaître son coin inférieur. De manière similaire, la troisième plaque surgit au niveau terminal de la deuxième et s'achève au bout de 18 mètres, après que la déclivité a pleinement dégagé son profil antérieur (on retrouve quelque chose de la façon dont les marches sont idéalement mises en relation dans un croquis pour *Two Circular Elevational Steps*, une pièce que Serra réalisa en 1971 au Los Angeles County Museum).

Bien que cette description rende compte des relations effectives entre les différents niveaux du terrain et la continuité étagée des plaques, elle n'en implique pas moins une sorte de contraction (ou télescopage) de l'œuvre. Car chaque



Richard Serra, *Sans titre*, acier ; 2,40 x 7,20 m. Une plaque d'acier rectangulaire a été enfoncée à la verticale dans le flanc d'un coteau, de telle sorte qu'une moitié de la plaque, de forme triangulaire, soit enterrée et l'autre apparente. Puis cette dernière a été découpée au chalumeau en suivant la forme du terrain et laissée à plat à côté de son double enfoui, dont on n'aperçoit plus que l'arête irrégulière. Cette juxtaposition met en évidence le processus.

plaque est en fait distante de la suivante d'environ 300 mètres : vues en plan ou bien d'avion elles semblent rayonner à partir d'un invisible point central, comme si chacune était l'extrémité visible d'un rayon long de 150 mètres — chaque rayon déterminant un angle d'environ 45° avec le suivant. La dispersion réelle des plaques contredit ainsi la continuité conceptuelle d'une ordonnance étagée et nous renseigne sur la manière dont l'œuvre fut réalisée. Après avoir défini l'emplacement de la plaque la plus haute, Serra dut suivre les courbes de niveau du sol sur environ 300 mètres avant de trouver le départ d'une deuxième brusque dénivellation de 1,50 mètre. La même méthode fut nécessaire pour situer l'emplacement de la troisième plaque. Le point de contact entre une plaque et la suivante eut à se dilater jusqu'à inclure la réalité géographique des longues et faibles courbes de niveau du terrain. Dans cette dilatation à partir de trois points,

pentes et bosses prennent consistance en tant que fonctions du sol que les plaques coordonnent et en même temps révèlent. Comme trois piquets amarrant le volume flou d'une tente gonflée par le vent, les trois ailerons d'acier rendent perceptible la configuration du terrain contenu par leur griffe triangulaire.

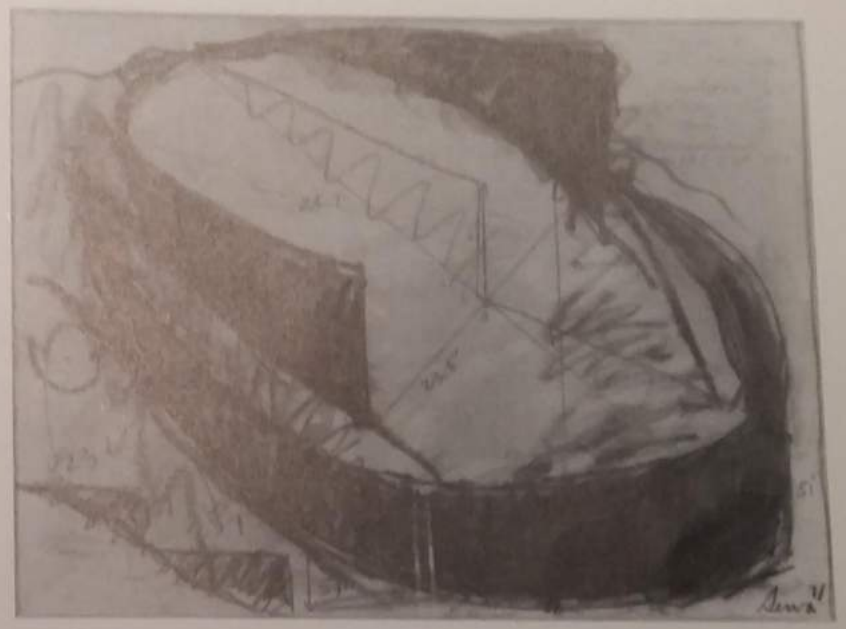
C'est ainsi que deux modes linéaires s'entrecroisent à l'intérieur de l'œuvre. Tous deux peuvent être appréhendés intellectuellement, mais aucun ne peut réellement être vu. L'un de ces modes opère la profondeur, l'autre l'étendue. Le premier est en jeu dans la déclive étagée de la pièce — dont la continuité nous est rendue totalement invisible du fait de l'extrême dissémination des plaques elles-mêmes ; le second se manifeste grâce à la continuité des courbes de niveau qui assurent la logique de l'étendue, de l'extension de l'œuvre sur les deux hectares de son « champ ». Cependant, à cause du caractère peu contrasté de l'espace du pré, les courbes de niveau réelles sont aussi imperceptibles que la continuité de la pente. D'où le sentiment d'une invasion du visible par l'invisible, d'une reconstruction du réel par la pensée — même si une telle reconstruction est entièrement fondée sur ce réel lui-même. Et cette impression se reproduit, comme en écho, dans l'expérience que l'on peut faire de chaque plaque : c'est l'examen des plaques qui m'a permis de comprendre les implications profondes de cette œuvre, aussi bien que celles de toute la sculpture de Serra.

La perception de chaque plaque s'établit à partir de quatre données qui s'éclairent et se contredisent mutuellement :

1) *La ligne est perçue abstraitement par rapport à la profondeur.* Si l'on veut se tenir dans l'axe d'une quelconque des trois plaques, il est nécessaire de se placer [sur le terrain] plus haut ou plus bas qu'elle, ce qui a pour effet la contraction radicale de l'imposante surface de la plaque… en une ligne. Vu d'en bas, le bord linéaire apparaît vertical et parallèle à notre propre corps. Vue d'en haut, la ligne (c'est-à-dire cette fois le bord supérieur de la plaque) fait l'effet d'un vecteur flottant surgi de notre corps jusque dans l'espace. Dans ce cas, la ligne infléchit la structure continue du paysage, mais sans la rompre.

2) *La ligne est comprise physiquement comme bord de la masse.* En nous tenant parallèles à l'un des côtés d'une plaque, nous faisons l'expérience de sa matérialité tout en perdant littéralement de vue l'ensemble du paysage. Tel un mur, c'est la surface plane déterminée par environ trente mètres carrés d'acier (sur cinq centimètres d'épaisseur) qui fait alors écran entre nous et la continuité de l'espace environnant la plaque.

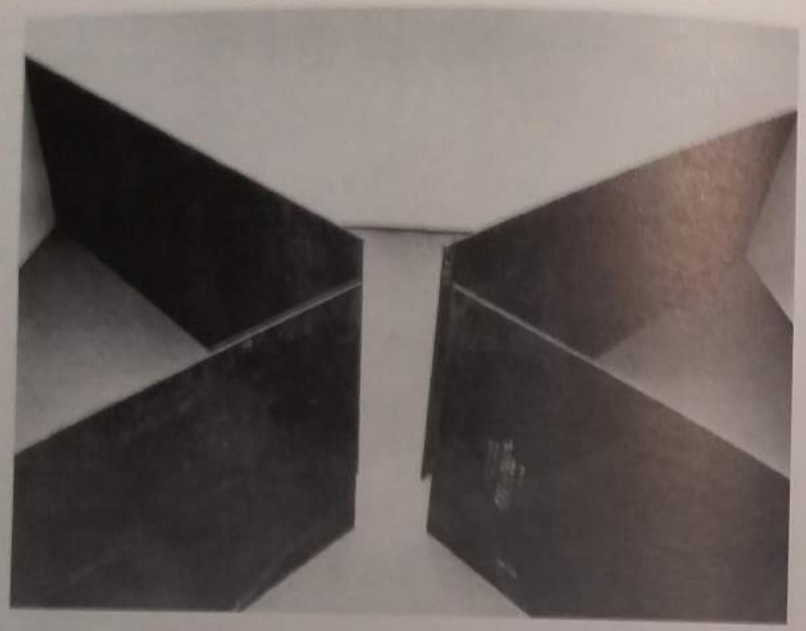
3) *La masse est transformée en un système de lignes.* Si nous sommes parallèles à un côté des plaques, c'est la ligne du sol, avec sa découpe chaque fois différente, qui définit l'apparence visible des plaques ; elle s'offre à l'expérience comme un gra-



Richard Serra, dessin préliminaire pour *Two Circular Elevational Steps*, 1971, fusain sur papier ; 46 x 61 cm. Localisation actuelle inconnue.

phisme ondoyant opposé à l'angle droit, plus strict, des bords métalliques exposés au regard. Leur forme — un triangle rectangle allongé — est ainsi dessinée par la ligne de la déclive naturelle du terrain. Conjuguant l'immédiateté de la nature au caractère fortuit d'une ligne qui tend à épouser et à transcrire des phénomènes naturels, cette hypoténuse irrégulière, tracée par la terre elle-même, engage la réalité de l'espace en une sorte de boucle auto-réflexive. La trigonométrie est en suspens entre ses origines naturelles et ses fonctions abstraites.

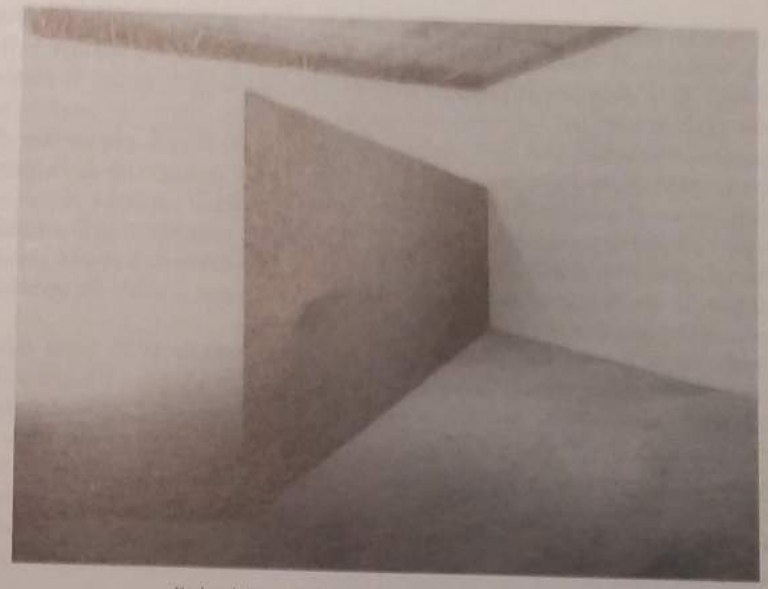
4) *La masse est suggérée par un contour implicite.* Quelle que soit sa position, le spectateur est conscient de la forme effective de la plaque, alors même qu'il ne peut la voir en entier. C'est cette invisible instance rectangulaire qui fait du sol la base de chaque plaque et de la pièce dans son ensemble. C'est cette forme rectangulaire — contour invisible bien que connaissable — qui fonde la sculpture. Elle nous incite à évaluer l'incroyable tonnage de l'œuvre globale en même temps qu'elle en rend perceptible le jeu de relations abstraites. La *Pulitzer Piece* traite, entre autres choses, de cette forme instable, indéterminée et non localisable, de la masse.



Richard Serra, *Circuit*, 1972, acier ; 2,50 x 7,45 x 0,25 m.

Deux types de forme (visible et implicite) et deux types de ligne (naturelle et abstraite) convergent dans l'œuvre en un réseau croisé d'interférences et d'implications mutuelles. Chaque mode est vu comme opposé à l'autre : chacun renferme la présence potentielle de l'autre, atteste sa fusion inextricable avec l'autre et suscite l'autre grâce à une conception continue de l'engendrement successif des trois dimensions. À tous les niveaux, la *PulitzerPiece* témoigne de cette génération continue des dimensions de l'espace. La dimensionnalité elle-même est conçue comme une propriété potentielle de la ligne. Arête d'une surface plane perpendiculaire au champ de vision, la ligne postule une coupure / un montage [*cut*] dans l'espace derrière elle ; de même cette surface, une fois parallèle à la vision, devient (pour le regard) l'index d'un volume. Cette sorte de transfert des possibilités d'une dimension dans l'autre — cette reconnaissance explicite de ce que l'espace, tel qu'il est perçu, implique comme intuition constante de la profondeur *in potentia* — est au cœur de l'entreprise sculpturale de Serra.

Comme j'ai tenté de le montrer, la *Pulitzer Piece* maintient simultanément la ligne à des degrés extrêmes de naturalisme et d'abstraction. Cette dualité, cette ambi-



Richard Serra, *Strike*, 1969-1971, acier ; 2,40 x 7,20 m.

valence revient à mettre en crise deux sortes de ligne existant en sculpture : celle qui occupe l'espace sans le définir et celle qui le définit sans l'occuper. Occupation et définition constituent pour Serra des fonctions résolument indissociables, ainsi qu'elles le sont dans le monde que nous habitons et appréhendons. Ne pas tenir compte d'un des aspects de cette synthèse équivaut selon lui à esquiver le problème de la sculpture. D'un côté, Serra rejette l'arbitraire du dessin décoratif, de l'autre il récuse l'espèce d'extension tridimensionnelle de la grille cubiste qui transforme les sculptures en pions disposés sur un damier d'espace idéalisé.

C'est, en partie, ce rejet par Serra des *a priori* géométriques de la grille qui distingue sa sculpture de celle du minimalisme. Car la grille est un outil abstrait : elle instaure un espace qui prend son origine en un point situé juste devant celui qui la regarde. Diorama de la sensibilité analytique, elle relègue sans appel son spectateur hors d'elle-même. En ce sens, la *Pulitzer Piece* est une étape à mi-chemin dans l'effort de Serra pour faire une sculpture qui articule un déploiement de l'espace depuis un point situé à l'intérieur du spectateur, et non plus à un pas devant lui.

Préfigurée par *Davidson Gate*, une pièce de 1969 dans laquelle deux plaques de 2,40 mètres de côté sectionnaient l'espace cubique d'une galerie, la *Pulitzer Piece*

est contemporaine de *Strike* (1969-1971) qui affirme, par un unique chéron vertical, la dépendance mutuelle entre la représentation [*depiction*] du volume et les modalités de la dimensionnalité telle que nous la vivons. Dans *Strike*, la plaque d'acier (2,40 mètres sur 7,20 mètres) récapitule avec une simplicité extrême ce rapport de relations. Calée debout dans une encoignure, sans aucun artifice de support, cette plaque divise transversalement le volume rectangulaire de l'espace. Lorsqu'on se déplace autour de l'œuvre, l'une des deux surfaces planes se contracte en une ligne (un bord) — pour s'amplifier de nouveau avec la seconde surface. L'espace est d'abord obstrué, puis ouvert, puis obstrué. Comme précédemment, la dimensionnalité de l'espace vécu se développe à partir du transfert du potentiel d'une dimension en une autre.

Après *Strike*, Serra a réalisé *Circuit* pour la Documenta de 1972. Cette pièce occupe un espace intérieur et se compose de quatre plaques (longues de 7,50 mètres, hautes de 2,45 mètres) qui sortent des quatre coins de la salle et s'arrêtent à un mètre de leur intersection mutuelle. C'est depuis l'intérieur de ce carré [imaginaire] de un mètre de côté que l'on peut « voir » la sculpture. Serra a dit un jour que *Strike* avait fini par représenter pour lui un hommage à Barnett Newman — à l'efficacité et à la franchise avec lesquelles Newman s'était servi d'une séquence plan/ligne/plan pour sortir des impératifs cubistes et pour fermer tout bonnement la porte derrière lui.

ABAISSER, ÉTENDRE, CONTRACTER, COMPRIMER, TOURNER : REGARDER L'ŒUVRE DE RICHARD SERRA

Mais le système de l'expérience n'est pas déployé devant moi comme si j'étais Dieu, il est vécu par moi d'un certain point de vue, je n'en suis pas le spectateur, j'y suis partie, et c'est mon inhérence à un point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception.

MAURICE MERLEAU-PONTY[1].

Comment commencer, en France et en français, à parler de l'œuvre de Richard Serra ? Comment expliquer la beauté de cette agressivité implacable de l'œuvre, son appartenance au technologiquement *brut** ? Comment la rendre accessible à un public dont les idées sur la beauté ont été formées à d'autres écoles et sont, tout simplement, investies ailleurs ? Comment parler des contenus d'une œuvre si abstraite sans paraître, aux yeux du lecteur, verser dans l'absurde ? Et ceci à plus forte raison lorsque la culture de ce lecteur a été constamment fermée à la possibilité même d'un art abstrait capable de transcender la décoration ?

L'art est vécu aujourd'hui sur le mode de la schizophrénie culturelle. Le marché de l'art et la presse artistique sont des phénomènes internationaux, d'où une homogénéisation, à l'échelle mondiale, de tout ce qui est exposé, acheté, connu. Nous pourrions en déduire que l'incessante circulation cosmopolite de l'art contemporain constitue l'expression d'une culture internationale, la garantie

* En français dans le texte.

Richard Serra, repérages pour *Shift* (voir ci-dessous, pp. 323 et 324).

d'une communauté de critères esthétiques et de visions, l'assurance de conceptions partagées quant aux fins de l'art.

Rien n'est moins vrai. Malgré l'effet de nivellement produit par la culture de masse, c'est précisément dans l'espace immobile et muet séparant le spectateur de l'œuvre d'art, espace qui n'est traversé que par son regard, que nous trouvons la résistance la plus aiguë à l'internationalisation de la culture. Car ce regard exprime et prolonge l'isolement qui est celui du spectateur en présence de l'œuvre. Une telle solitude met crûment en évidence ses exigences esthétiques : à quoi l'œuvre d'art doit-elle, selon lui, satisfaire ? Qu'est-ce qui excite son intérêt, captive son attention ? Quelle est son attitude face aux rapports entre art et sérieux, art et goût, art et plaisir ? Cette attitude est culturellement enracinée, et ses racines croissent différemment selon le terrain où elles se frayent un chemin. Quoi qu'en dise la presse artistique, l'espace traversé par l'entendement du spectateur est déterminé de manière différente selon chaque pays.

Ceci m'amène à poser la question la plus dépourvue de délicatesse : comment, sans être inconvenant vis-à-vis de Serra (qui ne voit aucun intérêt réel et aucune pertinence pour son propre travail dans l'œuvre de Giacometti) et sans totalement déconcerter le lecteur français (pour qui rien n'est plus éloigné que ces deux domaines de la sculpture — l'un figuratif, expressif, riche de connotations, l'autre abstrait, sans inflexions, aux associations les plus brutes) —, comment suggérer que c'est justement grâce à cette répulsion et à cet antagonisme réciproques entre l'œuvre de Giacometti et celle de Serra que l'œuvre de ce dernier a une chance de devenir accessible en France ? Il faut ici faire fonctionner ce qu'on pourrait nommer un modèle de relations négatives. Par la construction de ce *dispositif** particulier de répulsion — Giacometti/Serra — il est possible de mieux voir quelles sont, chez le second, les opérations esthétiques produisant ce qui pourrait être appelé un sujet abstrait.

Au demeurant, si ce dispositif peut nous éclairer, c'est qu'il fonctionne non seulement grâce à un principe de répulsion réciproque mais aussi sur la base d'un texte, un seul, qui sert de médiateur entre ces deux pratiques sculpturales radicalement distinctes.

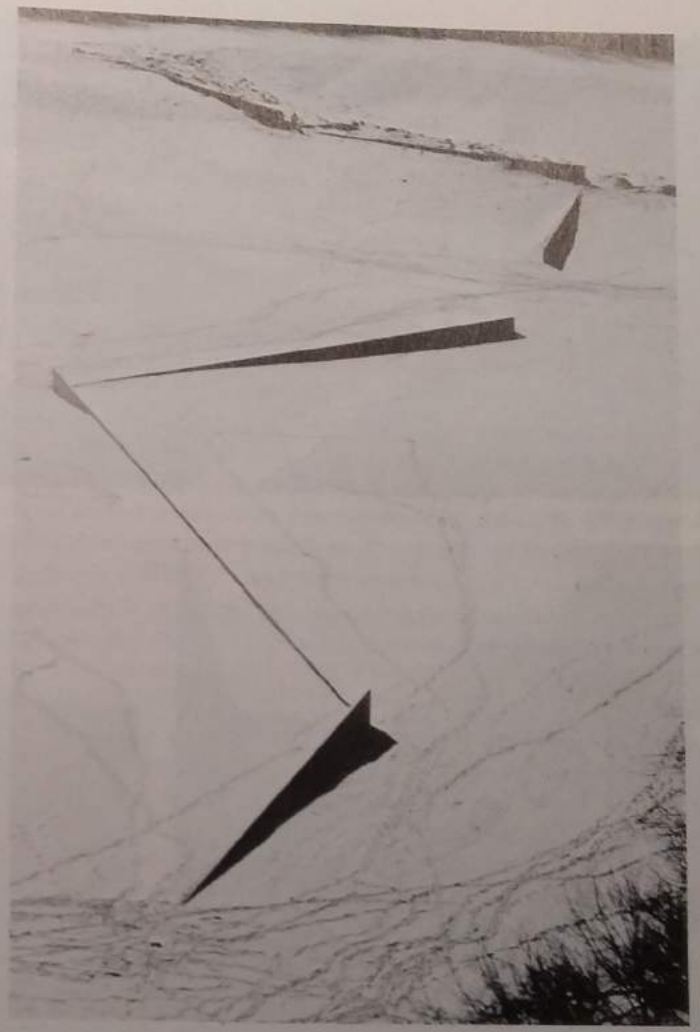
Ce texte est la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, qu'on considère généralement comme une sorte de récit à partir duquel il est possible de faire l'expérience des décisions formelles prises par Giacometti dans son œuvre d'après-guerre. Ces figures allongées telles des lames, agitées d'un frémissement par une élaboration plastique qui laisse leurs contours en état d'imprécision visuelle per-

* En français dans le texte.

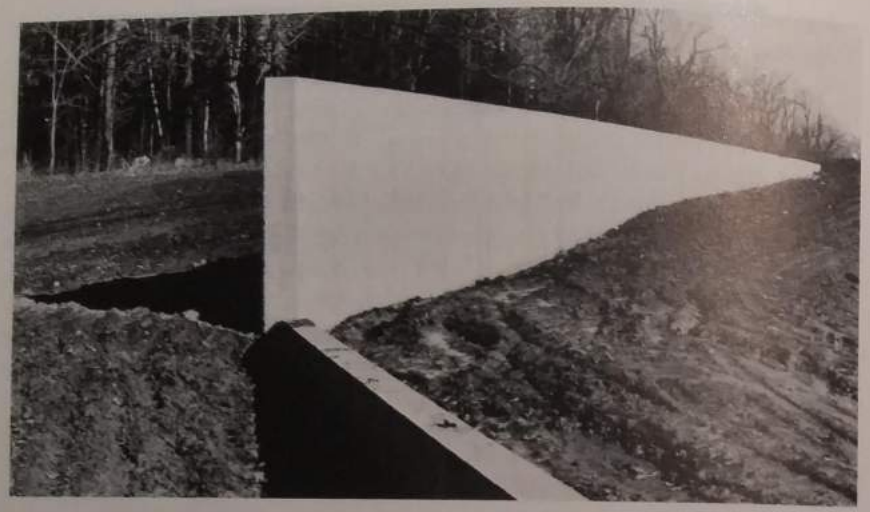
manente, sont souvent interprétées comme le parallèle en sculpture de ce qui, dans la phénoménologie, relève de la recaractérisation de la perception en tant que fonction de l'intentionnalité — en tant que cause et effet simultanés de la *prise sur le monde** de celui qui regarde. Selon cette interprétation, il n'existe pas d'objet qui nous serait donné de manière neutre — quitte à être ensuite modifié par la distance à laquelle nous le voyons ou par l'angle de vue que nous sommes tenus d'adopter. Distance et point de vue ne s'ajoutent pas à l'objet mais sont inhérents à sa signification, comme les sons qui sous-tendent notre langage d'un sens toujours déjà donné et le distinguent ainsi du simple bruit ou du babil. « [...] un homme à deux cents pas n'est-il pas *plus petit* qu'un homme à cinq pas ? », demande Merleau-Ponty à son lecteur. « Il le devient si je l'isole du contexte perçu et que je mesure la grandeur apparente. Autrement, il n'est ni plus petit, ni d'ailleurs égal en grandeur ; il est en deçà de l'égal et de l'inégal, il est *le même homme vu de plus loin*[2]. » Les « données » perceptuelles sont ainsi recaractérisées comme les significations que les choses présentent à *un certain point de vue* : « Convergence et grandeur apparente ne sont ni signes ni causes de la profondeur : elles sont présentes dans l'expérience de la profondeur comme le *motif*, même lorsqu'il n'est pas articulé et posé à part, est présent dans la décision[3]. » Ou plus précisément, « elles ne font pas apparaître miraculeusement à titre de "causes" l'organisation en profondeur, mais elles la motivent tacitement en tant qu'elles la renferment déjà dans leur sens et qu'elles sont déjà l'une et l'autre une certaine manière de regarder à distance[4] ».

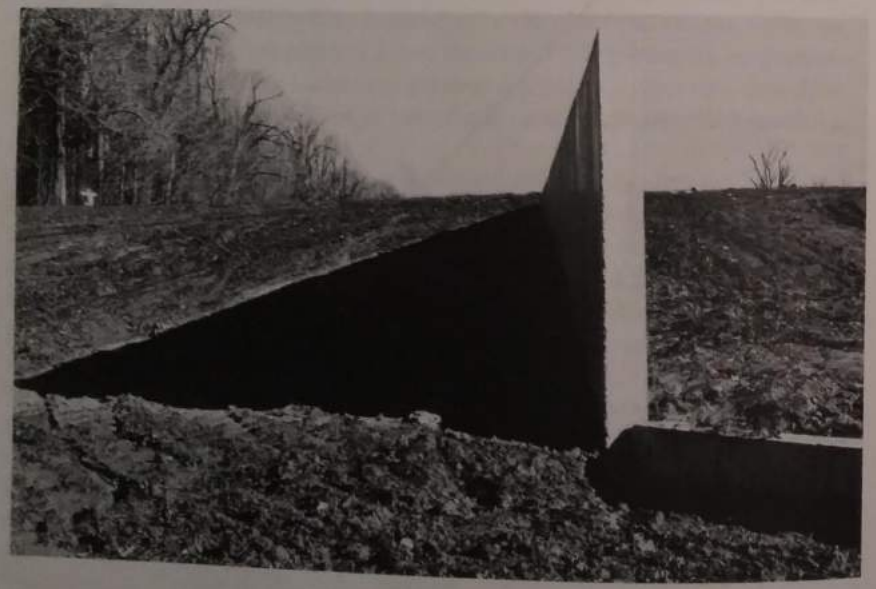
C'est cette idée d'« une certaine manière de regarder à distance » qui influa sur les spectateurs enthousiastes de l'œuvre de Giacometti et les conduisit à dire : « Il invente un nouveau champ de création. Il introduit la représentation de la distance dans l'histoire trois fois millénaire de la sculpture[5]. » Cette représentation de la distance que portaient en elles les figures de Giacometti était associée à la phénoménologie parce qu'elle était vue comme la représentation d'une relation de réciprocité entre objet et spectateur, entre regardeur et regardé : elle était comprise comme une représentation du « regarder à distance » qu'aucun examen rapproché, aucun grossissement, ne pourrait anéantir. Car l'objet portait comme sa signification la marque de la séparation existant entre son spectateur et lui. La sculpture représentait un corps humain sans cesse pris dans l'auréole du regard d'un spectateur et gardait donc à jamais la trace de ce que signifie être vu *par* un autre et *depuis* l'endroit d'où cet autre regarde. L'indistinction, l'allongement, la frontalité des figures de Giacometti furent ainsi tenus pour les signes, les marques, du regard éloigné du spectateur. Cette interprétation, énoncée avec

* En français dans le texte.



Richard Serra, *Shift* [Changement de position], 1970-1972, six sections en béton ; hauteur : 1,50 m ; épaisseur : 0,20 m ; longueur totale des sections : 244 m. Canada, King City.





Richard Serra, *Shift*, détails.

force par Sartre en 1948 dans « La recherche de l'absolu », allait devenir, dans la France des années cinquante, un lieu commun de la critique d'art[6].

Aux États-Unis, cependant, la lecture existentialiste du champ esthétique se fit curieusement en dehors de son rapport avec une phénoménologie de la perception. Et cela ne fut pas sans répercussion sur l'interprétation de Giacometti ou du phénomène local de l'*action painting*. En effet Merleau-Ponty ne fut pas traduit en anglais avant les années soixante et, de son côté, l'« homme-en-situation » de Sartre était communément compris comme l'homme moral, non comme l'homme de la perception. La *Phénoménologie de la perception* parvint à la conscience des artistes américains avec un décalage de vingt ans, vingt années durant lesquelles l'art américain devait précisément se convertir de manière radicale, passionnée, au pouvoir et à la signification de l'art abstrait.

Lorsque, au début des années soixante, les artistes de la génération minimaliste eurent accès au livre de Merleau-Ponty, ils le firent avec pour arrière-plan Pollock, Still, Newman et Rothko. Leur compréhension de ce que Merleau-Ponty entendait par « expérience préobjective » fut donc très différente de celle qu'avaient eue les artistes travaillant en France durant les années quarante. Ils accueillirent tout autrement l'idée selon laquelle :

> [...] l'expérience de la spatialité une fois rapportée à notre fixation dans le monde, il y aura une spatialité originale pour chaque modalité de cette fixation. Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit [...] La nuit est sans profils, elle me touche elle-même...[7].

La *Phénoménologie de la perception* fut, en règle générale, interprétée par les Américains à la lumière de leurs propres ambitions : donner un sens à un art abstrait. Peut-être pouvons-nous, à notre tour, lire selon ce contexte ce que Serra a écrit à propos de la conception de *Shift*, une immense sculpture construite sur une période de deux ans (1970-1972), déployée sur près de trois cents mètres dans un champ de la campagne canadienne :

> Entouré sur trois côtés par des arbres et des marais, le site est un champ cultivé, constitué par deux coteaux que sépare une vallée en coude. L'été 1970, Joan [Jonas] et moi avons parcouru cet endroit à pied pendant cinq jours. Nous avons découvert que lorsque deux personnes, chacune à un bout du champ, le parcouraient sur toute sa distance en essayant de ne pas se perdre de vue malgré les courbes du terrain, elles déterminaient mutuellement une définition topologique de l'espace. C'est la distance maximale séparant deux personnes sans qu'elles se perdent de vue qui fixa les limites de l'œuvre, dont l'horizon fut établi selon les possibilités que nous avions de maintenir ce point de vue réciproque. L'œuvre, depuis ses extrêmes bords, apparaît toujours clairement en une configuration totale. Des élévations furent localisées, chacun de nous étant à un bout du champ, les yeux au même niveau. La vallée, contrairement aux coteaux, était plate.

Je désirais obtenir une dialectique entre la perception de l'endroit dans sa totalité et la relation qui s'établit avec le champ lorsqu'on le parcourt à pied. Il en résulte une certaine façon de prendre sa propre mesure face à l'indétermination du terrain [...].

Pour autant que les élévations étagées [les six « murs » qui constituent les éléments construits de l'œuvre] fonctionnent comme des horizons s'étendant pour le couper vers l'horizon réel, elles apparaissent comme les orthogonales d'un système perspectif de mesure. L'appareil de l'espace renaissant repose sur des mesures fixes et immuables. Les murs en degrés, quant à eux, sont en relation avec un horizon constamment changeant. En tant que mesures, ils sont totalement transitifs : ils peuvent élever l'espace, l'abaisser, l'étendre, le mettre en raccourci, le contracter, le comprimer et le tourner. Par l'intermédiaire du mur, la ligne, en tant qu'élément visuel, devient un verbe transitif[8].

Tout dans cette œuvre — son déclenchement comme trace du regard réciproque de deux personnes marchant à chaque extrémité d'un terrain accidenté et luttant pour ne pas se perdre de vue ; son élaboration comme réseau de perspectives établissant un « horizon » intérieur à l'œuvre (par opposition à l'horizon réel) qui, en retour, définit constamment notre vision de l'objet d'après notre situation par rapport à lui ; l'idée, enfin, de la transitivité de cette relation (« élever », « étendre », « compresser », « tourner »), de telle sorte que l'œuvre marque l'action de la relation entre celui qui regarde et le monde qu'il habite — tout découle, avec un naturel ahurissant, de la *Phénoménologie de la perception*.

Ce qui ne veut pas dire que le texte de Merleau-Ponty soit une « source » spécifique de *Shift*, ou qu'il ait eu une influence directe sur cette œuvre, mais bien plutôt que ces idées, après presque dix ans d'absorption générale, développèrent en Amérique un contexte dans lequel la sculpture naquit d'un jeu de perspectives, comme c'est le cas pour les œuvres minimalistes de Donald Judd ou de Robert Morris, où des géométries abstraites sont sans cesse soumises à la définition d'une vision située. C'est selon ce contexte qu'une œuvre formée des « horizons » établis par deux personnes marchant à distance l'une de l'autre put prendre une sorte de signification intuitive.

Bien entendu, rien n'est plus étranger au domaine esthétique de *Shift* que la conception sculpturale qui veut repérer dans les figures dressées de Giacometti les signes perceptuels de l'éloignement du regardant. Alors que Giacometti situe dans le monde des objets, spécifiquement dans la représentation de la figure humaine, le rendu de la distance, Serra souhaite opérer sur l'« expérience préobjective ». Il n'y a pour lui qu'une seule manière d'approcher ce monde premier et préobjectif : faire usage d'une forme qui, bien que tangible, matérielle (engageant directement le corps du spectateur), soit rigoureusement non figurative, c'est-à-dire abstraite.

On peut voir cette conception de l'abstrait au travail dans *Shift*. Lorsqu'on marche sur le lieu de l'œuvre, le sommet des murs apparaît en transformation gra-

duelle mais constante. Les murs qui, vus d'en haut, sont des lignes le long desquelles se déplace le regard se transforment, à mesure que l'on « descend » l'œuvre, pour finir par former une sorte d'enceinte nous reliant étroitement à la terre. Ressentis alors plus comme une barrière que comme une perspective, ils intensifient l'expérience physique de la localisation de notre corps. Sans rien représenter — ni proche figure humaine, ni arbre éloigné — le réseau linéaire/physique des murs articule à la fois une situation et une perspective vécue. Cette articulation se fait de la manière la plus abstraite qui soit : par rotation alternative d'un plan dans le sens ou à contresens de la profondeur.

On trouve une esquisse du monde préobjectif dans les premiers chapitres de la *Phénoménologie de la perception*. Merleau-Ponty parle de l'horizon intérieur d'un objet comme du réseau de tous les points de vue possibles dans lequel est pris cet objet :

Quand je regarde la lampe posée sur ma table, je lui attribue non seulement les qualités visibles de ma place, mais encore celles que la cheminée, que les murs, que la table peuvent « voir », le dos de ma lampe n'est rien d'autre que la face qu'elle « montre » à la cheminée. Je peux donc voir un objet en tant que les objets forment un système ou un monde et que chacun d'eux dispose des autres autour de lui comme spectateurs de ses aspects cachés et garantie de leur permanence[9].

Ce passage se situe au début de la partie du livre intitulée « Le corps ». Merleau-Ponty construit comme modèle originel l'interconnexion de l'« arrière » et de l'« avant » au sein d'un système qui prend en charge les *significations* de ces relations en tant qu'elles nous sont données de manière préobjective par l'espace du corps. La *Phénoménologie de la perception* explore pour commencer le « monde » du corps en tant que fondement préobjectif de toute expérience de l'interrelation des objets.

Dans *Shift*, le plan en rotation, horizon tantôt intérieur et tantôt extérieur, est un marqueur syntaxique — un équivalent, dans le langage abstrait de la sculpture, du rapport entre l'« horizon » du corps et celui du monde réel. Bien qu'il soit plus ou moins géométrique, ce plan est on ne peut plus éloigné des plans transparents de la sculpture constructiviste, ou de ceux, frontaux et en suspension, d'une grande partie de la peinture non objective. Dans la sculpture constructiviste les plans sont organisés de manière à donner l'illusion qu'ils occupent ce qu'on pourrait appeler un espace diagrammatique. Ils sont souvent faits de matériaux transparents : verre, celluloïd, réseaux de fils ; et cette transparence matérielle se veut le signe d'une transparence de la signification : celle d'un modèle explicatif qui mettrait à nu l'essence des choses, qui donnerait à voir leurs structures réelles. Cette totale clarté est censée baigner la sculpture constructiviste de telle sorte que, rendue « transparente » depuis n'importe quel point de vue, elle soit comme perçue sous toutes les faces à la fois en un seul instant de complète autorévéla-

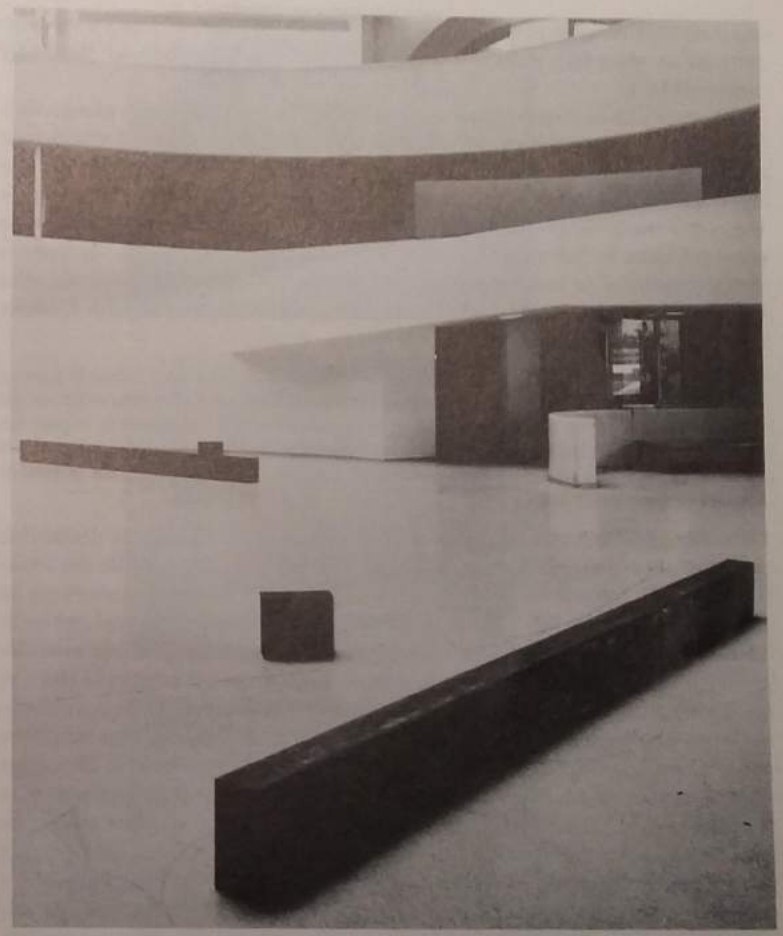
tion. Sur ce modèle diagrammatique, sur son pouvoir explicatif, les constructivistes élaborèrent leur propre « sujet abstrait » comme un don fait à la communauté scientifique et à sa technologie en plein développement.

Fût-il géométrique, rigide ou plat, le plan, dans *Shift*, est absolument distinct de celui du constructivisme. Le plan constructiviste cherche à vaincre l'« apparence » des choses et à redéfinir l'objet lui-même comme le *géométral** de toutes les perspectives possibles, c'est-à-dire comme l'objet vu de nulle part, ou vu par Dieu — ainsi que l'écrit Merleau-Ponty : « Pour Dieu, qui est partout, la largeur est immédiatement équivalente à la profondeur. L'intellectualisme et l'empirisme ne nous donnent pas un compte rendu de l'expérience humaine du monde ; ils en disent ce que Dieu pourrait en penser[10]. »

Dans *Shift*, le plan exclut cette notion de transparence. Non parce qu'il est littéralement opaque — fait de béton, à demi enfoui dans la terre, en union complète avec la densité du terrain —, mais parce qu'il participe d'un système qui reconnaît que « regarder l'objet c'est s'enfoncer en lui, et que les objets forment un système où l'un ne peut se montrer sans en cacher d'autres. Plus précisément, l'horizon intérieur d'un objet ne peut devenir objet sans que les objets environnants deviennent horizon et la vision est un acte à deux faces[11]. » Entérinant la vision comme « acte à deux faces », le plan, dans *Shift*, fait ressortir tout à la fois la densité du corps et celle du monde, de même que l'engagement mutuel, mobile, qui est au cœur de la perception. Le spectateur de l'œuvre de Serra, contrairement à celui de la sculpture constructiviste, n'est jamais représenté comme stationnaire : il est toujours supposé en mouvement, même si ce mouvement n'est que celui provoqué par les ajustements micro-musculaires incessants qu'implique la vision bifocale. Cette liaison entre l'horizon du corps et celui du monde, cette transitivité abstraite — « mettre en raccourci », « contracter », « comprimer », « tourner » — doit être considérée comme le sujet de *Shift*.

Cette transitivité réciproque entre le regardeur et le regardé qui se modifient l'un l'autre en échangeant leurs positions dans l'espace visuel, cette trajectoire chiasmatique est le sujet de nombreuses œuvres de Serra. C'est un sujet abstrait auquel servent le plus souvent de « support » des formes « abstraites » : dans *Different and Different Again* (1973, installé au Guggenheim Museum) des barres longues de cinq mètres disposées en diagonale « déplacent » visuellement deux blocs d'acier ; dans *Circuit*, d'énormes plaques métalliques (2,45 m x 7,50 m ; voir ci-dessus p. 316) surgissent des quatre coins d'une pièce et laissent au « centre » de l'œuvre un vide d'un mètre carré dans lequel le corps du spectateur est invité à

* En français dans le texte.



Richard Serra, *Different and Different Again*, 1973 ;
deux barres de 5 m et deux cubes ; acier.
Installation au Guggenheim Museum de New York.

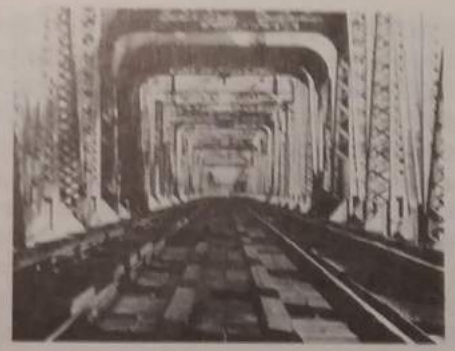
tourner. Mais un tel sujet ne perd rien de son caractère abstrait lorsque son support est un objet réel, comme c'est le cas dans le très beau *Railroad Turnbridge* réalisé en 1976.

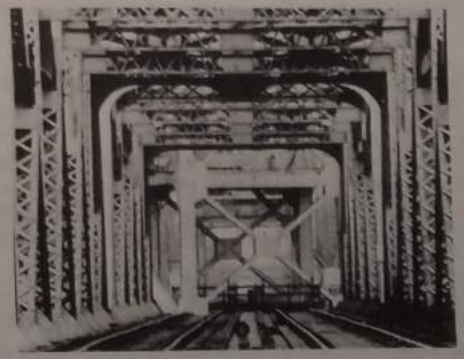
Dans ce film la caméra, placée à l'extrémité d'un pont tournant, plonge dans toute sa longueur, de telle sorte que ce qui est vu au-delà de cette construction en tunnel est entièrement fonction de l'ouverture à l'autre bout du pont. D'où une implication réciproque entre regardeur et regardé au niveau de la « forme » d'abord — vis-à-vis spéculaire de deux ouvertures : celle de la caméra et celle du pont qui cadre le lointain — puis au niveau du *dispositif** de vision : la lente et majestueuse mise en mouvement du pont inondé de soleil agit à la fois sur celui qui regarde et sur cette partie réduite du monde offerte au regard. Comme l'explique Serra :

> [Le film] n'emprunte pas seulement la structure en tunnel du pont pour cadrer le paysage mais fait aussi retour sur lui-même et se cadre lui-même. D'où une illusion concernant ce qui est en mouvement et ce qui reste immobile. Est-ce la caméra qui se déplace et le pont qui reste immobile, ou bien l'inverse ? Question engendrée par le pont lui-même — par la manière dont, tel qu'il est construit, il organise un cadrage, et par son mécanisme interne de fonctionnement : l'engrenage[12].

Dans *Railroad Turnbridge*, le caractère réel du pont, sa matérialité, sa destination pratique, son appartenance iconographique (la façon dont par exemple son armature en treillis rappelle le phénomène historique de la construction métallique au XIXe siècle) ne disparaissent pas plus que le paysage au bout du tunnel qui est le « but » putatif de la caméra. Tous ces aspects perdent seulement de leur caractère objectif au profit du sujet abstrait du film — cette chose qui remplit le cadre et qui n'est pas tant une chose qu'une relation, une transitivité. Un espace rendu visible en lui-même et à lui-même par le fait qu'il est en mouvement, un espace gorgé d'une luminosité intense servant de métaphore de la vision, un espace néanmoins traversé par l'implication réciproque de l'« avant » et de l'« arrière », et qui par là figure et explicite l'espace préobjectif du corps. C'est cette trajectoire spatiale que nous donne à voir le film de Serra. Le pont tournant, en tant qu'objet matériel, est le support et non le sujet de cette expérience. *Railroad Turnbridge* a été réalisé quatre ans après *Shift*. Bien que son « prétexte » (le pont) soit un élément réel, non abstrait, c'est une œuvre qui est fidèle à ce que Serra énonçait, l'année de la réalisation du film, quant à son propre rôle de sculpteur : « Il s'agit pour moi, par la tactique la plus abstraite, de poursuivre la voie que j'ai ouverte dès le début dans mon œuvre[13]. »

* En français dans le texte.





Richard Serra, *Railroad Turnbridge*, 1976, film (19 minutes).

Il ressort de l'examen de *Railroad Turnbridge* et de *Shift* un autre aspect du sujet abstrait, un aspect qu'éclaire le dispositif Giacometti/Serra et le rapport qu'il suppose, chez l'un comme chez l'autre mais de manière différente, avec une phénoménologie de la perception. Pour Serra, le sujet abstrait n'existe qu'en fonction du temps. Tout sujet arrêté dans le temps, isolé et immuable, devient pour lui une image, et une image, par définition, n'est jamais abstraite — elle est toujours image de quelque chose, représentation. Ainsi chez Giacometti, par-delà le fait que la présence de la figure humaine dans son œuvre associe inévitablement la distance à un visage ou à un corps, cette distance se traduit en une image sculpturale. Elle est là, dans l'objet, imprimée à sa surface par la fracture ineffaçable du modelé, par la manière abrupte dont le visage s'effile sous nos yeux, de sorte que, si près ou si loin que nous soyons, nous sommes toujours confrontés à une image de distance.

Pour Serra, le sujet abstrait ne se révèle pleinement que dans le cadre d'une expérience qui fait dépendre l'un de l'autre l'espace et le temps. Car c'est au moment même où se produit un déplacement [*shift*] dans la vision que ce dont nous faisons l'expérience visuelle apparaît dégagé de toute stase, de toute image : si le pont, dans le film de Serra, peut être conçu lui aussi comme médium, ce n'est que parce qu'il tourne à l'instar des rouages de la caméra. Dans cette insistance sur une abstraction unifiant en un continuum espace et temps se fait encore sentir une préoccupation phénoménologique :

> Cette quasi-synthèse s'éclaire si on la comprend comme temporelle. Quand je dis que je vois un objet à distance, je veux dire que je le tiens déjà ou que je le tiens encore, il est dans l'avenir ou dans le passé en même temps que dans l'espace [...] La coexistence, qui définit en effet l'espace, n'est pas étrangère au temps, elle est l'appartenance de deux phénomènes à la même vague temporelle[14].

Et c'est à nouveau Merleau-Ponty qui relie l'espace de ce continuum à quelque chose de préobjectif et d'abstrait :

> Il y a donc un autre sujet au-dessous de moi, pour qui un monde existe avant que je sois là, et qui y marquait ma place. Cet esprit captif ou naturel, c'est mon corps, non pas le corps momentané qui est l'instrument de mes choix personnels et se fixe sur tel ou tel monde, mais le système de « fonctions » anonymes qui enveloppent toute fixation particulière dans un projet général[15].

C'est cette conception suivant laquelle le sujet abstrait ne peut être approché que par le biais du temps qui sépare le plus irrémédiablement les deux membres du paradigme Giacometti/Serra. Si la *Phénoménologie de la perception* fournit un commentaire critique à cette distinction esthétique, d'autres textes permettent d'autres types d'accès[16]. Parmi eux, le célèbre passage de *À la recherche du temps perdu* où

Proust relie son désir d'écrire au besoin qu'il éprouve de pénétrer la surface des choses afin de découvrir la nature du plaisir qu'elles lui donnent et où il cite, comme tout premier exemple de son travail d'écriture, la page dans laquelle les clochers de Martinville lui apparaissent en une confluence particulière de l'espace et du temps :

> [...] nous avions déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin, qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs[17].

Pour le jeune Proust, c'est ce rapport toujours changeant qui rend perceptible le lien entre la route en lacet et la chorégraphie des apparitions et disparitions des trois clochers. Cette variation incessante à l'intérieur du temps est ce qui, caché derrière l'objet esthétique, constitue son sujet.

Notes

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 1981, p. 350.

2. *Ibid.*, p. 302.

3. *Ibid.*, p. 299.

4. *Ibid.*, p. 300.

5. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 107.

6. Jean-Paul Sartre, « La recherche de l'absolu », *Les Temps modernes*, III, n° 28 (1948), pp. 1153-1163. Repris dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 289-305.

7. M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 328.

8. Richard Serra, « Shift », *Arts Magazine* (avril 1973). Repris dans *Richard Serra, Écrits et entretiens, 1970-1989*, traduit par Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, pp. 19-23.

9. M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 82-83.

10. *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 295-296.

11. *Ibid.*, p. 82.

12. Annette Michelson, Richard Serra, Clara Weyergraf, « The Films of Richard Serra : An Interview », *October*, n° 10 (automne 1979). Repris dans *Richard Serra, Écrits et entretiens*, *op. cit.*, pp. 83-131.

13. Richard Serra, « Sight Point 1971-1975/Delineator 1974-1976 », *Art in America* (mai/juin 1976). Repris dans *Richard Serra, Écrits et entretiens*, *op. cit.*, pp. 51-62.

14. M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 306.

15. *Ibid.*, p. 294.

16. Cf. Yve-Alain Bois, « Promenade pittoresque autour de *Clara-Clara* », catalogue de l'exposition *Richard Serra*, Paris, Musée national d'art moderne, 1983, pp. 11-27.

17. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I : *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, pp. 181-182.

LEWITT *IN PROGRESS**

Dans le processus d'algébrisation, d'automatisation de l'objet, nous obtenons l'économie maximum des forces perceptives : les objets sont soit donnés par un seul de leurs traits, par exemple le nombre, soit reproduits comme si l'on suivait une formule, sans même qu'ils apparaissent à la conscience.

VICTOR CHKLOVSKI[1]

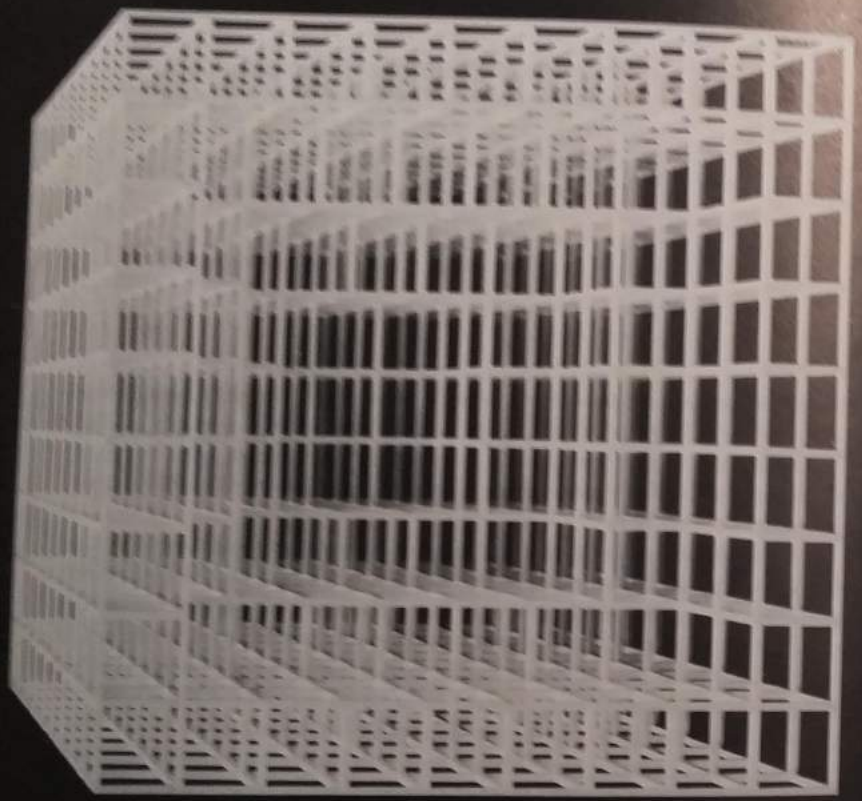
Soit trois documents : le premier est un article du critique Donald Kuspit, intitulé « Sol LeWitt — The Look of Thought[2] ». Le second est *Progress in Art*[3], un livre de Suzi Gablik, artiste et écrivain. Le troisième est la contribution de Lucy Lippard au catalogue de la rétrospective LeWitt qui s'est tenue au Museum of Modern Art de New York[4].

Ces essais formulent tous trois un ensemble d'affirmations qui concernent initialement le travail d'un artiste spécifique, mais qui touchent aussi le contexte de l'art abstrait en général, ou du moins de l'art abstrait produit par les artistes de la génération de LeWitt. Ces affirmations reviennent à proclamer la mission et la finalité ultime d'une telle abstraction. Elle doit, déclarent les trois auteurs, servir d'illustration triomphante aux pouvoirs de la raison humaine. Mais la question qui vient à l'esprit est alors : l'Art conceptuel peut-il être autre chose ?

Kuspit attire l'attention sur ce thème grandiose par le titre même de son essai. « L'apparence de la pensée » [*The Look of Thought*] est ce qui nous regarde fixement depuis les structures modulaires, les réseaux ajourés et les progressions sérielles de la sculpture de LeWitt. La pensée, selon Kuspit, est déductive et axiomatique, elle procède par inférence. Elle consiste à dégager un principe central et organisateur de la diversité de notre expérience, elle est l'activité d'un ego transcendantal.

« Chez LeWitt, écrit Kuspit, il n'y a pas d'induction optique ; il n'y a que

* Nous conservons le titre anglais. On peut y entendre une allusion aux progressions arithmétiques qui caractérisent le travail de LeWitt aussi bien qu'au *work in progress* joycien (N. d. T.).



déduction selon des règles qui ont une validité axiomatique quelle que soit l'apparence hésitante ou incohérente de l'œuvre résultant de leur application. » Et plus loin : « L'art abstrait rationaliste et déterministe est à relier à une tradition occidentale plus large, manifeste pendant l'Antiquité classique comme pendant la Renaissance, à savoir la poursuite de l'intelligibilité par des moyens mathématiques. Cette tradition a un sens profondément humaniste : elle implique la déification de l'intelligence humaine en raison de ses prouesses mathématiques[5]. »

L'œuvre spécifique où s'opère pour Kuspit cette déification de l'intelligence humaine s'intitule *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974). C'est une structure modulaire composée de cent vingt-deux unités, dont chacune est membre d'une série limitée définie par une progression numérique. Tout le long de la série, le « cube » en tant que tel n'est donné que par inférence, en réduisant tout d'abord les indices au minimum (trois arêtes perpendiculaires l'une par rapport à l'autre), puis en fournissant progressivement les arêtes manquantes jusqu'à l'indice optimal (onze arêtes). Chaque module de la série a vingt centimètres de côté ; chacun est peint en blanc ; les cent vingt-deux armatures structurelles sont assemblées sur une vaste plate-forme.

« Le spectateur, nous apprend Kuspit, complète les cubes incomplets en reconstituant mentalement les arêtes manquantes. Il fait ainsi l'expérience d'une tension entre cubes littéralement partiels et cubes mentalement entiers — entre ce que Kant nommerait le cube phénoménal et l'idée du cube[6]. »

Pour la quasi-totalité des commentateurs de l'œuvre de LeWitt, il ne fait aucun doute que ces emblèmes géométriques sont l'illustration de l'Esprit, la démonstration du rationalisme lui-même. Pour Rosenblum : « Les plus élaborées parmi ces constructions ressemblent parfois à des traductions de systèmes philosophiques complets en un langage purement formel. S'il était donné à quelqu'un de percevoir la beauté structurelle des traités de Descartes ou de Kant, par exemple, et de les recréer en une métaphore exclusivement visuelle, ce ne pourrait être que LeWitt[7]. »

Il y aura peut-être des lecteurs pour regimber devant de telles assertions. Ils pourront trouver curieux qu'apparaisse un art dédié à un cartésianisme triomphant durant ce dernier quart de siècle ; curieux qu'au moment même où presque tout dans notre expérience culturelle nous enseigne la nécessité d'abandonner l'illusion du sujet transcendantal, LeWitt soit capable de nous rassurer quant au pouvoir de ce dernier.

Car si je me vois mettre à la mer, et voguer longtemps sur les flots, je ne vois pas le retour, la danse sur les brisants, et je n'entends pas grincer sur la grève la frêle carène. Je profitai de ce

Page de gauche : Sol LeWitt, *Floor Piece n° 4*, bois peint ; 1,10 m de côté.

séjour pour m'approvisionner en pierres à sucer. C'étaient des cailloux mais moi j'appelle ça des pierres. Oui, cette fois-ci, j'en fis une réserve importante. Je les distribuai avec équité entre mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle[8].

Mais le pouvoir de la raison humaine a envoûté l'imagination de certains critiques d'art actuels pour qui l'abstraction ne peut être que l'aboutissement du progrès triomphant de la rationalité. Il est instructif, dès lors, de réfléchir aux proclamations faites au sujet de LeWitt dans le contexte d'un débat plus général sur la nature de l'abstraction. Suzi Gablik, par exemple, dans *Progress in Art*, considère la totalité de la culture visuelle du monde entier en termes de développement cognitif. Pris dans cette problématique, l'art abstrait apparaît comme le résultat obligé d'une espèce d'universelle maturation intellectuelle.

Résumée très brièvement, la thèse de Suzi Gablik est que l'histoire de l'art se divise en trois périodes distinctes. La première comprend toutes les représentations visuelles antérieures à la découverte de la perspective systématique ; la deuxième, qui commence avec la Renaissance, est définie par la maîtrise du système perspectif ; et la troisième, la période du modernisme, est instituée par l'offensive abstraite. Ainsi qu'il est possible de conclure d'après le titre de son livre, l'auteur soutient que ces divisions marquent les étapes d'une progression radicale, chaque phase faisant tomber en désuétude celle qu'elle supplante. C'est le développement cognitif de l'homme qui sert de modèle à ce concept de « progrès en art », depuis les modes de pensée les plus enfantins jusqu'à la complexité accrue du raisonnement formel et opérationnel. En projetant ce modèle du développement individuel — tiré des travaux de Piaget — sur le corpus de l'art dans son ensemble, Suzi Gablik traite de l'histoire des styles comme d'une « marche en avant » — un processus d'« évolution » vers des stades d'organisation intellectuelle toujours supérieurs. « L'histoire de l'art fournit des exemples de principes structuraux fondamentaux de maturation mentale[9] », écrit-elle. Ainsi la Renaissance évinça toutes les formes antérieures de représentation du fait de la nature axiomatique, déductive, de la perspective ; celle-ci lui permit d'interpréter l'espace du monde phénoménal en l'unifiant par un système de coordonnées indépendantes de la perception « brute ». Mais la période moderne, celle qui commence avec le cubisme, dépasse nettement la Renaissance en termes de progrès cognitif, car elle sépare entièrement du monde réel cette faculté coordinatrice. Elle fait par là même la démonstration de l'indépendance de tous les systèmes déductifs ou logiques par rapport au processus d'observation. Selon Suzi Gablik, l'aboutissement de l'art abstrait réside en sa liberté vis-à-vis des impératifs de la réalité perceptuelle et en son ambition de manifester ce que Piaget a nommé le « stade formel-opérationnel » de la pensée humaine.

Cela posait un problème que je résolus d'abord de la façon suivante. J'avais mettons seize pierres, dont quatre dans chacune de mes quatre poches qui étaient les deux poches de mon pantalon et les deux poches de mon manteau. Prenant une pierre dans la poche droite de mon manteau, et la mettant dans ma bouche, je la remplaçais dans la poche droite de mon manteau par une pierre de la poche droite de mon pantalon, que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon pantalon, que je remplaçais par la pierre de la poche gauche de mon manteau, que je remplaçais par la pierre qui était dans ma bouche, dès que j'avais fini de la sucer.

Il n'est pas surprenant que les défenseurs de LeWitt acquiescent avec autant d'admiration à la thèse de *Progress in Art*. Car toute interprétation s'appuyant sur un parallèle direct entre l'« épistémologie génétique » de Piaget et le déroulement de plusieurs millénaires d'efforts esthétiques situe obligatoirement les artistes de la génération de LeWitt au « stade formel-opérationnel » de développement ; à suivre une telle interprétation, ils sont nécessairement les manipulateurs d'une logique propositionnelle très « avancée » par rapport à ce qui l'a précédée. De fait Lucy Lippard, dans son essai pour le catalogue du MoMA consacré à LeWitt, affirme que le type de pensée décrit par Gablik s'applique sans problème à l'œuvre de cet artiste. « Seule correspond pleinement à ces théories "l'abstraction réflexive" de LeWitt, assure-t-elle, seule son œuvre peut être considérée comme articulant "le moment où, dans la pensée artistique, une structure s'ouvre au questionnement et se réorganise elle-même selon un nouveau sens [*meaning*] *qui est cependant toujours celui de cette même structure*, mais porté à un degré nouveau de complexité"[10]. »

Ainsi il y avait toujours quatre pierres dans chacune de mes quatre poches, mais pas tout à fait les mêmes pierres. Et quand l'envie me reprenait de sucer je puisais à nouveau dans la poche droite de mon manteau, avec la certitude de ne pas y prendre la même pierre que la dernière fois. Et, tout en la suçant, je réarrangeais les autres pierres, comme je viens de l'expliquer. Et ainsi de suite.

En qualifiant Lippard et Kuspit de défenseurs de l'œuvre de LeWitt, je n'entends nullement donner à croire qu'aller contre leurs opinions c'est aussi être contre LeWitt. Je propose plutôt un autre système de défense pour cet artiste — un système qui trouve sa force rhétorique et son énergie psychologique en s'alimentant de l'hostilité qui entoure généralement une œuvre comme la sienne. Cette hostilité est plutôt mise en sourdine dans le petit monde de l'art, bien clos sur lui-même, où LeWitt est considéré comme un des maîtres contemporains ; mais elle est ouvertement déclarée en dehors de cet espace restreint. Pour le grand public, les réseaux grillagés et blancs de LeWitt, installés ou non en série, sont déconcertants et dépourvus de signification. Que peuvent-ils bien représenter ? C'est alors qu'intervient la réponse décrite ci-dessus : ce sont des représentations de l'Esprit. Enfin libre de ne plus peindre les objets du monde sensible, l'artiste dépeint le moment cognitif en tant que tel.

Mais cette solution ne me satisfaisait qu'à moitié. Car il ne m'échappait pas que cela pouvait être, par l'effet d'un hasard extraordinaire, toujours les mêmes quatre pierres qui circulaient. Et en ce cas, loin de sucer les seize pierres à tour de rôle, je n'en suçais en réalité que quatre, toujours les mêmes à tour de rôle.

Pour ces critiques [Lippard, Kuspit], le moment cognitif possède une forme, une structure particulières. À lire leurs références à Descartes, leurs allusions aux diagrammes euclidiens, il est évident que cette forme est pour eux une sorte de centrage de la pensée — la découverte d'un principe de base, d'un axiome permettant de rendre compte de toutes les variables d'un système donné. Il s'agit du moment où se fait la saisie de l'idée, du théorème qui tout à la fois engendre et explique le système. Conçu comme intérieur au système, comme le fondement même de son unité, le centre est en même temps visualisé comme au-dessus ou dehors. D'où le rapprochement fait par Kuspit entre l'idée de pure intelligibilité, qu'il tient pour la finalité de l'art de LeWitt, et la notion de transcendance.

Car de quelque façon que je fisse circuler les pierres, je tombais toujours sur le même aléa. Il était évident qu'en augmentant le nombre de mes poches j'augmentais du même coup mes chances de profiter de mes pierres comme j'entendais le faire, c'est-à-dire l'une après l'autre jusqu'à épuisement du nombre. J'aurais eu huit poches par exemple, au lieu des quatre que j'avais, que le hasard le plus malveillant n'aurait pu empêcher que sur mes seize pierres j'en suce au moins huit, à tour de rôle. Pour tout dire il m'aurait fallu seize poches pour être tout à fait tranquille.

Mais en posant les conditions grâce auxquelles l'art abstrait se libérerait de l'obligation de représenter le monde, ce genre d'argumentation critique ne fait que mettre en place une nouvelle contrainte. L'art abstrait n'est plus évalué selon son exactitude à transcrire les apparences, il est apprécié en fonction de la transparence avec laquelle il renvoie à un nouveau modèle. La réalité visuelle ne possède plus de statut privilégié par rapport à l'œuvre d'art, elle ne constitue plus le texte que l'art est censé illustrer. Désormais, c'est la logique elle-même, qui constitue le « texte » et c'est l'Esprit qui sert de champ d'exploration, de modèle pour la « représentation » et de critère de jugement.

Il est clair que l'art de LeWitt ne tient pas debout lorsqu'on l'aborde avec de tels critères : il échouerait à un pareil examen. Ses maths sont bien trop simples, ses solutions manquent par trop d'élégance et les stratégies formelles de son œuvre sont bien trop lacunaires et obsessionnelles pour produire rien de semblable au diagramme de la raison humaine invoqué par les auteurs précédemment cités.

Et pendant longtemps je m'arrêtai à cette conclusion, qu'à moins d'avoir seize poches, chacune avec sa pierre, je n'arriverais jamais au but que je m'étais proposé, à moins d'un hasard extraordinaire. Et s'il était concevable que je double le nombre de mes poches, ne fût-ce qu'en divisant chaque poche en deux, au moyen de quelques épingles doubles supposons, les

quadrupler me semblait dépasser mes possibilités. Et je ne tenais pas à me donner du mal pour une demi-mesure. Car je commençais à perdre le sens de la mesure, depuis le temps que je me débattais dans cette histoire, et à me dire, Ce sera tout ou rien.

Les *Variations of Incomplete Open Cubes*, comme la plupart des œuvres de LeWitt, sont l'occasion pour le spectateur d'une expérience de type obsessionnel. Sur la vaste plate-forme trop étendue pour être embrassée d'un seul coup d'œil, les cent vingt-deux petites constructions incomplètes sont impeccablement disposées, toutes méticuleusement peintes en blanc, toutes en rangs bien ordonnés mais sans signification — traces d'une sorte d'entêtement maniaque. Très différente des diagrammes d'Euclide, où les relations axiomatiques ne sont données qu'une fois (l'éventail des applications possibles étant laissé au lecteur), très différente aussi de l'expression algébrique de l'extension d'une série donnée, où la formule sert précisément à prévenir le développement exhaustif de la série, l'œuvre de LeWitt applique avec insistance son principe générateur dans chacun des cas possibles. L'expérience que l'on peut faire de cette œuvre n'a rien à voir avec une quelconque « apparence de la pensée », particulièrement si l'on entend par « pensée » la logique telle qu'elle est classiquement exprimée. L'expression logique, qu'elle soit diagrammatique ou symbolique, met l'accent sur la capacité d'esquisser, de condenser, de suggérer une expansion à l'aide de ses deux ou trois premiers termes, de rendre compte par quelques points d'ellipse de vastes espaces arithmétiques, bref d'user de la notion d'*et cetera*. En revanche, le babil d'une expansion sérielle de LeWitt n'a rien de commun avec l'économie du langage mathématique. On retrouve au contraire chez lui la volubilité de la parole propre aux enfants ou aux vieillards, le refus du résumé, de l'exemple générique. On songe à ces récits fiévreux composés d'une suite de détails quasi identiques reliés par « et ».

Et pendant que je regardais ainsi mes pierres, en ruminant des martingales toutes aussi défectueuses les unes que les autres, et en écrasant des poignées de sable, de sorte que le sable coulait entre mes doigts et retombait sur la plage, oui, pendant que je tenais ainsi en haleine l'esprit et une partie du corps, un jour soudain il me vint à celui-là, dans une lueur, que je pourrais arriver à mes fins sans augmenter le nombre de mes poches, ni réduire celui de mes pierres, mais simplement en sacrifiant le principe de l'arrimage.

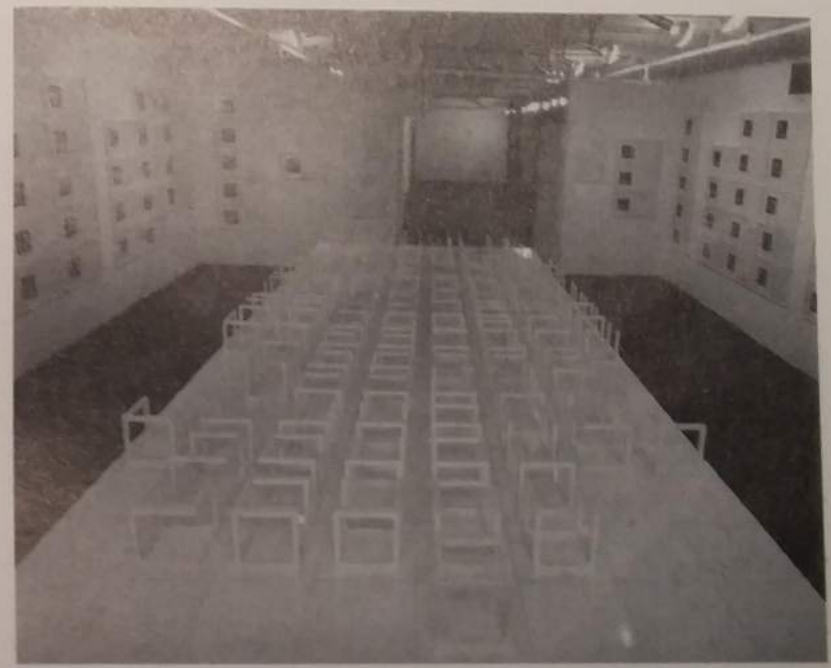
Reste une différence avec ces récits : la faconde, le babil, la répétition de détails en un hoquet spasmodique contiennent une idée de soumission au hasard, de désorganisation, d'absence de système, alors que chez LeWitt le débordement, l'empilement des divers cas et éventualités est traversé de part en part par un souci d'organisation, truffé de système. Il y a, comme on dit, une méthode dans la folie des *Variations of Incomplete Open Cubes*. Ce que nous y découvrons, c'est le « système » de la compulsion, le rituel inflexible de l'obsessionnel avec sa précision, sa perfection, sa rigueur pointilleuse, comme un voile tendu sur un abîme d'irrationalité.

Sol LeWitt, *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974. Représentation schématique.

C'est en ce sens un projet qui excède la raison, qui échappe à tout contrôle. Si les solutions qu'apporte l'obsessionnel à tout problème nous frappent par leur folie, ce n'est pas parce qu'elles sont fausses mais bien parce qu'il y a, dans la manière même dont le problème est posé, un étrange court-circuit de la nécessité.

Maintenant, qu'il existât, qu'il existe même toujours, à ce problème d'autres solutions, aussi solides que celles que je vais essayer de décrire, mais plus élégantes, je veux bien le croire, je le crois même fermement. Et je crois aussi qu'avec un peu plus d'entêtement, un peu plus de résistance, j'aurais pu les trouver moi-même. Mais j'étais fatigué, fatigué, et je me contentais lâchement de la première solution qui en fût une, à ce problème.

LeWitt a un jour précisé : « Si je réalise un dessin mural, il me faut avoir les indications inscrites sur le mur ou sur l'étiquette du dessin, de façon à faciliter la compréhension de l'idée. Si je me contentais de lignes tracées sur le mur, personne ne se douterait qu'il y en a dix mille à l'intérieur d'un espace défini. J'ai donc deux types d'objets formellement distincts : les lignes, et l'explication qui



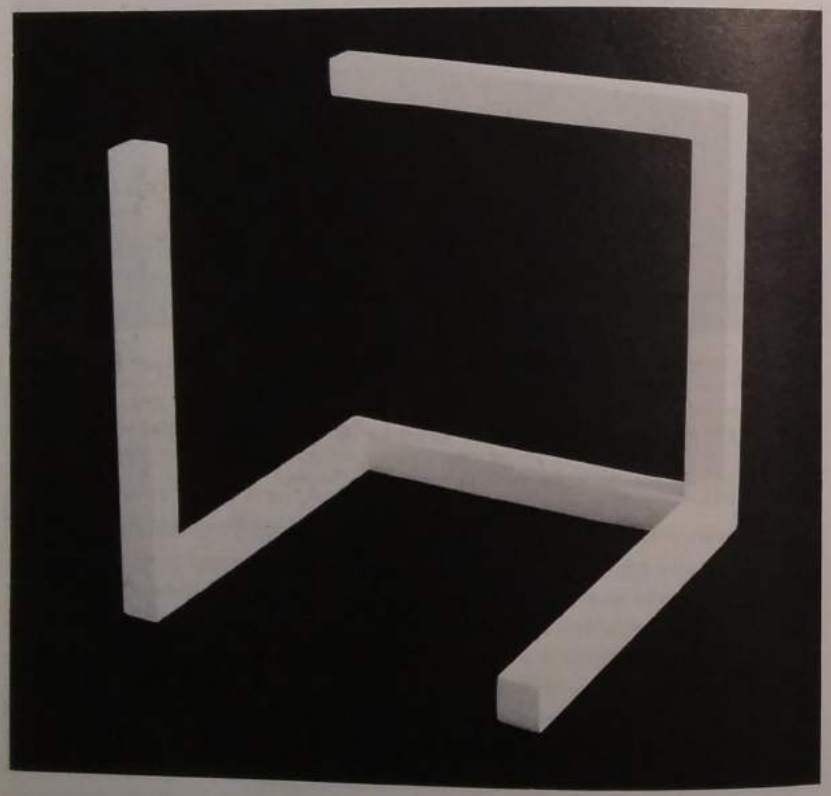
Sol LeWitt, *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974. La pièce se compose de deux parties : 122 sculptures de bois peint en blanc (20,3 cm de côté) sur une plate-forme grise mise au carreau (5,49 x 3 m), et 131 « photographies/dessins » accrochés au mur, en panneaux, à proximité immédiate de la plate-forme (66 x 36 cm chacun). Réalisé par l'artiste, un diagramme récapitule l'ensemble des variations (page de gauche). La photographie ci-dessus montre l'exposition de novembre 1974 chez John Weber, New York (photo de la galerie). Londres, coll. Saatchi.

leur correspond. À quoi s'ajoute l'idée — qui n'est jamais mentionnée[11]. » Les lignes sont des phénomènes bruts dont l'étiquette fournit l'explication. Mais celle-ci ne justifie ni n'interprète rien : c'est une sorte de document narratif, de commentaire semblable à celui du guide qui informe les visiteurs de la hauteur du séquoia ou du temps qu'il a fallu au Colorado pour creuser le Grand Canyon. L'étiquette rend compte de cette persistance — et de la danse de l'invention au-dessus du gouffre de l'immotivé [*over the pit of non-necessity*]. Au-delà, il y a toujours, comme LeWitt s'est fait un plaisir de le dire, « l'idée — qui n'est jamais mentionnée ».

Parfois cependant LeWitt a énoncé l'« idée ». En 1969, envoyant par lettre, lors d'une exposition à Nova Scotia, ses instructions relatives aux pièces présen-

tées, il formula ce qui n'apparaît jamais sur aucune étiquette murale : « Une œuvre qui utilise l'idée d'erreur, une œuvre qui utilise l'idée d'infinité ; une œuvre qui soit subversive, une œuvre qui ne soit pas originale[12]... » Ces « idées » suivent un ordre tout à fait différent de l'ordre mathématique, déductif, axiomatique. L'utilisation de « l'idée d'erreur » comme principe générateur d'une œuvre n'a rien à voir avec l'illustration d'un ordre idéel, d'un Idéal, que les critiques persistent à associer à l'art de LeWitt.

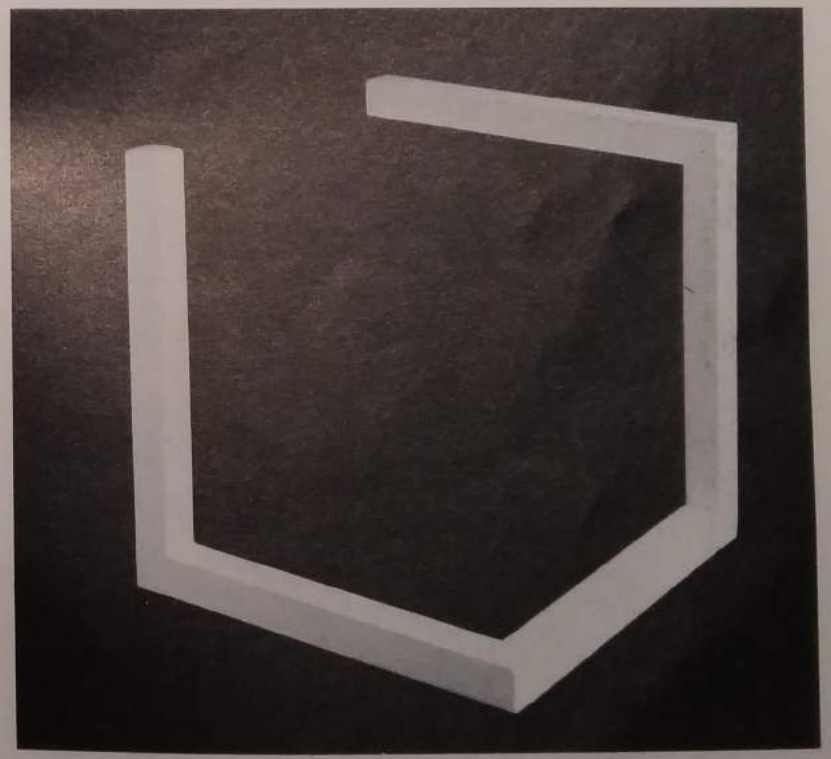
Et sans récapituler les étapes, les affres, par où je passai avant d'y déboucher, la voici, ma solution, dans toute sa hideur. Il n'y avait qu'à (qu'à !) mettre par exemple, pour commencer, six pierres dans la poche droite de mon manteau, car c'est toujours cette poche-là qui débite,



Sol LeWitt, *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, deux éléments.

cinq dans la poche droite de mon pantalon, et cinq enfin dans la poche gauche de mon pantalon, ça faisait le compte, deux fois cinq plus six seize, et aucune, car il n'en restait aucune, dans la poche gauche de mon manteau, qui pour l'instant demeurait vide, vide de pierres s'entend, car son contenu habituel y était toujours, ainsi que des objets de passage. Car où croyez-vous que je cachais mon couteau à légumes, mon argenterie, ma corne et le reste, que je n'ai pas encore nommé, que je ne nommerai peut-être jamais ?

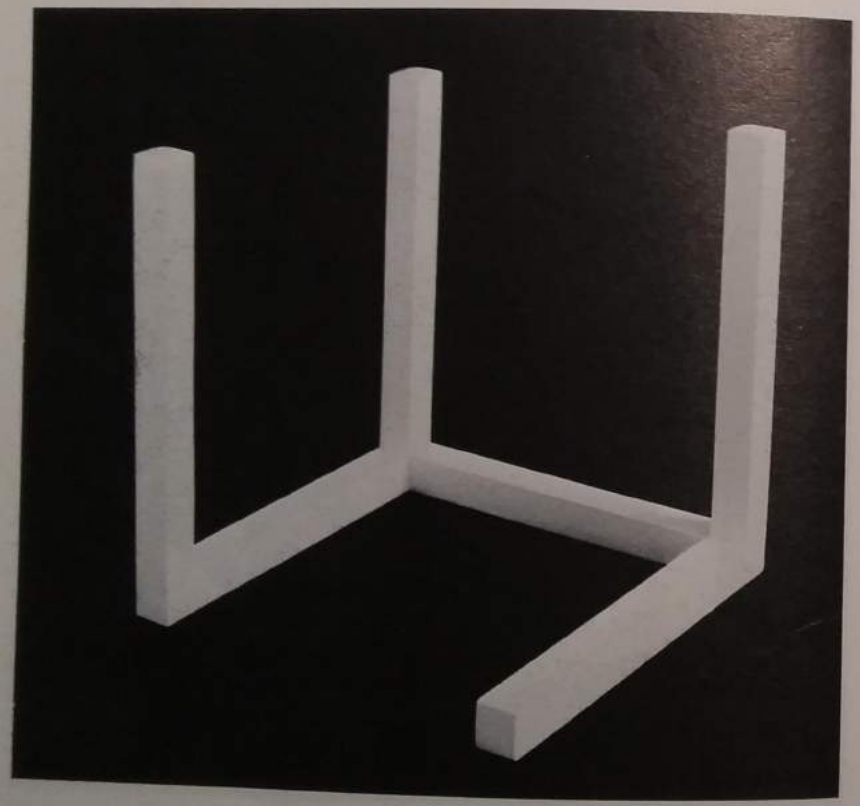
C'est assurément à propos des idées (et de la façon dont il souhaitait les mettre en relation avec son œuvre) que LeWitt écrivait en 1967 : « L'idée devient une Machine qui fait l'art[13]. » De même il semblait ambitionner un ordre supérieur à celui de la simple visualité lorsqu'il se servait du terme « conceptuel » pour quali-



Sol LeWitt, *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, deux éléments.

fier son travail dans deux publications en forme de manifestes parues à la fin des années soixante. Le mot une fois lâché, le monde de l'art n'avait plus qu'à courir après le lièvre de l'« art conceptuel » — quitte à s'égarer jusqu'au fin fond de l'idéalisme. Dès lors, il apparut que nul rêve pythagoricien n'était assez démesuré pour que cet art ne se proposât pas de le transcrire en une métaphore visuelle ou un diagramme du Réel.

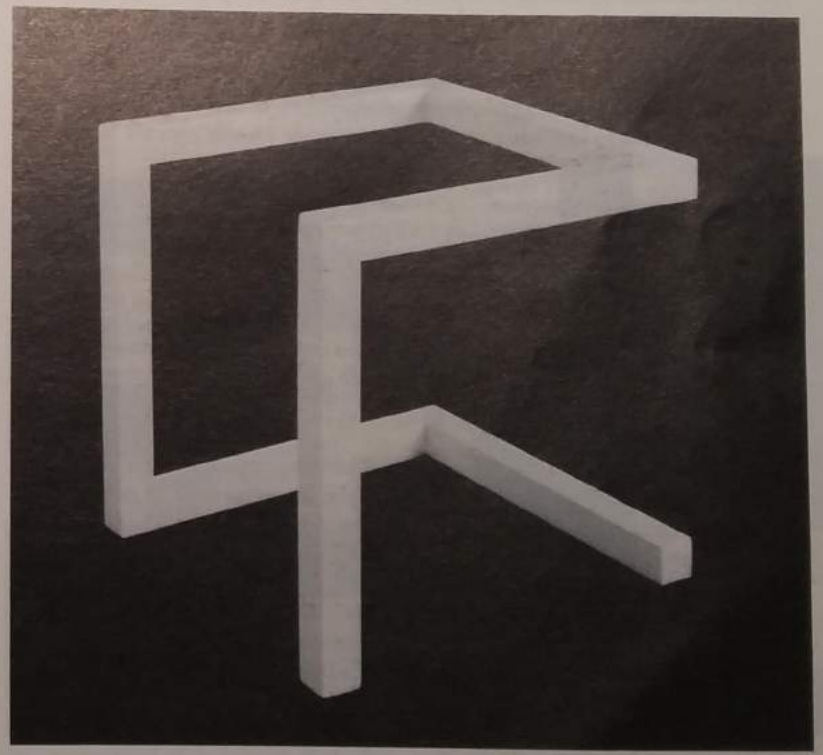
Mais on trouvera peu d'« idées » de LeWitt sur de si hautes cimes. Les idées dont il se sert immanquablement sont subversives, dédiées au manque de finalité de la finalité, aux rouages en mouvement d'une machine que la raison ne gouverne plus. C'est ce qu'avait noté Robert Smithson : « LeWitt se sent requis par des



Sol LeWitt, *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, deux éléments.

"concepts" paradoxaux vidés de toute nécessité. Tout ce qu'il pense, écrit ou fait est inconsistant et contradictoire. L'"idée originale" de son art est perdue dans un fouillis de dessins, chiffrages et autres idées. Rien n'est jamais là où cela paraît être. Ses concepts sont des prisons privées de raison[14]. » Et LeWitt lui-même ne disait rien d'autre : « Les pensées irrationnelles devraient être poursuivies jusqu'au bout et avec logique[15]. » Un tel impératif, à quoi l'art de LeWitt se soumet bel et bien, débouche à l'opposé de tout idéalisme. Il permet de pousser à la limite un nominalisme absurde — comme celui des *Variations of Incomplete Open Cubes*.

Bon. Maintenant je peux commencer à sucer. Regardez-moi bien. Je prends une pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, ne la suce plus, la mets dans la poche gauche de



Sol LeWitt, *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, deux éléments.

mon manteau, la vide (de pierres). Je prends une deuxième pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, la mets dans la poche gauche de mon manteau. Et ainsi de suite jusqu'à ce que la poche droite de mon manteau soit vide (à part son contenu habituel et de passage) et que les six pierres que je viens de sucer, l'une après l'autre, soient toutes dans la poche gauche de mon manteau.

Le recours à ce nominalisme absurde, dans le champ esthétique, ne commence nullement avec LeWitt. On le trouve tout au long des productions du minimalisme, qui naît avec les années soixante, ainsi que, bien entendu, chez les auteurs les plus chers à ce groupe de sculpteurs et de peintres : Samuel Beckett et le Nouveau Roman. Dire ce que LeWitt partage activement avec les artistes de sa génération ne diminue aucunement la portée de son art ; cela permet de repérer son aire véritable de signification.

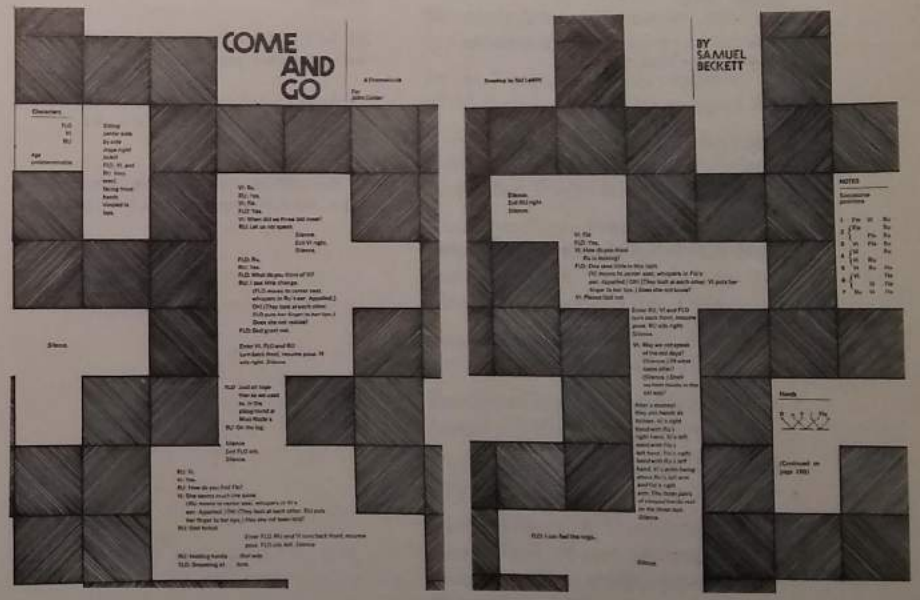
C'est ce même nominalisme voué à l'absurde qui, par exemple dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, exténue la voix du narrateur lorsqu'il nous décrit une bananeraie rang par rang, patiemment, obstinément, et non sans sadisme. Il en résulte bien entendu que notre attention ne se porte bientôt plus sur la bananeraie, mais sur cette voix et sur son obsession du dénombrement.

M'arrêtant alors, et me concentrant, car il s'agit de ne pas faire une connerie, je transfère dans la poche droite de mon manteau, où il n'y a plus de pierres, les cinq pierres de la poche droite de mon pantalon, que je remplace par les cinq pierres de la poche gauche de mon pantalon, que je remplace par les six pierres de la poche gauche de mon manteau. Voilà donc qu'il n'y a à nouveau plus de pierres dans la poche gauche de mon manteau, tandis que la poche droite de mon manteau en est à nouveau pourvue, et de la bonne façon, c'est-à-dire de pierres autres que celles que je viens de sucer et que je me mets à sucer à leur tour, l'une après l'autre, et à transférer au fur et à mesure dans la poche gauche de mon manteau, ayant la certitude, autant qu'on peut l'avoir dans cet ordre d'idées, que je ne suce pas les mêmes pierres que tout à l'heure, mais d'autres.

Et le passage, dans *Molloy*, sur les pierres à sucer n'est qu'un exemple parmi tant d'autres chez Beckett de ce qui advient lorsque les rouages de la ratiocination s'emballent en une extraordinaire démonstration de « pensée » [« *thinking* »], démonstration dans laquelle il est clair que l'objet de cette « pensée » réside entièrement dans la précision de la routine, dans le brio du numéro. Ainsi les artistes de music-hall qui exécutent des tours spectaculaires, permutant des chapeaux d'une tête à l'autre à la vitesse de l'éclair. Personne ne pense au chapeau comme à une idée : il n'est que prétexte à un étalage d'adresse — comme le « problème » posé par les pierres. C'est la présence ironique du faux « problème » qui donne à ce feu d'artifice d'habileté sa teneur émotionnelle particulière, qui lui confère ce détachement total et distinctif hors du monde de la finalité et de la nécessité, ce sens du suspens devant l'immense spectacle de l'irrationnel.

Une rationalité fausse et pieuse était uniformément considérée par la génération de LeWitt comme l'ennemie de l'art. Judd parlait de sa conception de l'ordre comme étant celle du « *just one thing after another* ». Morris et Smithson évoquaient la joie de détruire. Pour cette génération, le mode d'expression devint l'ironie à froid, le regard fixe, le discours répétitif et sans inflexion. Ou plutôt, elle inventa les objets correspondant à tout cela dans le monde de la sculpture. Ce fut une décennie extraordinaire : les objets proliféraient en une chaîne apparemment aussi infinie qu'obsessionnelle, chacun répondant à l'autre — une chaîne dans laquelle chaque chose était reliée à tout le reste, mais sans que l'une devînt le référent de l'autre.

Pénétrer les systèmes qui régissent ces œuvres, celles de LeWitt, de Judd ou de Morris, c'est précisément s'engager dans un monde dépourvu de centre, un monde de substitution et de transpositions nulle part légitimées par les révélations d'un sujet transcendantal. Là réside la force de telles œuvres, leur poids, leur droit à la modernité. Rendre compte de cet art en se trompant entièrement sur son contenu



Sol LeWitt, *Come and Go*, dessin à la plume pour le « dramaticule » de Samuel Beckett, *Harper's Bazaar*, avril 1969.

et sur son champ d'opérations revient à le discréditer, à le trahir en lui inventant une fausse justification. Bien plus que l'Esprit, c'est l'aporie, ne serait-ce que parce qu'elle est un *dilemme* et non une *chose*, qui est un modèle pour l'art de LeWitt.

Notes

1. Victor Chklovski, « L'Art comme procédé » [1917], *in* T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 82.

2. Donald Kuspit, « Sol LeWitt : The Look of Thought », *Art in America*, LXIII, sept.-oct. 1975.

3. Suzi Gablik, *Progress in Art*, New York, Rizzoli, 1976.

4. *Sol LeWitt*, catalogue de l'exposition du MoMA, New York, 1978.

5. D. Kuspit, *op. cit.*, p. 48.

6. *Ibid.*, p. 43.

7. Robert Rosenblum, in *Sol LeWitt*, *op. cit.*, p. 14.

8. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. Les différents extraits cités se trouvent pp. 92-97 de l'édition de poche (Minuit, collection « double »).

9. Suzi Gablik, *Progress in Art*, *op. cit.*, p. 147.

10. Lucy Lippard, in *Sol LeWitt*, *op. cit.*, p. 27.

11. *Ibid.*, p. 24.

12. *Ibid.*

13. Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967, p. 80.

14. Robert Smithson, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », *Art International*, mars 1968, p. 21.

15. Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art », *Art-Language*, n° 1, mai 1969, p. 11.

Bibliographie

A View of Modernism : *Artforum* (septembre 1972)

Sense and Sensibility : *Artforum* (novembre 1973)

Notes on the Index : *October*, n° 3 et 4 (printemps et automne 1977)

Grids : *October*, n° 9 (été 1979)

Sculpture in the Expanded Field : *October*, n° 8 (été 1979)

The Originality of the Avant-Garde : *October*, n° 18 (automne 1981)

Sincerely Yours : *October*, n° 20 (printemps 1982)

In the Name of Picasso : *October*, n° 16 (printemps 1981)

This New Art : To Draw in Space : *Julio Gonzalez Sculpture & Drawings*, New York, Pace Gallery, 1981

No More Play : *Primitivism in 20th Century Art : The Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984

Reading Jackson Pollock, Abstractly : *Art in America*, LXX (été 1982)

Rauschenberg and the Materialized Image : *Artforum* (novembre 1974)

Richard Serra : Sculpture Re-Drawn : *Artforum*, vol. X (novembre 1972)

Richard Serra, A Translation : *Richard Serra*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1982

LeWitt in Progress : *October*, n° 6 (automne 1978)

Index

Les chiffres en italiques renvoient aux pages des illustrations

A

Abel, Karl : 258 (n.24).
Abraham, Karl : 11.
Acconci, Vito : 64.
Albers, Josef : 107-108, 137.
Andersen, Troels : 288 (n.32).
Andre, Carl : 31, *32*, 35, *36*, 45, 54, 121, *124*, 136.
Antonioni, Michelangelo : 30 (n.13).
Apollinaire, Guillaume : 260 (n.50).
Aragon, Louis : 221, 246, 260 (n.56).
Aristote : 183.
Arp, Jean : 26, 203, 209, *236*, 243, 258 (n.33), 260 (n.53).
Artaud, Antonin : 226.
Askevold, David : 77.
Atget, Eugène : 131.
Austen, Jane : 141, 143.
Aycock, Alice : 121, *124*.

B

Baker, Kenneth : 60 (n.12).
Barbut, Marc : 127 (n.1).
Barnes, Albert : 222.
Barry, Robert : 37, 38.
Barthes, Roland : 8-10, 80, 82, 88-89, 148, 199 (n.31), 219, 232-233.
Bataille, Georges : 222-226, 228, 230-234, 238, 248, 251-254, 259 (n.35, 36, 42), 260 (n.59), 261 (n.75).
Baudelaire, Charles : 289.
Baudrillard, Jean : 198 (n.26).
Bazin, André : 71.
Baziotes, William : 269.
Beauvoir, Simone de : 255 (n.5).
Beckett, Samuel : 43, 348.
Beckley, Bill : 77.
Bell, Clive : 18-19, 29 (n.2).
Bénédite, Léonce : 153-154, 158, 166-168.
Benjamin, Walter : 73, 89, 131, 285 (n.1), 292.
Benveniste, Emile : 91 (n.3).
Bergman, Ingmar : 30 (n.13).
Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit Le) : 115.
Bettelheim, Bruno : 67.
Blackmur,R.P. : 199 (n.31).
Blake, Peter : 278.
Blanc, Charles : 100, 143-144.
Blom, Frans : 259 (n.37).
Blunt, Anthony : 198 (n.13).
Bochner, Mel : 34-35, 37, *44*, 45, *46-47*, 55, 59 (n.1), 305.
Boiffard, Jacques-André : *237*, *250*, 251.
Boileau, Nicolas : 182.
Boime, Albert : 149 (n.12).
Bois, Yve-Alain : 334 (n.16).
Bonnefoy, Yves : 261 (n.70).
Bourdelle, Antoine : 217.
Brancusi, Constantin : 26, 114, *116*, 117, 136, 203, 221, 243-244.
Brand Philip, Lotte : 169.
Brenson, Michael : 256 (n.11).
Breton, André : 213, 215, 226, 231-232, 235, 239, 242, 246, 258 (n.26).
Bultman, Fritz : 277-278.

C

Cage, John : 305.
Caillois, Roger : 259.
Caillot, Jacques : 232, 259 (n.42).
Carmean, E.A. : 264-267, 270-273, 276-277, 279, 283, 286 (n.12,19).
Caro, Anthony : 60 (n.12), 211.
Cartier-Bresson, Henri : 131.
Casagemas, Carlos : 185, 186.
Cassirer, Ernst : 285 (n.1).
Caudwell, Christopher : 292, 306 (n.3).
Cavell, Stanley : 10, 30 (n.13), 175 (n.33).
Cézanne, Paul : 21, 29 (n.2), 264.
Charbonnier, Georges : 261 (n.69).
Chatelain, Jean : 151, 154-157, 159, 168.
Chesneau, Ernest : 145, 149 (n.14).
Chevreul, Michel-Eugène : 100, 144.
Childs, Lucinda : 108.
Chklovski, Victor : 335.
Christo (Javacheff Christo, dit) : 123.
Cladel, Judith : 166-168.
Clair, Jean : 259 (n.36).
Clay, Jean : 255 (n.7).
Clarke, Louis : 255 (n.8).
Clert, Iris (Portrait de) : 38, 59 (n.7).
Clifford, James : 258 (n.31).
Close, Chuck : 103.
Cohn, Robert G. : 109 (n.7).
Constable, John : 144.
Cornell, Joseph : *106*, 136.
Courbet, Gustave : 186.
Crimp, Douglas : 149 (n.17,18).
Cross, Henri : 101.

D

Daix, Pierre : 189-190, 195-196, 198 (n.22,23).
Dali, Salvador : 226, 239, 245, 259 (n.33).
Danto, Arthur : 153.
Debord, Guy : 198 (n.26).
Descartes, René : 251, 337, 340.
Desnos, Robert : 226.
Delacroix, Eugène : 143-144.
Deleuze, Gilles : 13 (n.5).
De Maria, Walter : 121, 123.
Derrida, Jacques : 13 (n.5), 175 (n.43).
Desnos, Robert : 226.
Dilthey, Wihelm : 283-284.
Doucet, Jacques : 219.
Druet, Eugène : *167*.
Dubuffet, Jean : 300.
Duchamp, Marcel : 38-39, 59 (n.11), 66-74 (*66*, *67*, *70*, 72, *73*, *75*), 227, 254, 294-296, 301.
Dupin, Jacques : 230, 259 (n.39).
Dürer, Albrecht : 94.

E

Einstein, Carl : 226, 241.
Eitner, Lorenz : 109 (n.6).
Elderfield, John : 109 (n.8).
Eliot,T.S. : 199 (n.31), 263.
Elsen, Albert : 151-154, 157-168, 172-174 (n.18).
Eluard, Paul : 239, 258 (n.26), 260 (n.56).
Empson, William : 199 (n.31).
Ernst, Max : 239, *240*, 241-242, 245-246, 261 (n.67).

F

Fénéon, Félix : 101.
Fineman, Joel : 183.
Flaubert, Gustave : 287 (n.30).
Flavin, Dan : 54.
Fliess, Wilhelm : 11.
Fossen, Theodore Van : 287 (n.27).
Foucault, Michel : 13 (n.5), 109 (n.2), 149 (n.7), 172, 284.
Frege, Gottlob : 182, 190.
Freud, Sigmund : 242, 258 (n.24), 286 (n.19).
Fried, Michael : 17-18, 19-21, 25, 59 (n.8).

Friedman, B.H. : 285 (n.2), 286 (n.10,11).
Friedrich, David Caspar : *100*.
Frobenius, Leo : 260 (n.59),
Fry, Roger : 18-19, 29 (n.2), 222, 264.
Fulton, Hamish : 123.

G
Gablik, Suzi : 335, 338-339.
Gabo (Naum Neemia Pevsner, dit) : 113.
Gay, Peter : 283.
Gedo, Mary Mathews : 181.
Genet, Jean : 215.
Genette, Gérard : 199 (n.31).
Géricault, Théodore : 259 (n.42).
Giacometti, Alberto : 213-262 (ill. *passim*), 321-326, 332.
Giacometti, Diego : 262 (n.80).
Giacometti, Annetta Stampa : 243.
Giedion-Welcker, Carola : 261 (n.76).
Gilbert, Creighton : 170.
Gilpin, William : 141-143, *144*, *145*.
Giotto : 264.
Glass, Phil : 108.
Godard, Jean-Luc : 30 (n.13), 31, 55.
Goethe, Johann Wolfgang von : 100, 144.
Gombrich, Ernst : 207, 284.
Gonzalez, Julio : 12, 152, 160, 174 (n.23), 201-212.(*204*,*205*).
Goodman, Paul : 136.
Gorky, Arshile : 179.
Gourmont, Remy de : 147.
Goya, Francisco de : 259 (n.42).
Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, dit) : 292-293.
Greenberg, Clement : 7-8, 13 (n.2 et 3), 18-20, 26-28, 279, 288 (n.37).
Greimas, Algirdas Julien : 127 (n.1).
Griaule, Marcel : 259 (n.35), 262 (n.91)
Gris, Juan : 188.
Guillaume, Eugène : 161.
Guillaume, Paul : 221-222.
Guys, Constantin : 289.

H
Hafif, Marcia : 89, *90*.
Hals, Frans : 180.
Hare, : 269.
Hart, Joan : 199 (n.30), 288 (n.41).
Hay, Deborah : 79-80, 89.
Hayum, Andrée : 176 (n.45).
Hegel, Georges Wihelm Friedrich : 280.
Heizer, Michael : 26, 55, *56*, 59 (n.1), *112*, 121, 123.
Hélion, Jean : 203.
Helmoltz,Herman von : 100.
Herbert, Robert : 145.
Hervé, Roger : 259 (n.39).
Hesse, Eva : 59 (n.1), 136.
Hohl, Reinhold : 215, 217, 235, 255 (n.10), 256 (n.11), 258 (n.32)-259 (n.43), 261 (n.62,70,76)-262 (n.91), 333 (n.5).
Hollier, Denis : 258 (n.24), 260 (n.47).
Holt, Nancy : 121.
Huebler, Douglas : 37-38.
Humbolt, Wihelm Von : 285 (n.1).

I
Ireland, Patrick : 103.
Irwin, Robert : 121, 123.
Ivins, William : 207.

J
Jakobson, Roman : 64.
James, Henry : 134.
Janis, Sidney : 276.
Jean, Marcel : 262 (n.93).
Johns, Jasper : 33, 59 (n.11), 91 (n.15), *92*, 103, 107, 136, 290, 293-294, 299, 303.

Judd, Donald : 18, 33, 34, 35, 43, 54, 133, 320, 348-349.

K
Kandinsky, Wassily : 279.
Kant, Emmanuel : 337.
Kaufmann, Pierre : 61 (n.20).
Kawara, On : 37-38.
Kelly, Ellsworth : 83-87 (*85*), 107.
Klee, Paul : 195.
Knutson, Greta : 262 (n.94).
Kohler, Wolfgang : 61 (n.20).
Kolbe, Georg : 256 (n.10).
Kooning, Willem de : 22, 25, 29 (n.4), 39, 179.
Kosuth, Joseph : 37-38.
Koulechov, Lev : 307.
Kozloff, Max : 306 (n.9).
Krasner Pollock, Lee : 276, 279, 281, 287 (n.23).
Kuhn, Thomas : 30 (n.12).
Kuspit, Donald : 335, 337, 339-340.

L
Lacan, Jacques : 13 (n.5).
Lacoste, Jean : 285 (n.1).
Lambert-Rucki : 219.
La Tour, Georges de : 263.
Lebossé, Henri : 153-154, 158-159.
Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret, dit) : 277.
Léger, Fernand : 136, 203, 217, *219*, 260 (n.50).
Legrain, Pierre : 219.
Leider, Phil : 18.
Leiris, Michel : 213, 215, 225-226, 235, 258 (n.32)-259 (n.35).
Léonard (Leonardo da Vinci, dit) : 94.
Levine, Sherrie : *146*, 147-148.
Levine, Steven Z. : 149 (n.14).
Lévi-Strauss, Claude : 13 (n.5), 97, 198 (n.22).
LeWitt, Sol : 37, 59 (n.1), 104, 107-108, 121, 123, 136, 335-350 (*336*, *342*, *343*, *344*, *345*, *346*, *347*, *349*).
Limbour, Georges : 237, 238.
Limet, Jean : 152, 162.
Lippard, Lucy : 37, 67, 335, 339-340.
Lissitzky, Lazare (dit El) : 113.
Long, Richard : 123, *125*.
Lord, James : 255 (n.4).
Lorrain (Claude Gellée, dit Le) : 264.
Luce, Maximilien : 101.
Luquet, G.H. : 222-224, 226, 234, 262 (n.89).
Lurçat, Jean : 221.

M
Maar, Dora : 181.
Malevitch, Kasimir : 94-95, 136, 280.
Mallarmé, Stéphane : 10, 102, 306 (n.6).
Manet, Edouard : 21, 24, 33, 58, 186.
Man Ray : 69, 72, *73*, *216*, *252*.
Marc-Aurèle (Statue équestre de) : 115.
Marinetti, Filippo Tommaso : 135.
Martin, Agnes : *96*, 97, 103, 137, *138*.
Mason, John : 121.
Masson, André : 179, 226, 260 (n.59).
Matisse, Henri : 102, 270.
Matta-Clark, Gordon : *81*, 87-88.
Maurer, Evan : 256 (n.10,12).
Mauss, Marcel : 225-226.
Merleau-Ponty, Maurice : 49, 60 (n.15, 17), 319, 321-330, 332.
Métraux, Alfred : 225, 258 (n.25,26,31).
Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit) : 271.
Michelson, Annette : 67, 333 (n.12).
Miklos : 219.
Millon, Henry : 153.
Miró, Juan : 179, 211, 258 (n.33).
Miss, Mary : *110*, 111, 121.

Mondrian, Piet : 93-95, 103, *104*, *105*, 107-108, 136-137, 140, 147, 203, 243, 279, 280-281.
Monet, Claude : 144-145, 147.
Morris, Robert : *6*, 31, 35, 45, 49, *50-51*, 52, *53*, *54*, *60*, *114*, 117, *118*, 121, *122*, 123, 326, 348-349.
Motherwell, Robert : 269.
Mulhern, Francis : 306 (n.3).

N
Nadeau, Maurice : 227.
Namuth, Hans : 267, *268*, 269, 273, *282*.
Nauman, Bruce : 59 (n.1), 121, 123.
Nesbit Cowling, Elizabeth : 256 (n.12).
Nevelson, Louise : 104.
Newman, Barnett : 33, 117, 266, 269, 279, 287 (n.28), 318, 325.
Nietzsche, Friedrich : 95, 224.
Nochlin, Linda : 186-187.
Noland,Kenneth : 19-21, *22*, *23*, 25.

O
O'Connor, F.V. : 267, 270, 272, 283, 285 (n.3).
Olitski, Jules : 19, 25.
Oppenheim, Denis : *76*, 77, 121, 123.
Ossorio, Alfonso : 269, 272.
Ozenfant, Amédée : 203, 257 (n.12,20).

P
Panofsky, Erwin : 169, 184.
Parsons, Betty : 273.
Peirce, Charles Sanders : 65, 82-83, 91 (n.4).
Peltier, Philippe : 256 (n.10), 261 (n.67).
Piaget, Jean : 338-339.
Picasso, Pablo : 11, 21, 136, 152, 160, 175 (n.23), 179-199 (*180*, *187*, *188*, *189*, *192*), 201-203, 205, 210-211, 219, 232, 234, 245, 251, *270*, 271-272, 286 (n.19), 290.
Picasso, Olga : 181.
Piero Della Francesca : 263.
Pline Le Jeune : 184.
Poirier, Anne et Patrick : 127.
Poley, Stephanie : 256 (n.12).
Pollock, Jakson : 39, 263-288 (*268*, *271*, *274*, *275*, *276*, *281*, *282*), 325.
Pool, Phoebe : 198 (n.13).
Poons, Larry : 103.
Popper, Karl : 284.
Porter, Eliot : 148.
Poudovkine, Vsevolod : 307.
Pound, Ezra : 135.
Poussin, Nicolas : 271.
Pozzi, Lucio : 81-89 (*84*).
Pressly, William : 261 (n.61).
Proust, Marcel : 333.
Pulitzer, Joseph : 28, 312.

Q
Queneau, Raymond : 226.

R
Racine, Jean : 59 (n.5).
Ranke, Leopold von : 263,285 (n.1).
Raphaël (Raffaello Sanzio, dit) : 143.
Rastier, François : 127 (n.1).
Ratton, Charles : 262 (n.91).
Rathbone, Eliza : 285 (n.2).
Rauschenberg, Robert : 38, 147, 189, 289-305 (*291*, *295*, *296*, *297*, *298*, *302-303*, *304*).
Redon, Odilon : *101*, 102.
Reff, Theodore : 198 (n.14).
Reinhardt, Ad : 95, 97, 136, 137.
Rembrandt (Rembrandt Harmenz Van Rijn, dit) : 151, 191.
Riegl, Alois : 13 (n.3), 184, 263.
Rietveld, Gerrit : 104.
Richardson, John : 181.
Rilke, Rainer Maria : 132-134, 152, 165.

Rivers, Larry : 258 (n.26).
Rivière, Georges-Henri : 221.
Robbe-Grillet, Alain : 23, 27, 348.
Rockburne, Dorothea : 35, 37, *48*, 49, 55, 59 (n.1).
Rodin, Auguste : 115, *116*, 129-135 (*130*, *131*, *132*, *133*), 140, 147, *150*, 151-154, 156-168 (*164*), 172.
Rohe, Mies van der : 278-279.
Rood,Odgen N. : 100.
Rosa, Salvator : 28-29.
Rosenblum, Robert : 187, 196, 337.
Rosenfeld, Dan : 151, 158.
Rosselet, Joan : 198 (n.21).
Rothko, Mark : 269, 325.
Rubens, Pierre Paul : 168.
Rubin, William : 180-182, 256 (n.10), 276-277, 285 (n.3)-286 (n.5,14)-287 (n.20)-288 (n.38), 306 (n.8).
Russell, Bertrand : 182, 190.
Ryman, Robert : 91 (n.15), *99*, 136.

S
Sadoul, Georges : 258 (n.33).
Sartre, Jean-Paul : 215, 292, 325.
Saussure, Ferdinand de : 9, 91 (n.4), 190-191, 198 (n.23,29), 280.
Saxon, Erik : 288 (n.33).
Schapiro, Meyer : 280, 287 (n.28).
Schmitt, Jean E. : 152, 163, 165.
Schnabel, Julian : 173.
Schwitters, Kurt : 136, 290, 300.
Searle, John : 183, 197 (n.5).
Seckler, Dorothy : 285 (n.4), 306 (n.12).
Serra, Richard : 26, 28, 34, *35*, 55, *56*, 59 (n.1), 121, 123, 307-318 (*307*, *308*, *309*, *310*, *311*, *313*, *315*, *316*, *317*), 319-334 (*320*, *323*, *324*, *329*, *331*).
Seuphor, Michel : 203.
Seurat, Georges : 101, 191.
Shapiro, Joel : *126*, 127.
Shaw, George Bernard : 159-160.
Signac, Paul : 101.
Simonds, Charles : 121, 127.
Smith, David : 179, 202-203, 211.
Smith, Tony : *265*, 266-267, 269, 272-273, 276-279 (*278*), 286 (n.12), 287 (n.23, 27, 28).
Smithson, Robert : 26, 55, 57, 59 (n.1), *112*, 121, *122*, 123, *125*, 346, 348.
Sondheim, Alan : 91 (n.1).
Sonnier, Keith : 26, 59 (n.1).
Spaeth, Eloise : 287 (n.21).
Spalding, Jeffrey : 256 (n.10).
Speiser, Félix : 255 (n.8).
Steckel, Wilhem : 11.
Steichen, Edward J. : 134.
Steinberg, Leo : 149 (n.2), 153, 160, 162, 163, 165, 175 (n.32), 289, 290, 300.
Stella, Frank : 7, 17-18, 21, 24-25, *26*, *27*, 31, 33, 35, 40, *41*, *42*, 43, 45, 107, 290, 299.
Still, Clyfford : 269, 325.
Stuart, Michelle : 81, *82*, 87-89.
Swenson, G.R. : 306 (n.11).

T
Tanguy, Yves : 260 (n.56).
Tatlin, Vladimir : 113.
Thaw, Eugene : 197 (n.4).
Thiers, Louis Adolphe : 143-144.
Titien (Tiziano Vecellio, dit) : 301.
Todorov, Tzvetan : 199 (n.31).
Torrès-Garcia, Joaquin : 203.
Trakas, Georges : 121.
Tucker, Marcia : 52.
Tuttle, Richard : 37.
Tzara, Tristan : 246, 262 (n.94).

U
Uccello, Paolo : 94.

V
Van Eyck, Jan et Hubert : 169.

Van Gogh, Vincent : 252.
Vantongerloo, Georges : 104, 203.
Varnedoe, Kirk : 153.
Vélasquez, Diego : 17, 21, 28-29.
Vollard, Ambroise : 161.

W
Walter, Marie-Thérèse : 181.
Warhol, Andy : 103.
Welsh, Robert : 288 (n.33).
Weston, Edward : 147-148.
Weyergraf, Clara : 333 (n.12).
Wilkinson, Alan : 257 (n.12).
Withers, Josephine : 212 (n.1).
Wittgenstein, Ludwig : 20, 43-45, 60 (n.12), 183, 190.
Wölfflin, Heinrich : 13 (n.3), 195, 199 (n.30), 283, 288 (n.41).
Woolf, Virginia : 29 (n.2).
Worringer, Wilhelm : 263.
Wright, Franck Lloyd : 104.
Wright, William : 286 (n.15)

Z
Zervos, Christian : 221, 226, 258 (n.26), 261 (n.76).

Crédits photographiques

Œuvres de Arp, Brancusi, Duchamp, Giacometti, Gonzalez, Johns, Rauschenberg, Serra :
© ADAGP, Paris, 1993.

Œuvres de Man Ray :
© ADAGP – Man Ray Trust, Paris, 1993.

Œuvres de Ernst, Picasso, Stella :
© SPADEM, Paris, 1993.

Table des matières

7 Préface

I Théorie

17 Un regard sur le modernisme

31 Sens et sensibilité (réflexion sur la sculpture à la fin des années soixante)

65 Notes sur l'index

93 Grilles

111 La sculpture dans le champ élargi

129 L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste

151 Sincèrement vôtre (Rodin et la question de la reproduction)

II Études

179 Au nom de Picasso

201 Cet art nouveau : dessiner dans l'espace (sur Gonzalez)

213 On ne joue plus (Giacometti)

263 Jackson Pollock : une lecture abstraite

289 Rauschenberg et l'image matérialisée

307 Redessiner la sculpture : Richard Serra

319 Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra

335 LeWitt *in progress*