

Au risque du réel

Fabriques de la figure dans l'art du XX^e siècle

Larys Frogier

SOMMAIRE

Introduction

I- La figure en retrait : espaces réels

objectités

Constructions

Dissolutions

II- La figure dans tous ses états : le réel traumatique

De la figuration au figural : la peinture (se) fait violence

De la reproduction à la répétition : la figure entre simulacre et trauma

Manger son image

III- La figure en actes : le réel hors-limites

Signes performatifs

Gestes fondateurs : exacerbation – retrait - désublimation

Gestes à rebours : politiques de la performance et corps politique

Points de tension et puissance de l'acte

Introduction

Bruce Nauman réalise en 1980 *Smoke Rings*, deux anneaux en aluminium et patine noire s'enroulant sur eux-mêmes dans un acte copulatoire de la constriction et de l'enfermement. À peine surélevés du sol par des cales, les cercles d'un diamètre de quatre mètres et soixante deux centimètres construisent un espace précaire d'instabilité et renforcent le sentiment absurde, répétitif et infini du mouvement en boucle.

Le titre de l'œuvre, *Smoke Rings* (Ronds de fumée), induit la métaphore d'une forme évanescence et vaporeuse. Il n'en est pourtant rien dans l'espace. La sculpture se pose là, presque bancale, mais avec assurance par sa matérialité métallique, son poids et sa présence giratoire au sol. Plus encore, Bruce Nauman avait conçu les *Smoke Rings* comme des maquettes de tunnels qui auraient mesuré plusieurs kilomètres de long, enfouis sous terre, capables d'offrir l'expérience de la réclusion dans un espace en cercle, sans issue possible. *Smoke Rings* visualise ce paradoxe du déploiement d'une forme dans l'espace, mais un déploiement qui ne se satisfait que de ce rapport exclusif d'enroulement en clôture, de tourbillon par la claustration. Bien que résonnant avec les modules géométriques minimalistes des années 1960, l'œuvre de Bruce Nauman ne prétend plus à l'expérience perceptive neutre d'un espace à trois dimensions. *Smoke Rings* s'exclut avec force de toute interaction possible avec l'espace environnant. De même, plutôt qu'à une expérience phénoménologique, l'œuvre propulse le visiteur dans la seule jouissance/contrainte visuelle d'une forme rabattue à ras du sol, délimitant une arène souterraine où s'épuiserait la représentation d'un bas corporel dilaté dans une temporalité indéfinie et aliénante.

Œuvre majeure de la collection Berardo, les *Smoke Rings* de Bruce Nauman sont paradigmatiques des nouvelles possibilités de la figure dans l'art. Ils ne visualisent rien que des cercles et pourtant c'est bien de la représentation du corps dont il s'agit ici. L'œuvre ne prétend pas à l'espace ouvert sur le monde, et pourtant elle touche au cœur d'enjeux politiques et esthétiques liés à l'enfermement. L'œuvre se donne donc comme un nœud complexe d'entrechoquements de paradoxes, figures improbables de l'espace et du corps.

Notre modernité occidentale a souvent appréhendé la figure selon deux définitions prédominantes de la *mimésis*¹. La première considère la figure comme la représentation fidèle de l'aspect d'une chose. L'artiste s'attachera donc à observer la nature et la société contemporaine, puis à traduire dans la matière et la forme cette observation du monde. On parlera d'une figuration concernée par l'imitation fidèle, réaliste ou inspirée de l'observation de la nature et du monde contemporain.

Une seconde définition entrevoit la figure en tant que représentation idéalisée de la réalité : partant d'une connaissance de l'anatomie humaine et des choses de la nature, l'artiste serait

¹ Pour une étude de la *mimésis*, voir Platon, *République* III et X, Paris : Gallimard, coll. Pléiade, trad. L. Robin ; Aristote, *Poétique*, Paris : Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 1997 ; Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Gallimard, 1968.

capable de concevoir une représentation supérieure du monde. L'artiste moderne, celui des Beaux-Arts, concevrait donc en esprit la figure idéale pour la représenter en peinture, opérant en quelque sorte un décollage de la figure d'une réalité donnée vers son essence et sa beauté. Cette approche de la figure peut être tracée depuis l'art humaniste de la Renaissance jusqu'à l'abstraction moderniste.

Ces acceptions premières de la figure, oscillant entre réalisme et idéalisme, ont généré d'innombrables dichotomies bien connues de l'histoire de l'art : figuration *versus* abstraction, réalisme *versus* conceptualisme, art minimal *versus* art corporel, High art *versus* Pop art... Utiles à une histoire catégorielle et linéaire des styles, elles s'avèrent parfois insuffisantes pour enrichir la connaissance des enjeux de la figure dans l'art contemporain. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman a d'ailleurs démontré en quoi le réalisme et l'idéalisme constituent deux opposés indissociables, complémentaires et nécessaires à la construction de notre esthétique moderne. Didi-Huberman suggère alors une conception de la figure qui ne procède ni de l'illusion réaliste, ni de l'idéalisation essentialiste, mais qui travaille par dissemblance, vacance, effacement, empreintes paradoxales :

" Refendre la notion d'image, ce serait d'abord revenir à une inflexion du mot qui ne dise ni l'imagerie, ni la reproduction, ni l'iconographie, ni même l'aspect "figuratif". Ce serait revenir à un questionnement de l'image qui ne présupposerait pas encore la "figure figurée" – je veux dire la figure fixée en objet représentationnel -, mais seulement la figure figurante, à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, faite volumes : la question encore ouverte de savoir ce qui pourrait bien, dans telle surface peinte ou dans tel repli de la pierre, devenir visible. "

*" Il est urgent de penser la représentation avec son opacité, et l'imitation avec ce qui est capable de la ruiner, partiellement ou même totalement. "*²

La collection Berardo réunit des œuvres de l'art du XX^e siècle d'une étonnante richesse et diversité, représentative des courants majeurs de la création contemporaine : surréalisme, constructivisme, expressionnisme abstrait, art minimal, pop art, nouvelle figuration, art conceptuel, art corporel... Il importe de tirer partie de cette diversité, non pas pour réaffirmer les courants déjà identifiés de l'art de du XX^e siècle, mais plutôt pour *mettre à l'épreuve ce qui fait figure dans l'art contemporain*.

Pour ce faire, il convient de reconnaître certains préalables nécessaires à une problématisation de la figure dans l'art contemporain :

1- *La figure n'est pas exclusivement réservée au champ figuratif*. La figure peut par exemple concerner la représentation de percepts qui déforment et renversent les signes illusionnistes, la peinture de Francis Bacon étant en cela exemplaire. L'art contemporain a également opéré un déplacement de la figure jusque-là contenue dans l'objet d'art vers un espace élargi et vers une responsabilité du spectateur à la construction de cet espace (constructivisme russe, minimalisme).

² Georges Didi-HUBerman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit, 1990, p.173, p.220.

2- La conception *a priori* d'une figure est souvent débordée par une pratique processuelle d'expérimentation et de manipulation des matériaux tels que le latex, le marbre, le papier, la cire, le verre... De fait, l'illusion mimétique n'est jamais parfaite : la figure réaliste ou idéale du corps est sans modifiée, déconstruite, voire dégradée par le processus de fabrication.

3- La figure produit un effet de réel qui consiste à retourner la *mimésis* contre elle-même par des opérations de littéralité ou de dissemblance. Ce que l'on nomme réel n'est donc pas forcément synonyme de réalité. Selon le psychanalyste Jacques Lacan, « *le réel, ou ce qui est perçu comme tel, est ce qui résiste absolument à la symbolisation [symbolique]* »³. Le réel est ce qui donc échappe au langage et à la réalité, ce qui est de l'ordre de l'indicible, du trauma, du "plus vrai que vrai". Toute la question sera alors d'analyser comment l'artiste pourra visualiser, donner forme, créer la figure pour faire accéder l'image à un en-deçà du langage, à l'indicible et à l'irreprésentable.

4- Enfin, que ce soit dans son rapport mimétique à la réalité, dans son idéalisation conceptuelle de la réalité ou dans son rapport traumatique au réel, la figure ne peut échapper à un questionnement sur les constructions idéologiques qu'elle véhicule et qu'elle inscrit en retour sur le corps privé, social et politique.

³ Jacques Lacan, *Le Séminaire – Livre I - Les Ecrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris : Seuil, Coll. Champ Freudien, 1991, p.80

- | -

La figure en retrait : espaces réels

Objectités

Dans les années 1960, les artistes minimalistes définissent et revendiquent l'« espace réel » comme étant l'espace à trois dimensions. Par opposition à la surface plane du tableau, les sculptures minimales fabriquent de l'espace réel. Débarrassées de toute figure narrative, elles activent chez le visiteur une perception maximale du monde. Dans son fameux essai de 1965, *Specific Objects*, le sculpteur Donald Judd écrit ainsi :

« Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs - ce qui veut dire qu'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen »⁴.

Les *Stacks* de Judd, empilements de parallélépipèdes fixés au mur et rigoureusement espacés⁵, alternent avec impartialité vides et pleins, opacité et transparence, détournant la fameuse perspective euclidienne illusionniste au profit d'une expérience pleine et entière d'un espace global. De même, son cube en acier laminé noir - *Untitled 1976* – se pose en présence au sol, dressant ses faces latérales vers la face supérieure qui, quant à elle, est sensiblement inclinée vers l'intérieur du volume. Dans cette œuvre, le cube ne fait plus office de socle pour supporter une sculpture-monument mais il se manifeste pleinement en tant qu'espace à trois dimensions porteur de lignes, d'arêtes et de faces venant interférer avec les lignes, angles, surfaces et volumes construits par les jointures sol-mur et sol-plafond de la salle d'exposition. L'aspect parfaitement usiné de l'acier noir du cube, l'inclinaison de la face supérieure vers son intérieur laisse percevoir une puissance d'engloutissement de l'espace environnant dans un espace insondable du cube.

Les œuvres de l'art minimal sont exemplaires du renversement des données figuratives et narratives de la sculpture ou de la peinture. L'essentiel prévaut désormais dans l'épreuve d'une possible expérience d'un espace total. Néanmoins, peut-on pour autant confirmer avec Donald Judd que la figure se trouve entièrement éliminée de l'art minimal ? Les œuvres minimalistes ne génèrent-elles pas une perception sensible de l'œuvre qui déplacent le lieu de surgissement de la figure ?

Considérons une sculpture radicalement horizontale de Carl Andre, *144th Travertine Integer*, (1985) : la juxtaposition et la répétition au sol de cent quarante quatre cubes de pierre travertine taillés de manière strictement identiques nient l'érection d'une figure dans l'espace au profit d'une infiltration à ras du sol d'une forme simple, non narrative, non expressive, répétitive, dans l'espace donné d'une architecture. Ici, la figure ne se célèbre plus dans sa monumentalité volumétrique et verticale, mais elle s'annule à ras du sol pour *se faire voir* selon la marche du visiteur sur et autour des alignements de cubes.

⁴ Voir Donald Judd, "Specific Objects", in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris : Territoires, 1988, p.70.

⁵ Le nombre d'unités varie selon la hauteur du mur et l'intervalle entre chaque unité équivaut à l'épaisseur du module.

On peut alors à juste titre se demander si la figure dans l'art minimal ne se dissout pas dans une forme sans qualité de l'objet pour mieux la faire surgir avec le visiteur qui actera toutes les constructions et fictions possibles de l'espace et de la figure.

Il est notamment révélateur de se concentrer sur les prémices de l'art minimal à partir des premières œuvres de Robert Morris. En 1960, Morris réalise *Column* (Colonne), parallélépipède rectangulaire dont les surfaces en contreplaqué sont peintes en gris. Pour Morris, la colonne s'expose dans l'espace avant tout comme une « forme sans qualité (*blank form*) par essence vide »⁶. Mais ce bloc n'est pas gratuitement neutre. Il n'assimile pas la « forme par essence vide » à un rien. Le bloc désigne la forme vide comme lieu même du surgissement de la corporéité et d'une intentionnalité. En effet, la taille de la colonne n'est pas imposante mais tend à se référer aux mensurations d'un corps humain. Surtout, la colonne grise s'expose comme une présence, un module animé d'un vouloir, d'un élan vers, d'un devenir. C'est d'ailleurs en ce sens que Morris réalise en 1961, au Living Theater de New York, une action faisant basculer la colonne de la verticalité à l'horizontalité, avec pour projet initial de s'enfermer physiquement dans la colonne pour la faire tomber au sol.

En 1962, Morris condense cette représentation phénoménologique dans son fameux *I-Box* (Boîte-Je) : un petit cadre en métal gris renferme la photographie du corps nu de l'artiste dont le visage arbore un regard et un sourire taquins. Les bords internes du cadre ont été détournés pour former la lettre-figure « I » qui, en cernant la photographie du corps, opère comme le pronom personnel « Je ». Un petit panneau en bois fixé aux extrémités du « I » fait office de porte d'accès à la figure photographique de Morris. Cette porte n'est pas simplement anecdotique mais elle désigne l'acte intentionnel du spectateur qui viendra partager le Moi de l'artiste. Le *I-Box* de Morris est une œuvre magistrale car elle transforme la figure du corps et la figure linguistique en une interface où le Je-Robert Morris et le Je-Visiteur se précipiteraient dans une forme primordiale – la forme sans qualité – pour mieux acter un jeu de regards qui est aussi un jeu de cache-cache.

Ce n'est qu'à partir de 1965 que Robert Morris, Carl Andre et Donald Judd, engageront un mode de production basé sur la répétition en série de modules identiques et sur leur présentation selon les spécificités de l'espace et la durée de l'exposition.

De fait, la figure du corps disparaît, les « modules unitaires » deviennent des « structures primaires »⁷, et le spectateur assume pleinement le statut de visiteur. Ce dernier a désormais la charge d'expérimenter et de construire lui-même son rapport aux coordonnées de l'espace. En d'autres termes, avec les œuvres de l'art minimal, *le visiteur fait figure* au sens où il lui revient de fabriquer en corps, en acte, dans la durée et en imagination de potentielles représentations.

⁶ Robert Morris, « Blank Form », 1960, publié in Wilson, William S., « Hard Questions and Soft Answers », *Art News*, New York, vol. 68, n°7, novembre 1969 et traduit en français in Cherix, Christophe, *Robert Morris, estampes et multiples, 1952-1998 : catalogue raisonné*, Genève/Chatou : Cabinet des Estampes/Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, 1999, p.136-137.

⁷ *Primary Structures : Younger American and British Sculpture*, est le titre de l'exposition qui s'est déroulée du 27 avril au 12 juin 1966 au Jewish Museum à New York. Le commissaire de l'exposition était le conservateur du département de peinture et de sculpture du musée, Kynaston McShine.

Le texte polémique du critique d'art Michael Fried, « *Art and Objecthood* » (Art et objectivité) paru en 1967⁸, cherchait en ce sens à dévoiler dans les sculptures minimalistes une dimension profondément anthropomorphique, biomorphique, du fait qu'elles dressent dans l'espace d'exposition une scène apparentée au théâtre, scène sur laquelle serait impliqué le spectateur en tant qu'acteur et public. Le texte de Fried éclaire ce déplacement fondamental qui s'opère dans l'art contemporain : la figure figurée disparaît de l'objet d'art au profit d'une *construction en acte de la figure dans l'espace d'exposition*. Il demeure néanmoins évident que la réduction de l'art minimal au théâtre par Fried est contestable car les artistes minimalistes ont été nourris par les arts performatifs qui se départissent radicalement du jeu théâtral, ou du moins qui en subvertit sensiblement les codes. L'art minimal a aussi infiltré la photographie et le film en déployant des procédures de représentation qui n'ont rien de commun avec le théâtre. Enfin, la thèse de Michael Fried selon laquelle l'art n'aurait rien à voir avec l'expérience de la durée et de la corporéité sous-tend une idéologie idéaliste profondément contestable.

Une autre approche de la figure dans l'art minimal réside dans le lien (in)volontaire des œuvres minimales au politique. Croire en effet que le spectateur visitant une exposition de modules géométriques, ne ferait que l'épreuve et le constat d'un espace total tridimensionnel, revient à affirmer une posture politique du regard qui opèrerait par retrait de l'espace social. Felix Gonzalez-Torres, artiste dont les œuvres sollicitent ouvertement l'héritage de l'art minimal, observe à juste titre qu'« après vingt années de théories féministes, nous réalisons que « le simple fait de regarder » n'est pas *simplement* regarder, mais que regarder est investi par l'identité : le genre, le statut économique, la race, l'orientation sexuelle... L'acte de regarder est traversé de nombreux autres textes. Les sculptures minimalistes n'ont jamais réellement été des structures primaires. Elles étaient des sculptures qui contenaient une multiplicité de significations. Chaque fois qu'un spectateur entre dans une salle, ces objets deviennent quelque chose d'autre. Pour moi, ils étaient une table à café, un panier à linge, une lessiveuse ou autre chose. Je pense alors qu'affirmer que ces objets sont seulement au sujet de leur masse reviendrait à déclarer que l'esthétique n'est pas concernée par la politique. »⁹

Constructions

Il n'est pas vain de rappeler certains antécédents artistiques du début du XX^e siècle qui ont radicalement transformé le statut de la figure en prenant en charge la dimension politique de l'œuvre d'art élargie à l'espace tridimensionnel. L'architecte, peintre, photographe et typographe constructiviste russe El Lissitzky débute à l'aube des années 1920 ses *Prouns*, série de dessins aux modules abstraits architectoniques et aux axonométries renversantes. D'abord inspiré par

⁸ Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, juin 1967, n 5, p.12-23. Repris in *Minimal Art : A Critical Anthology*, New York : Gregory Battcock ed., 1968, p.116-147.

⁹«Felix Gonzalez-Torres interviewed by Tim Rollins», in *Felix Gonzalez-Torres*, New York : Art Resources Transfert (A.R.T.) Press, 1993, p.21. (Traduction de l'auteur).

les plans picturaux purs du suprématisme prônant un art détaché de la matérialité du monde, Lissitzky s'en détache pour réaliser ses *Prouns*, espaces dynamiques construits à partir de modules abstraits tracés sur papier ou déployés dans l'espace tridimensionnel. Les *Prouns* fondent alors un matérialisme où le spectateur détient un rôle déterminant et critique dans la construction esthétique et politique de l'espace.

En premier lieu, Lissitzky considère ses dessins et tableaux *Prouns* comme des matériaux pouvant être travaillés et exposés selon différentes configurations. Excédant le strict statut de tableau abstrait, les *Prouns* n'étaient donc pas uniquement destinés à être accrochés et contemplés au mur. Certains pouvaient être empilés les uns sur les autres sur une table, les dessins et les peintures se donnant à voir dans un acte horizontal de lecture. D'autres pouvaient également se regarder selon différents sens de lecture. En effet, les modules abstraits déployés dans les *Prouns* – carrés, parallélépipèdes, cercles, traits, triangles... - construisent un espace en constante mutation, générant des articulations surprenantes entre les formes, opérant des bascules troublantes entre planéité et profondeur, activant sans cesse une déstabilisation du regard. Tout se joue dans une représentation de transformation perpétuelle des formes et des volumes.

En 1923, Lissitzky déclare : « L'espace n'est pas simplement là pour les yeux, ce n'est pas un tableau : on peut y aller dedans »¹⁰. La même année, il crée une salle *Proun* où les modules abstraits opèrent des jonctions, ruptures, articulations, suspensions entre les éléments architecturaux de l'espace. La salle *Proun* matérialise la volonté de l'artiste de se départir radicalement d'un espace supposé neutre et destiné à la contemplation, au profit d'un espace instable où le spectateur participe à la construction de liens dynamiques entre les différents éléments constitutifs de l'espace. Lissitzky invite le spectateur à repositionner sans cesse son corps, son œil et son esprit dans ce rapport critique des modules abstraits à l'espace environnant. L'art abstrait de Lissitzky ne se donne pas dans une visée exclusivement contemplative du tableau, ni dans une appréhension purement phénoménologique de l'espace, mais il devient l'élément déterminant de la construction d'un espace physique, social et politique :

*« Dans mon espace, les objets ne doivent pas submerger le spectateur. Si ailleurs le spectateur s'endort en passant devant des murs remplis de tableaux, notre conception doit rendre l'homme actif. Tel doit être le but de l'espace. »*¹¹

Evidemment, l'enjeu plastique d'une déstabilisation de l'espace et d'un « éveil » du spectateur constituait un enjeu politique pour dépasser la pesanteur historique de l'empire et envisager les possibles représentations d'un corps social et politique en révolution permanente.

L'art agit-prop de Lissitzky a pleinement participé à cet éveil des consciences, notamment dans la salle d'art constructiviste produite en 1926 à Dresde pour l'« Exposition d'art international » : afin de mettre en valeur les œuvres de Mondrian, Moholy-Nagy, Picabia, Schlemmer, Lissitzky

¹⁰ El Lissitzky, « *Prounenraum*, Grosse Berliner Kunstausstellung » (1923). Repris in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky – Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresde : Verlag der Kunst, 1967, p.361.

¹¹ Id. *ibid.*

prend le parti de tendre au plafond des voiles de mousseline bleue et jaune pour alterner lumière chaude et froide. Les murs sont recouverts de lattes de bois dont chacune des faces est peinte en noir d'un côté et en blanc de l'autre. Selon que le visiteur déambule dans l'exposition, une vibration intense des couleurs murales et de la lumière accompagne la découverte des œuvres et perturbe toute vision stable des tableaux abstraits. Incapable de se concentrer sur l'espace unique du tableau, le visiteur ne peut que prendre en charge les innombrables articulations entre les œuvres et le reste de l'espace d'exposition. Le dynamisme optique qui en découle participe à une autonomie critique du regard. Sollicité pour opérer des sauts visuels entre un tableau et un autre, entre un pan de mur et un fragment d'œuvre, le visiteur assemble et construit. Le fait de regarder est désormais considéré comme un véritable acte physique et conceptuel dans lequel l'esthétique et le politique sont intimement liés.

En sollicitant le visiteur pour se repositionner sans cesse dans un rapport à l'espace lui-même en changement permanent, Lissitzky démontre que l'abstraction ne se donne pas uniquement comme un genre esthétique de l'art, mais l'abstraction devient constitutive de la construction des espaces de vie.

Il va sans dire que les principaux représentants de l'art minimal comme Donald Judd se sont éloignés de cette visée constructive d'une politique de l'espace. Ils ont préféré établir les fondements d'un espace total, non codifié, neutre et ouvert sur une maximisation de la perception spatiale. Toutefois, avec le recul, certains artistes comme Robert Morris ont reconnu qu'« il y a au cœur de l'expressionnisme abstrait et de l'art minimal la projection d'une aura de pouvoir et de domination sur le spectateur »¹². Les historiens de l'art tels que Benjamin Buchloh, Hal Foster ou Douglas Crimp, ont mis en avant que l'idéalisme jusque-là contenu dans la forme d'une sculpture se trouvait désormais élargi à son site, oubliant que le site était inévitablement porteur de codes liés à la classe sociale, au statut économique, au genre, aux idéologies : « le site était considéré comme spécifique uniquement dans un sens formel ; il se trouvait donc abstrait, esthétisé »¹³.

L'analyse critique du minimalisme est pertinente. Elle serait toutefois plus riche et complexe si on évitait de trancher trop rapidement entre un art minimal occidental apolitique et un art constructiviste russe politique. D'une part, la conscience critique et politique du constructivisme n'a pas empêché une participation volontaire ou non des artistes à l'émergence des idéologies de contrôle des espaces et d'oppression des corps. D'autre part, il importe de considérer la force du minimalisme dans son élaboration d'une utopie moderniste universelle – celle de l'espace total - appliquée une histoire sociale et politique spécifique aux Etats-Unis : l'utopie

¹² Robert Morris, « American Quartet », *Art in America*, décembre 1981, p.95.

¹³ Douglas Crimp, « Redefining Site Specificity », in *Richard Serra : Sculpture*, New York : Museum of Modern Art, 1986, p.43. Voir Hal Foster, « The Crux of Minimalism », in *Individuals : A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, Los Angeles : The Museum of Contemporary Art ; New York : Abbeville, 1986 ; repris et traduit en français dans Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2005. Voir aussi Benjamin Buchloh, « Sculptures sans public », in *Art et espace publics*, Givors : Maison du Rhône de Givors, 1992, p.29-30.

américaine des espaces ouverts, des étendues du possible, des champs élargis - terme d'ailleurs récurrent dans le vocabulaire de la critique et de l'histoire américaine de l'art¹⁴ – au sein desquels la liberté de création pouvait être en apparence totale. Mais comme toute utopie, celle-ci a son pendant idéologique qui s'accompagne, dans les faits de l'histoire, par des actes de conquête, des conflits sociaux, raciaux et militaires.

Dissolutions

Certains artistes du minimalisme n'ont jamais occupé une posture aussi dogmatique que celle défendue par Donald Judd dans sa conception d'un espace total strictement tridimensionnel. Ainsi, lorsque Dan Flavin crée en 1964 *Untitled (Monument to Vladimir Tatline)*, œuvre en tubes de néon blanc, il débute un projet d'envergure mené jusqu'en 1982 en hommage au peintre, sculpteur et architecte russe Vladimir Tatline. Cette série de pièces indique ouvertement la filiation de l'artiste américain au constructivisme russe. Néanmoins, l'œuvre recèle de nombreux paradoxes qui en font sa grande richesse. Entièrement blanches, les pièces de néon en hommage à Tatline s'érigent du mur selon différents assemblages formels : losanges, chevrons, pyramides, lesquels évoquent schématiquement la forme du *Monument à la Troisième internationale* conçu par Tatline en 1920 et demeuré à l'état de projet¹⁵. Mais elles peuvent tout aussi bien résonner avec certaines formes qui ponctuent nos espaces contemporains de vie (gratte-ciels, fusées, logotypes...). Flavin utilise le tube de néon depuis 1963, matériau choisi pour son caractère modulaire et sériel, rejoignant l'invitation des constructivistes à pratiquer l'assemblage de matériaux industriels, loin d'un savoir-faire lié à la manipulation du bronze ou à la taille du marbre propre à la sculpture classique. Cependant, Flavin ne cherche ni à mimer ni à célébrer une communauté artistique intégrée au monde de l'industrie. Devant les assemblages de néon, nous ne sommes définitivement plus comme chez Tatline dans la conception d'un projet de monument à la gloire de la société industrielle du prolétariat. Accrochées au mur, les œuvres de Flavin en hommage à Tatline n'ont rien de monumental, mais elles schématisent à l'excès et sous toutes ses formes la maquette de monument. En d'autres termes, l'hommage rendu par Flavin à Tatline réside dans la qualité utopique et conceptuelle du projet constructiviste et non dans son application stricte.

Enfin, l'anti-monumentalité de l'œuvre de Flavin, posture radicalement esthétique et politique, réside dans la capacité à figurer des formes dans leur potentiel de dissolution dans l'espace environnant. Dans la série *Untitled (Monument to Vladimir Tatline)*, les assemblages des tubes de néon tentent la formation de figures abstraites qui semblent déclinables à l'infini, et elles y parviennent. Toutefois, la figure en néon qui prend forme au mur déborde d'elle-même et, par la

¹⁴ Voir par exemple Rosalind Krauss, « Sculpture In the Expanded Field » (La sculpture dans son champ élargi), *October*, n°8, printemps 1979. Repris et traduit en français in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), Paris : Macula, 1993.

¹⁵ La maquette projetait une construction utopique de plus de 400 mètres de hauteur, constituée de deux spirales métalliques s'enroulant l'une dans l'autre, dont le mouvement semblait pouvoir se développer à l'infini.

diffusion de la lumière, vient s'échouer inévitablement dans les recoins, angles de murs, jointures de sol etc. D'autre part, non seulement la lumière excède la figure générée par l'assemblage, mais en plus elle abolit les délimitations architecturales, opacifiant et problématisant l'identification stricte de l'œuvre à un espace tridimensionnel. Flavin mute l'identification stricte de l'espace tridimensionnel cher à Judd en prospection flottante d'un espace autre, indéterminé et en perpétuel devenir. L'immatérialité de la lumière et sa diffusion alentours ne prétend à aucun contrôle de l'espace mais plutôt à un lieu possible d'expérience de perceptions contradictoires entre fragilité-consistance, rupture-continuité de l'espace.

La qualité du néon est d'exister dans une matière qui n'a pas de forme à moins d'être contenue à l'intérieur d'un tube. Pourtant, même si les tubes de néon dans *Untitled (Monument to Tatline)* permettent de faire figure, la lumière blanche s'y échappe toujours pour mieux se répandre en transparence. On pourrait rétorquer que c'est alors l'espace d'exposition qui circonscrit et contient la lumière et, de ce fait, fabrique aussi de la figure comme peut le faire le tube de néon. Probablement, mais à condition de préciser que les œuvres de Flavin comme *Untitled (Monument to Tatline)* irradiant et rayonnent d'une lumière éblouissante, le temps d'une exposition, aiguissant la perception d'un lieu aboli de ses prédéterminations architecturales, ouvert au potentiel d'un devenir permanent de l'espace et de la figure.

L'espace réel s'est donc révélé être une formidable utopie dans un contexte social et politique en révolution permanente : l'espace réel en art ne peut pas prétendre à la neutralité dans la mesure où l'institution artistique est déjà un espace codifié, historiquement et idéologiquement construit. De fait, les artistes du post-minimalisme - Richard Serra, Bruce Nauman - ceux de l'Arte povera - Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Merz - de la critique institutionnelle et de l'art conceptuel - Ed Ruscha, Robert Barry, Joseph Kosuth - mais aussi les artistes comme Pedro Cabrita Reis, Felix Gonzalez-Torres ou Adel Abdessemed ne manqueront pas de rappeler combien la notion de réel en art ne peut que tirer parti de l'entropie, d'une forme en devenir et des états de matière en tension et en contradiction.

D'autres contemporains et successeurs de l'art minimal ont pris en charge l'héritage du minimalisme pour en aiguïser soit la dimension critique, soit la dimension du sublime. Le sublime peut être visualisé en exacerbant l'immatérialité lumineuse de l'œuvre - Doug Wheeler, James Turrell. Le sublime peut aussi émerger de liens entre les blocs minimalistes et les références anthropomorphiques - Anish Kapoor, Anthony Gormley, Rui Chafes. Ainsi, les installations de ces artistes poussent au plus loin la poétique de l'espace réel en espace incarné, c'est-à-dire de sculptures travaillant au renversement des coordonnées d'un site existant pour les métamorphoser en un espace charnel, sensuel et poétique.

- II -

**La figure dans tous ses états :
le réel traumatique**

De la figuration au figural : la peinture (se) fait violence

Francis Bacon déclare au sujet de sa peinture :

« Il s'agit d'une tentative pour que la figuration atteigne le système nerveux de manière plus violente et plus poignante »¹⁶.

La formule est lapidaire et sans appel : l'enjeu de la création picturale ne réside pas dans la narration symbolique, ni le pathos expressionniste, ni la catharsis théâtrale, mais il est d'abord de débarrasser l'image de toutes les convenances sociales, morales et politiques afin d'élaborer une figure capable de toucher au plus direct et au plus profond de notre système nerveux. Pour atteindre cette zone sensible de la perception, de la pensée et de l'action, la peinture de Bacon agence de manière très élaborée des figures qui se déploient, s'effondrent, s'ouvrent, se liquéfient et s'amalgament à des éléments incongrus - mobilier, carcasses, personnages mythologiques, architectures, étoffes, cages, tracés géométriques... Des blocs de couleur se juxtaposent, s'élèvent, tracent des lignes de fuite, glissent l'un dans l'autre pour cerner, ouvrir et parfois trancher la figure, entre saturation extrême de la couleur, matérialité puissante de la carnation, gouffre vertigineux du néant.

Œdipe et le Sphinx après Ingres est une toile réalisée en 1983 selon une rigoureuse organisation triangulaire du tableau entre trois figures humaine (Œdipe), mythologique (le Sphinx), hybride (forme à la fois abstraite et animale, qui correspond en fait à l'Erynie, figure mythologique de la vengeance). Cette triangulation se déploie au cœur d'une architectonique de plans colorés : deux panneaux verticaux roses et un panneau marron cadrent une progression en profondeur d'un sol gris clair vers un fond sombre. Des tracés impulsent des mouvements et des directions contradictoires : les obliques des pans de couleurs esquissent une fausse perspective, une ligne verticale blanche divise le fond sombre en deux blocs gris et noir, un cercle bleu cerne un pied bandé et taché de sang tandis qu'un autre rond gris souligne le muscle du bras athlétique d'Œdipe. Une flèche, à la manière d'une signalétique, est dirigée vers la masse informe et charnelle de l'Erynie, mais on devine aussi que cette indication est la représentation de l'arme même qui servit à l'écrabouillement de l'œil.

Dans le tableau de Bacon, la figure corporelle s'éprouve en peinture selon différents états de (trans)formation : viande, anatomie humaine, monstre hybride. Le peintre opte aussi pour la focalisation sur certaines parties du corps – pied, bras, tête, seins - à l'exception d'un organe : l'œil qui est systématiquement effacé, brouillé, flouté de la toile, si ce n'est dans son état sanglant d'écrasement. Les yeux se déroben donc inévitablement à la vue du spectateur.

Œdipe et le Sphinx après Ingres ne relève pas d'une composition harmonieuse, cohérente, stable. Il s'agit davantage d'un agencement de blocs qui enserrant au plus proche la figure, l'isolant, la recouvrant, la fissurant, comme pour mieux donner à éprouver les états de tension, d'étirements, d'effondrement ou de flottement de la chair. Les socles qui soutiennent le corps du sphinx ou le pied d'Œdipe n'ont pas une simple fonction décorative ou narrative : ils établissent des rapports d'opposition ou au contraire de fusion entre les blocs colorés et les figures. Il

¹⁶ David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Lausanne-Paris : Skira-Flammarion, 2005.

n'existe donc pas chez Bacon une hiérarchisation de l'espace, ni une harmonie de dégradés de couleurs. L'espace est d'abord là, totalement en peinture incarnée et visuellement haptique. Et au final, la figure ne se manifeste pas uniquement dans les représentations humaines, hybrides ou mythologiques, mais c'est la totalité de la matière picturale et ses rapports d'agencement qui font figure en un seul bloc à la fois puissamment compact et profondément hétérogène.

La violence à l'œuvre chez Bacon ne réside pas tant dans le spectacle d'un récit violent que dans la capacité de la peinture à (se) faire violence en abandonnant toute structure narrative propre à la peinture figurative. On rejoint alors la distinction fondamentale qu'établit le philosophe Gilles Deleuze entre la figure figurative et la Figure figurale :

Le figural c'est « *La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation (...) La sensation c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation* »¹⁷.

Le figural consiste donc en cette entreprise de faire figure en sensation, mais aussi de faire figure avec les moyens de la peinture qui feront en sorte que la figure se trouve dépassée, débordée, renversée par elle-même. C'est en ce sens que la figure chez Bacon ne rejoint jamais la figure mimétique, mais elle s'absorbe toute entière dans un processus sans fin de mutations, bascules et déplacements.

De la reproduction à la répétition : la figure entre simulacre et trauma

Dans son fameux essai « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin analyse en quoi le concept d'« image » allie l'unicité et la durée, tandis que celui de « reproduction » allie la fugacité et la répétition d'un événement qui ne s'est produit qu'une fois. De fait, la photographie vient « dépouiller l'objet de son voile, en détruire l'aura »¹⁸. Avec la photographie, la consommation de l'œuvre visuelle abandonnerait le sacré, le rituel, le cultuel pour fonder une praxis politique de la diffusion-consommation massive de la reproduction. Toutefois, Benjamin fait remarquer que dans la photographie une part d'aura, un pan de voile subsiste toujours. Ce fragment d'aura serait à trouver dans la pratique du portrait photographique, dans la prise photographique du visage humain :

*« Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à l'aura, une dernière fois »*¹⁹.

Andy Warhol a repensé ce paradoxe entre la désacralisation de l'image par la reproduction et le dévoilement d'une persistance auratique dans le contenu de l'image photographique. Warhol croit aux images toujours reproductibles. Selon l'artiste, l'image ne cache rien sinon d'autres images. D'où sa déclaration :

¹⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Vol.1, La Roche-sur-Yon : éditions de la différence, 1981, p.27.

¹⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Poésie et Révolution*, vol. 2, Paris : Denoël, Dossier des Lettres Nouvelles, 1971, p.179.

¹⁹ Ibid., p.184.

« Si vous voulez tout savoir d'Andy Warhol, ne regardez que la surface, celle de mes peintures, de mes films et la mienne et me voilà. Il n'y a rien derrière »²⁰.

La figure se manifeste donc à la surface des images dans l'œuvre de Warhol. Elle ne raconte rien d'autre que ce qu'elle donne à voir, loin de toute quête d'une vérité profonde. Mais en s'obstinant à des effets de surface, les sérigraphies, photographies et films de Warhol génèrent une forme particulière de regard. En investissant à l'excès les possibilités du reproductible, Warhol trame un réel qui ne se limite pas à la réalité de la société de consommation, mais un réel qui déploie des traumatismes, souffrances, plaisirs inhérents à l'image reproductible.

Lorsqu'il débute en 1962 l'usage de la sérigraphie sur toile, Warhol détecte un moyen simple de s'approprier directement une photographie pour la répéter mécaniquement, indéfiniment. La sérigraphie vérifie parfaitement la pensée de l'artiste « Je pense que tout le monde devrait être une machine »²¹ signifiant par là un désir de faire les choses machinalement, sans prêter attention à un savoir-faire particulier qui aurait « empreint » l'image d'une symbolique ou d'une signification définitive. Ceci dit, la sérigraphie sur toile n'évacue pas totalement les accidents ou l'erreur humaine : une raclette usée, une toile photosensible mal nettoyée, ou encore une toile qui dérape peut produire des bavures d'encre noire ou au contraire accentuer la pâleur de la figure reproduite.

Gold Marilyn Monroe (1962) et *Judy Garland* (1979) constituent deux œuvres majeures et stupéfiantes de l'icône funéraire contemporaine. Andy Warhol a réalisé une sérigraphie sur toile des portraits des deux grandes stars du cinéma hollywoodien en les centrant chacune sur un fond de couleur monochrome, doré pour Marilyn Monroe et rouge sang pour Judy Garland. Dans le tableau *Judy Garland*, le rouge vient recouvrir la chevelure de la star jusqu'à déborder en écoulement au-dessus de son front. Le pourpre rehausse définitivement le point érotique du tableau au niveau la bouche, tandis que le bleu turquoise et le parme recouvrent les bijoux, vêtements et maquillage des yeux comme pour refroidir une toile intensément brûlante. Pour la *Gold Marilyn*, le motif sur fond or a été réduit au format d'une vignette, rehaussé de peinture jaune pour les cheveux, rose pour la peau, blanc pour les dents, bleu et rouge pour le maquillage.

Ce qui frappe dans ces deux sérigraphies de portraits, c'est la procédure de recouvrement en strates. Le point de départ est d'abord le corps réel des deux actrices. Ensuite, une première strate de recouvrement consiste en cette photographie de cinéma qui a été récupérée par Warhol. La photographie a déjà engagé une fétichisation du corps physique en figure parfaite de sex-symbol. En quelque sorte, les corps réels de Judy Garland et de Marilyn Monroe ont été conçus, façonnés, construits et maîtrisés à l'extrême en photographie et en film pour générer

²⁰ Andy Warhol, « Rien à perdre », *Cahiers du cinéma*, Paris, n°205, octobre 1968. Propos recueillis par Gretchen Berg parus d'abord dans l'édition américaine des *Cahiers du cinéma*, New York, n°10, mai 1967.

²¹ Andy Warhol, propos recueillis par G.R. Swenson, « What Is Pop Art ? Answers from Eight Painters, Part 1 », *ARTnews*, novembre 1963.

une image idéalisée de la figure contemporaine. La diffusion en masse de la photographie a parachevé la consommation en masse du fétiche. Ce qui résiste néanmoins dans ces photographies sublimement maîtrisées, c'est une sorte de béance sensible de l'unicité du sujet. Aussi désincarnées que puissent être ces photographies, elles ne parviennent jamais à contrôler ce qui échappe dans l'image et qui est propre à la personnalité du sujet photographié. Les sérigraphies d'Andy Warhol engagent alors une seconde strate de recouvrement par la projection-répétition de la photographie sur une toile photo-sensibilisée. L'encre noire répète l'image photographique, mais en y apportant des traces plus ou moins fidèles à l'image photographique. Pour le dire autrement, la procédure sérigraphique éloigne la figure d'une identité stricte à l'empreinte photographique tout en marquant la toile d'un sceau d'encre noire qui semble redonner à la figure une possible carnation.

La troisième strate de recouvrement est celle de la peinture acrylique venant recouvrir la sérigraphie. L'usage que fait Warhol des couleurs chaudes et froides accentuent, rehaussent, marquent à l'excès certaines parties du visage, faisant outrage à l'identité photographique pour exalter la fétichisation, non plus du corps réel, mais de l'image photographique elle-même. Cette mise en excès du fétiche photographique par la sérigraphie et la peinture, délivre paradoxalement une puissance de carnation et d'aura à la figure. Il s'agit en quelque sorte, non pas d'embaumer le corps réel disparu, mais de procéder au pelliculage de l'image photographique par la sérigraphie puis en peinture. La figure est désormais sertie dans un écrin d'encre noire et de peinture aux couleurs indélébiles. On rejoint ici la magnifique pensée de Walter Benjamin qui déclarait que l'aura authentique est « une inclusion ornementale dans le cercle où la chose ou l'être se trouve étroitement enserré comme dans un étui »²².

Chez Warhol, l'aura équivaut à un précieux tramage du photographique où s'entrelacent l'ombre et la clarté, le proche et le lointain, la présence et la disparition. *Judy Garland* et *Gold Marilyn* constituent deux monuments iconiques toujours ouverts à l'embellissement comme à la perte du corps. Il serait donc erroné de réduire les deux portraits de Judy Garland et Marilyn Monroe à un commentaire ironique, voire cynique, de Warhol sur le culte collectif de la célébrité et de sa perte au sein d'une culture populaire de la consommation. Ce qui frappe toujours dans les œuvres de Warhol, ce n'est pas son cynisme, mais sa désarmante sincérité face à nos modes de production et à nos usages des images contemporaines.

Il est désormais courant de constater que nos cultures postmodernes, globales de la consommation capitaliste produit l'image par la répétition en boucle de copies de copies de copies. Nombre de philosophes et théoriciens de l'art ont alors conclu dans les années 1980-1990 que ces procédures de copies répétées à l'infini produisent du simulacre, c'est-à-dire une perte de l'unicité de l'œuvre, une annihilation de l'identité du sujet photographié, une destruction

²² Citation de Walter Benjamin extraite d'un texte inédit de 1930 sur des expériences avec le haschich et reprise dans l'étude de Rainer Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art, la philosophie de Walter Benjamin*, Paris : Gallimard, 1992, note 179, p.321.

du statut de l'artiste en tant que créateur original. Dans son essai, « Le snobisme machinal »²³, Jean Baudrillard observe ainsi que Warhol dépouille l'image de tout contenu symbolique, narratif au profit d'une image sans qualité. En clair, le simulacre warholien n'est plus de l'ordre de la représentation du monde mais il relève de la répétition en boucle, désabusée, de copies de copies. Pour Baudrillard, Warhol aboutit à une virtualité inconditionnelle de l'image simulacre, provoquant une extermination du réel, de l'ontologie et de la valeur esthétique en art. L'œuvre de Warhol devient alors un simulacre absolu qui « resplendit dans le vide de toute sa lumière artificielle »²⁴.

Nul ne peut pourtant s'empêcher de simplement regarder les œuvres et de constater que cette mécanique warholienne de la répétition, aussi huilée soit-elle, n'évacue jamais le facteur humain, tant dans le mode de production de l'œuvre par l'artiste que dans sa réception critique par le spectateur. La répétition chez Warhol n'est jamais un jeu gratuit, cynique ou désabusé. La répétition n'est pas une fin en soi, mais elle constitue des moyens efficaces pour fabriquer des figures de la vie et de la mort à l'heure du simulacre. Elle permet ainsi de questionner et de construire nos représentations inhérentes à notre histoire contemporaine. Elle est surtout une des possibilités les plus efficaces pour tramer des intensités perceptives : ennui, plaisir, énervement, excitation sexuelle, traumatisme...

Jacques Lacan avait clairement démontré en quoi le réel se distingue de la réalité. La réalité est ce qui susceptible de discours et de symbolisation, rendant ainsi possible la création d'une vision du monde. Dans la réalité, nous percevons et nous construisons le monde avec nos sens, notre capacité au langage et notre intelligence à imaginer. Avec le réel, c'est tout autre chose qui se manifeste. Le réel est fondamentalement ce qui manque à la symbolisation :

« Le réel, ou ce qui est perçu comme tel, est ce qui résiste absolument à la symbolisation [symbolique]. - En fin de compte, le sentiment du réel ne se présente-t-il pas à son maximum, dans la brûlante manifestation d'une réalité irréaliste, hallucinatoire ? »²⁵

Le réel est ce qui est happé par la manifestation, la présentation d'un objet qui ne pourra être nommé, décrit ou imaginé. Dans cette perception proprement primaire du monde, le sujet n'existe pas en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'être autonome capable d'identification, de langage. En d'autres termes, le sujet cogne au réel sans pouvoir s'en distancier par la représentation.

Le réel demeure toujours tapi derrière le réseau des signifiants ou alors il s'y manifeste en tant que coupure au sein du système des signes, du langage et de la représentation. Le réel « *n'est nulle part ailleurs (...) que dans les intervalles, dans les coupures, et là où à proprement parler il est le moins signifiant des signifiants, à savoir la coupure.* »²⁶

Une des manifestations symptomatiques de cette coupure réside dans la procédure de répétition, dans le retour du même.

²³ Jean Baudrillard, « Le snobisme machinal », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°34, décembre 1990, p.34-43.

²⁴ Id., *ibid.*, p.36.

²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire – Livre I - Les Ecrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris : Seuil, Coll. Champ Freudien, 1991, p.80.

²⁶ Jacques Lacan, « Le désir et son interprétation », in *Le Séminaire – Livre VI -, 1959-1960*, 03 juin 1959. Texte non publié.

L'historien de l'art Hal Foster avait repris cette approche lacanienne du réel pour déployer une lecture renouvelée de l'œuvre d'Andy Warhol. Foster démontre notamment en quoi l'art de Warhol relève d'un « réalisme traumatique », c'est-à-dire de procédures visuelles qui opèrent des césures et des trouées dans la représentation d'une réalité. C'est ainsi le cas avec la série des *Death and Disaster* qui montrent des faits divers catastrophiques issus d'une réalité donnée et retranscrite en photographie par les médias. Loin de se suffire d'une représentation réaliste, Warhol procède à une impressionnante procédure de répétition des figures (voitures accidentées, cadavres gisant au sol, chaises électriques...) qui viennent cribler l'ensemble de la toile. Dans cette saturation répétitive d'un même motif, surgissent à la surface du tableau d'autres accidents : des bavures d'encre, effacements involontaires, ou encore un carré vide délibérément ménagé par Warhol, comme pour autoriser une plongée vers cette *tuché* du réel, vers cet en-deçà de la figure, ou encore vers une figure *troumatique* pour reprendre les termes de Lacan :

« La répétition chez Warhol n'est pas la reproduction dans le sens d'une représentation (d'un référent) ou d'une simulation (d'une pure image, un signifiant détaché). La répétition a plutôt pour fonction de faire écran au réel saisi comme traumatique. Mais ce besoin pointe également le réel, et à ce point le réel vient faire rupture dans l'écran de la répétition. C'est une rupture qui se produit moins dans le monde que chez le sujet lui-même – dans la perception et la conscience qu'un sujet a d'être touché par une image. »²⁷

La lecture des tableaux de Warhol par Hal Foster pointe les enjeux d'une production renouvelée de la figure en art. Après quelques décennies où le signifiant semblait régner en maître dans les conditions de production et de réception des œuvres, cette approche dépasse les dichotomies convenues entre signe et trauma, simulacre et *tuché* qui ont conduit aux dogmatismes bien connus du (post)modernisme. La lecture de Hal Foster réintroduit également une dramatisation particulière du sentiment face au monde de la globalisation et de la consommation des images, une épreuve de la sensation qui ne correspond en rien aux avatars idéologiques et pseudo-héroïques d'un art (néo)expressionniste. Toujours au sujet des *Death and Disaster* séries de Warhol, l'historien Thomas Crow observait aussi comment l'artiste du Pop Art parvenait à produire « son œuvre la plus puissante en dramatisant la rupture de l'échange des marchandises. Il s'est alors agi de cas dans lesquels les images produites en masse comme support du désir voyaient leur inadéquation révélée par leur confrontation avec la réalité de la souffrance et de la mort (...) Dans sa singulière dramatisation du médium, Warhol a trouvé place pour une dramatisation du sentiment ; et même à une manière de peinture d'histoire. »²⁸

Avec cette déclaration, on comprend en quoi la *tuché* du réel ne s'enferme pas dans une vacance béate de l'image, mais qu'elle est une des réponses critiques face aux enjeux politiques d'une histoire contemporaine où la marchandisation de l'image, ses usages de propagande communicationnelle, sa consommation ingérée et réincarnée, ont été judicieusement questionnés dans les années 1970-1980 par Bruce Nauman et Cindy Sherman.

²⁷ Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge : MIT Press, 1996, p.132.

²⁸ Thomas Crow, « *Saturday Disasters* : trace et référence chez le Warhol des débuts », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, hiver 1990, n°34, p.61, 65.

Manger son image

La critique d'art des années 1980 a vu en l'artiste Cindy Sherman une des principales représentantes de la pratique postmoderne du simulacre. En effet, Cindy Sherman est l'auteur de photographies où le corps de l'artiste ne se signe jamais en autoportrait. D'une part, toutes ses œuvres sont intitulées *Untitled* (Sans titre) et sont suivies d'un numéro d'ordre de production photographique. Ensuite, entre le corps de l'artiste et le référent-image, s'intercale un puits sans fond de masques, poses, maquillages, costumes et prothèses :

« *Je ne pense pas à des autoportraits ni à des portraits de moi. Ce sont d'autres personnes. Pendant que je travaille, c'est comme si j'avais un modèle.* »²⁹

Le moi de l'artiste se dissout dans une mise en abyme de signes codifiés du corps et de l'identité. A force de mascarades, l'œuvre de Cindy Sherman exploite le pouvoir de vérité de la photographie pour le subvertir en pouvoir de mascarade, pour sa capacité à construire du faux sur un corps réel. La question serait alors la suivante : si Sherman ne prétend pas à l'original ni à la vérité de la figure, faut-il pour autant réduire son œuvre au simple pastiche neutre et désabusé ; au seul constat de la perte du sujet individuel ?

Entre 1977 et 1980, Cindy Sherman réalise une série photographique en noir et blanc de petit format intitulée *Untitled (Film Stills)*. L'artiste y reproduit les vêtements, coiffures et poses de personnages féminins issus d'une culture populaire du cinéma américain des années 1950. Ce qui fait donc figure dans la série photographique, c'est la manière dont le corps réel de Sherman s'expose en entrant dans la peau d'une autre qui est déjà une image. *Untitled (Film Still n°37)* est une photographie en noir et blanc mettant en scène un personnage dans un intérieur quotidien, accoudée au cadre supérieur d'une cheminée au-dessus de laquelle trône une peinture bucolique d'un paysage que toute classe moyenne américaine se devait de posséder. La photographie semble surprendre le personnage, plongé dans ses pensées, dans une action dont le spectateur ne possède aucune clé : achève-t-elle de fumer sa cigarette avant de sortir ? Echange-t-elle avec un interlocuteur ? La fiction se délite dans une duplication sans fin de personnages multiples qui nous sont pourtant familiers parce que « déjà vus » au cinéma ou à la télévision.

Les *Untitled (Film Stills)* posent aussi la question du simulacre comme politique de représentation du corps féminin. Les mascarades de Sherman s'intéressent à démontrer comment le corps féminin se construit à partir des possibilités/contraintes fournies par la culture. Il s'agit moins d'exprimer une pulsion intérieure que de choisir et de créer des apparences. Ou pour le dire en des termes féministes, Cindy Sherman répète ces codes de représentation de la féminité et dévoile ainsi comment le corps de la femme est mis en image pour satisfaire une économie scopique masculine.

²⁹ « Une conversation avec Cindy Sherman », in *Cindy Sherman, Succès du Bedac n°1*, Dijon : glaerie Déjà vu – Le Consortium, 1982, p.20.

Dans les années 1980-1990, Cindy Sherman fait usage de la photographie couleur, agrandit ses formats photographiques, détourne la cosmétique et le vêtement de mode comme dans *Untitled (Vivienne Westwood)* pour en faire des instruments, non plus de séduction, mais d'enlaidissement du corps. En 1989, les photographies de Cindy Sherman opèrent des citations de peintures historiques où la copie de la figure idéalisée s'affuble de prothèses et de maquillages abjects. Dans d'autres séries, elle explore des espaces fantasmagoriques issus de contes ou de cauchemars, exhibant crûment un corps grotesque avec ses excroissances ou ses cavités. Au début des années 1990, cette désagrégation de l'unité corporelle dans des scènes de désastres alimentaires ou sexuels conduit Cindy Sherman à faire disparaître son corps au profit de mannequins désarticulés.

Si l'on considère alors l'ensemble des séries photographiques de Cindy Sherman, il devient insuffisant de constater que Cindy Sherman ne produit que du simulacre en photographie. Il est tout aussi réducteur de dire simplement que l'artiste opère une critique du regard scopique masculin. La figure construite par Cindy Sherman en photographie est une figure du sujet qui se débat dans son corps avec toutes ces images, un sujet qui incarne ou somatise les processus de fétichisations et de mascarades. L'œuvre de Cindy Sherman nous démontre avec une puissance déroutante que l'image n'est pas que surface : l'image contemporaine est aujourd'hui mimée, consommée, ingérée par nos corps et elle est régurgitée par le sujet sous toutes les formes possibles de l'abjection. Cindy Sherman ne réalise pas que des copies de copies, mais elle agit (le verbe anglais *to perform* serait plus adéquat) les liens complexes entre identité personnelle, corps biologique, corps socialisé, corps fétichisé. Les photographies de Cindy Sherman semblent désigner qu'il y a là un sujet, une femme, qui construit sa corporéité et son identité comme un amalgame de sensations corporelles, fantômes inavouables et déplacements d'images. Nous sommes donc déjà éloignés d'une première acception postmoderne du sujet qui ne serait que représentation et pur simulacre, pour tenter de dénicher dans l'image ce qui subsiste encore du charnel, de l'informe, de l'abject, du trauma. Chez Cindy Sherman, le sujet est toujours affaire de constructions, représentations adressées à l'autre et copiées sur l'autre. L'autre n'est plus un alter ego, mais une multiplicité de modèles à partir desquels le sujet s'affirme, se perd et se transforme en passant de l'un à l'autre. La quête photographique de Cindy Sherman résonne alors avec la pensée de Jacques Lacan lorsqu'il parle de l'expérience analytique :

« Le sujet ne s'y engage-t-il pas dans une dépossession toujours plus grande de cet être de lui-même, dont, à force de peintures sincères qui n'en laissent pas moins incohérente l'idée, de rectifications qui n'atteignent pas à dégager son essence, d'états et de défenses qui n'empêchent pas de vaciller sa statue, d'étreintes narcissiques qui se font souffler à l'animer, il finit par reconnaître que cet être n'a jamais été son œuvre dans l'imaginaire et que cette œuvre déçoit en lui toute certitude »³⁰.

³⁰ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Ecrits I*, Paris : Seuil, 1966, p.125.

- III -

La figure en actes : le réel hors-limites

Signes performatifs

Le philosophe du langage John L. Austin a démontré qu'un énoncé est toujours un « *speech act* », c'est-à-dire que nous ne nous bornons pas à constater quelque chose lorsque nous parlons mais nous accomplissons une action « en disant » quelque chose et « par le fait » de dire quelque chose. En d'autres termes, parler c'est toujours agir, ou encore *Quand dire c'est faire* comme l'indique le titre de son ouvrage de référence³¹.

Lorsque Marcel Duchamp crée son premier ready-made en 1914 avec un *Porte-bouteille* trouvé au Bazar de l'hôtel de Ville « sur la base d'une pure indifférence visuelle », il annule le « savoir-faire » artistique au profit du « déjà-fait ». Mais fondamentalement, la révolution duchampienne du readymade consiste à substituer l'objet à « faire signe » à la fonction signifiante de la figure : le readymade manifeste un acte de langage déterminant qui engage la responsabilité de l'artiste, celle de l'institution artistique et du spectateur à « faire question », et par là même à « faire art », par le seul énoncé : « Ceci est de l'art ». Bien évidemment, l'énoncé recèle des retournements de situations, des interprétations et des processus de sémantisation, selon qu'il est performé par l'artiste ou/et l'institution ou/et le visiteur. L'œuvre de Duchamp travail le performatif dans l'infra-mince du dire et de l'exposé du signe.

Proche ami de Marcel Duchamp, Francis Picabia réalise à partir 1915 des tableaux s'inspirant de machines détournées en portraits « mécanomorphiques » - *Portraits d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* ou encore *Ici, c'est ici Stieglitz* en appareil photographique. Dans ses tableaux mécaniques, Picabia insère très souvent des signes linguistiques qui rajoutent au dessin un potentiel performatif inattendu. Ainsi de *Balance* (1919-1920), simple mot inscrit dans le haut droit du tableau qui indique un équilibre dynamique entre cinq cercles et deux pistons articulés par des bras métalliques. Le mot semble pourtant davantage surprendre, voire activer, l'ébranlement de la machine aux fortes résonances anthropomorphiques, par où s'éprouve l'œil vif, le mouvement continu du corps et du sexe. L'ensemble crée autant une parfaite composition picturale abstraite qu'une machine érotique où le regard se laisse tenter à ce désir de faire acte, à une pulsion de voir qui sera par ailleurs prolongée en 1935 dans les *Rotoreliefs* de Duchamp³². *Balance* démontre en clin d'œil l'équilibre maîtrisé d'une figure picturale abstraite déjà dépassée par l'acte de créer au cœur de la vie industrielle et dans le babil incohérent du langage. *Balance* est en ce sens très proche du dessin réalisé la même année 1919 pour la couverture de son recueil de poèmes *Pensées sans langage* : une sorte de mécanique mi-abstraite mi-organique, parcourue à certains endroits de cils vibratoires et à d'autres de signes linguistiques, comme pour mieux démontrer la nécessaire déraison à l'activité artistique.

³¹ John L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris : Seuil, 1970, (Traduction par Gilles Lane de *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Ed. Urmsion, Oxford, 1962)

³² Voir Rosalind Krauss, « La pulsion de voir », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°29, septembre 1989, p.35-48.

Les œuvres de Marcel Duchamp et de Francis Picabia augurent ainsi d'une montée en puissance des arts performatifs au XX^e siècle selon des déclinaisons infiniment multiples, allant de l'usage du signe linguistique à l'action corporelle, de l'art d'attitude à la rigoureuse installation conceptuelle.

Il importe toutefois de souligner que les premières œuvres fortes liées à l'art de la performance sont souvent celles qui ont engagé une critique du geste en peinture. Cette critique du geste pictural a en retour fondé de nouvelles modalités de production de la figure qu'il importe d'analyser ici. C'est aussi cette critique du geste pictural qui a ouvert la voie à l'art de la performance corporelle telle qu'elle s'est déclinée à la fin des années 1960.

Gestes fondateurs : exacerbation – retrait - désublimation

La verticalité et la frontalité du corps du peintre face au tableau de chevalet a généré une hiérarchisation particulière de perception, de conception et de production de la figure en art. Dans *Malaise de la civilisation* (1930), le psychanalyste Sigmund Freud analyse le passage de l'horizontalité à la verticalité du corps comme la transition décisive de l'animalité à la civilisation humaine : par sa posture verticale du corps, l'homme privilégiera désormais la vue sur les autres sens, la génitalité sur l'analité, et bien entendu explorera les possibilités du langage et de la conceptualisation.³³

Au milieu du XX^e siècle, suite aux expériences du ready-made duchampien et du constructivisme russe, les artistes inaugurent une nouvelle étape de gestes fondateurs de la peinture et de la performance. Selon des voies très différentes, voire opposées, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Jackson Pollock... portent une attention particulière au geste, à l'action et au rapport du corps de l'artiste face au tableau. Les œuvres qui émergent de ces recherches artistiques déplacent alors les précédents enjeux esthétiques - figuration réaliste *versus* abstraction idéaliste - à la surface du corps même de l'artiste peintre. De fait, les anciens dualismes s'exprimeront désormais selon trois principales postures performatives de la gestualité en peinture : l'exacerbation, le retrait et la désublimation.

1- Exacerbation du geste

Jackson Pollock crée une peinture à l'intense gestualité expressive, *Tête* (vers 1938-194), privilégiant la saturation de la toile de figures organiques tourbillonnantes, échappant à toute hiérarchisation anatomique et esthétique du visage. Cette toile annonce le saut radical de l'artiste en faveur de l'abstraction avec ses peintures réalisées à l'hiver 1946-1947 : Pollock abandonne définitivement le chevalet pour renverser le châssis à l'horizontal du sol, engageant un mouvement autour et sur la toile pour déverser et faire goutter la peinture (*dripping*) sur la

³³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), Paris : Presses Universitaires de France, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1975.

totalité de la surface du tableau (*all-over*). Avec le *dripping* et le *all-over*, le peintre ne réalise plus sa peinture simplement avec son poignet, son œil et son esprit, mais avec l'ensemble de son corps en mouvement. L'horizontalité radicale de la toile permet aussi de nier les rapports d'organisation entre un haut et un bas, un premier plan et une profondeur de la toile. Il en résulte que le tableau, une fois accroché au mur, retrouvant un rapport de verticalité avec le spectateur, ne délivre plus de figure organisée selon une composition narrative, ni un point de fuite identifiable. L'œuvre substitue la représentation de la figure du corps à la visualisation du déplacement spatio-temporel du corps réel. L'enregistrement par la peinture d'une accumulation de gestes construit à lui seul l'espace du tableau. Il ne s'agit plus de figurer une forme close du corps, mais de laisser s'exprimer le corps vivant dans l'espace du tableau.

Lucio Fontana exacerbera à la même période le geste en peinture par des actes de perforation ou de lacération de toiles monochromes. Si ses premiers *Tagli* sont réalisés en 1958, Fontana avait auparavant fondé son art matérialiste sur l'acte de transformation permanente des formes, matières, couleurs, sons. Par exemple, ses sculptures polychromes en céramique créées en 1937 à la manufacture de Sèvres sont sensées montrer des figures animalières, mais elles ont davantage l'apparence de masses en déliquescence. Elles n'ont plus la grandiloquence utopiste des futuristes italiens, mais elles se jouent du kitsch pour déconstruire les paradigmes de la sculpture, annulant les frontières rigides entre abstraction et figuration. Dans son *Manifeste blanc* publié en 1946 à Buenos Aires, il déclare :

« *La matière, la couleur et le son en mouvement sont les phénomènes dont le développement simultané fait partie intégrante du nouvel art (...) Nous nous adressons à la matière et à son évolution, sources génératrices de l'existence. Nous prenons l'énergie propre de la matière, son besoin d'être et de se développer. Nous demandons un art libéré de tous les artifices esthétiques.* »³⁴

Une telle vision matérialiste de l'art n'est pas très éloignée des arts performatifs. Dans tous les cas, elle propulse l'artiste vers des actes fondateurs de la nouvelle picturalité. Son magnifique et vertigineux *Concetto Spaziale, Attesa* (1960) a entièrement évacué du tableau tout recours au pigment, laissant la toile écrue entièrement vierge de toute expression figurative et formaliste du peintre, acculant ce dernier au seul acte possible de lacération. Le geste fait signe sur la toile mais il est aussi un acte performatif au sens où il effectue la destruction de la fiction d'un espace clos et autonome de la peinture. L'œuvre picturale de Fontana est en effet très éloignée des peintres abstraits en quête du tableau en tant espace-plan absolu. Par le geste de lacération, Fontana détruit le mythe de la peinture en tant que surface absolue, fissurant l'espace qui se situe dedans, hors et sous la toile. La peinture en acte de Fontana unit donc le signe, le champ et l'action.

³⁴ Lucio Fontana, *Manifesto Blanco*. Spazialismo. Milan, Galleria Apollinaire, 1966, in-folio, broché, couverture cartonnée, étui d'éditeur. Fac-similé du manifeste original paru en 1946 à Buenos Aires et traduit en Italien, Français, anglais et allemand. Tirage à 2000 exemplaires. Édition enrichie de reproductions photographiques d'Ugo Mulas et de textes relatifs à l'œuvre de Fontana.

2- Retrait du geste

Le retrait du geste en peinture sera quant à lui exploré par Yves Klein et Piero Manzoni, selon deux voies radicalement opposées. Yves Klein produira ses monochromes bleus en 1956 - *IKB 103* – en quête d'une couleur sans dimension, capable de matérialiser un espace total, vierge de tout accident. Le retrait du geste du peintre devient effectif par le recours au rouleau qui ôte toute velléité expressionniste et narrative. Le pigment bleu IKB, extrêmement saturé, absorbant et mat, recouvre entièrement la toile et ses tranches. Légèrement détaché du mur de l'exposition, *IKB 103* constitue une masse flottante, fragment pur de cet espace sans dimension tant recherché par Yves Klein. *IKB 103* offre au visiteur l'expérience sensible d'un saut visuel vertigineux dans la couleur, qui constitue une des étapes décisives d'une progression vers ce concept d'espace du vide. L'artiste réalisera également des sculptures issues de moulages de corps ou encore des reliefs d'éponge plongés dans l'IKB. En 1958, Yves Klein débute ses *Anthropométries*, événements performatifs durant lesquels la gestualité du peintre est déléguée à des pinceaux vivants, femmes dont les corps nus sont badigeonnés de peinture bleue et dirigés par Yves Klein pour se déposer en empreintes sur de larges feuilles de papier.

Les monochromes bleus et les *Anthropométries* d'Yves Klein semblent prolonger la vision platonicienne de la figure : d'abord un corps réel, soumis aux accidents et imperfections du vivant ; puis une figure imparfaite du corps, « empreintée » du réel mais déjà décollée de celui-ci au contact du pigment bleu pur et de l'espace blanc de la toile ; ensuite un monochrome bleu d'où a disparu le geste du peintre ainsi que la figure corporelle ; enfin l'espace vide débarrassé du bleu pour atteindre cet espace idéal et absolu. L'art d'Yves Klein révèle une conception de l'art et de la vie dans une visée puriste et absolutiste, c'est-à-dire à l'opposé d'un art de l'accident et de l'indétermination comme le proposait à la même époque John Cage et Robert Rauschenberg.

D'autre part, une autre critique de l'œuvre d'Yves Klein consiste à observer la part idéologique de son art. D'une part, l'œuvre de Klein prend le risque de prôner un hygiénisme aux relents conservateurs et d'autre part, son utilisation du corps des femmes en pinceaux ne peut aujourd'hui que mettre en lumière sa quête du supraterrain et de la cosmologie comme étant une des déclinaisons possibles du pouvoir masculin sur la création artistique et la définition de l'esthétique.

Piero Manzoni établira les bases d'une quête similaire d'un espace total, d'un retrait du geste, mais avec des moyens radicalement opposés. Après une production picturale figurative de 1952 à 1955, Piero Manzoni réalise ses premiers *Achromes* dans lesquels il fait subir au tableau une violence particulière en l'ouvrant à ce qu'il nomme l'espace total : plâtre, kaolin, coton, gravier, matériaux divers et communs recouvrent la toile d'un blanc neutre, sans ajout de couleur. Chez Manzoni, le blanc ne symbolise pas la transcendance vers un espace pur et absolu, mais au contraire le blanc révèle les premiers pas vers une matérialité simple qui transgresse les limites du tableau, du cadre et de la figure. La matérialité de l'œuvre chez Manzoni pourra alors s'exprimer autant dans ses *Achromes* que dans ses œuvres gonflables renfermant le *Souffle d'artiste* (1959), ses sculptures de corps vivants signés du nom de l'artiste

et accompagnés d'un certificat d'authenticité (1961), ou encore ses boîtes de conserve renfermant chacune 90 grammes de *Merde d'artiste* (1961).

En psychanalyse, Freud avait désigné la sublimation comme le déplacement des pulsions sexuelles vers des activités et des objets socialement valorisés. On peut alors dire que Manzoni entame un processus de désublimation de l'activité artistique, rabattant le savoir-faire de l'artiste, son geste, aux seuls actes du souffle, de la signature et de la défécation.

3- Désublimation du geste

Une des actions critiques les plus efficaces de désublimation du geste pictural fut réalisée par le peintre Jim Dine le 29 février 1960 à la Judson Memorial Church Gallery à New York. Intitulée *The Smiling Workman* (le travailleur souriant), l'action de Jim Dine consiste à se présenter au public vêtu d'une large blouse rouge, ses mains et son visage peints en rouge, sa bouche barrée d'un large sourire artificiel noir. Muni d'une lampe de chantier, se tournant vers trois panneaux de toiles peintes en blanc, Jim Dine trace à grands coups de brosse orange et bleu l'inscription « *I love what I am doing* », (J'aime ce que je fais) puis, soudainement, il se met à boire le contenu du pot de peinture qu'il se déverse ensuite sur la tête, avant de se précipiter sur la toile. Dans cette action, Jim Dine met à mal la mythification du peintre d'action héritée de l'expressionnisme abstrait, exhibant avec outrance l'ego du peintre et son identification existentielle à la peinture. Les fameuses paroles de Pollock « Entrer dans la peinture » ou « Je suis la nature » sont ici prises à la lettre. En effet, Jim Dine rejoue l'acte de *dripping*, non plus comme la projection du geste sur la toile, mais comme processus d'ingestion de la peinture dans et sur le corps de l'artiste. Le corps, à l'opposé de la surface plane, devient matière à peinture. Au final, le statut de l'artiste masculin en tant que créateur héroïque se trouve peinturluré sur le mode du grotesque.

A la suite d'une telle action, Jim Dine poursuivra sa pratique picturale qui conservera cette approche critique la peinture. En 1962, il crée *Black Child's Room* (Chambre noire pour enfant), large toile rectangulaire barrée en son milieu d'un meuble à tiroirs lui-même peint en noir. Près de ce mobilier, un crochet fixé dans la toile retient un fil qui court jusqu'au bas du tableau et retient suspendu un pistolet dont la pointe est dirigée vers le sol. La couche de peinture noire qui recouvre la toile et le meuble est parsemée de petits motifs d'étoiles ou de cercles, oscillant entre tapisserie domestique et voute céleste. De même, le coin supérieur gauche du tableau est occupé par un échantillonnage de couleurs vives, à la manière des balances de couleur que l'on trouve en photographie ou dans l'imprimerie. L'espace pictural de Jim Dine se trouve donc parsemé d'objets de la réalité, renversant l'autonomie utopique de la surface plane du tableau vers un plan accidenté, non hiérarchique et nécessaire, des valeurs de la peinture, à la manière des *Flatbeds* de Rauschenberg, terme inventé en 1969 par Léo Steinberg pour qualifier ces plans picturaux capables d'accueillir et de traverser désormais les artefacts et les objets de

notre société de consommation³⁵. Dans *Black Child's Room*, Jim Dine a davantage travaillé sa peinture comme une percutante affaire de suspens : l'œuvre établit en effet la rencontre improbable, tant mystérieuse qu'humoristique, entre la chambre d'enfant, la boîte noire photographique, la toile vierge du peintre, le cube d'exposition. Meuble à tiroirs multiples, boîte à fantômes, ou tout simplement objets du quotidiens, l'œuvre de Dine « pointe » en ligne de mire « l'affaissement » des valeurs universelles de la peinture au profit d'ouvertures riches et infinies des possibilités picturales contemporaines.

Les performances et les peintures *mixed media* de Jim Dine ne méritent pourtant pas d'être réduites à de simples caricatures ni à des citations de la culture pop. L'artiste déclare lui-même en 1965 ne pas réaliser ses tableaux à la manière du pop art, mais simplement plonger avec sincérité dans une culture Junk pour ce qu'elle recèle d'accidents, de failles et d'ouvertures à la fabrique des images. De même, il déclare au sujet de la performance *The Smiling Workman* :

« Je n'ai pas pensé que c'était drôle. Ce que je faisais n'avait pas les caractéristiques d'une situation humoristique. C'était peut-être amusant à voir, mais je ne pense pas que l'obsession soit drôle, pas plus que la nécessité d'interrompre l'intensité de quelqu'un. Cela a pris la forme d'un black-out ou d'un vaudeville. C'est la nature du médium qui voulait ça, ce n'était pas l'intention. »³⁶

Gestes à rebours : politiques de la performance corporelle et corps politiques

Avec les arts de la performance, c'est désormais avec et au travers d'un sujet vivant - et non d'un objet - que le corps va faire présence dans un espace-temps spécifique pour faire simultanément figure. Cette collusion entre présentation du sujet vivant dans l'espace-temps et représentation de la figure constitue le nœud sémantique de la révolution performative. A partir de l'étude d'Austin sur les *Speech Acts* ou actes de langage, l'historienne de l'art Peggy Phelan propose une ontologie de la performance dans son ouvrage *Unmarked: The Politics of Performance*³⁷. Elle observe notamment que la performance se distingue de tous les autres arts car elle ne se contente pas de figurer simplement une réalité ou une image mentale, elle « acte » (*perform*) une représentation dans le temps même de la mise en image. L'essence de la performance réside donc dans sa qualité de non-reproductibilité : elle existe exclusivement dans la valeur de l'acte, dans l'instant présent et son inéluctable disparition. L'expérience de la performance ne peut pas être conservée, enregistrée, documentée, à moins de la faire basculer dans le registre de l'archive et de la représentation. La performance énonce en présence un corps agissant en temps réel et coexistant avec le spectateur. La performance serait donc un art opposé à toute représentation d'une réalité et à toute forme de reproduction de l'image.

Par cette qualité de non-reproductibilité, Peggy Phelan décèle dans la performance un art de la subversion politique qui met à mal les structures hégémoniques du pouvoir, « bloquant la

³⁵ Leo Steinberg, "Other Criteria", in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris : Territoires, 1988, p.37-52.

³⁶ Déclaration de Jim Dine dans le film réalisé par Stan Vanderbeek et intitulé *The Smiling Workman*, 1967, 16mm.

³⁷ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, 1998 (1993), New York, Londres : Routledge.

machinerie bien huilée de la représentation reproductive nécessaire à la circulation du capital. »³⁸

Il revient alors aux artistes femmes d'avoir porté à leur plus haut point critique l'art de la performance corporelle. Depuis les années 1960, les actions de Helena Almeida, Lynda Benglis, Valie Export, Ana Mendieta, Gina Pane, Martha Rosler, Carolee Schneemann, Hannah Wilke... n'ont eu de cesse de pointer combien la performance avait ce pouvoir de révéler le corps autant comme une surface d'inscription des batailles idéologiques et politiques que comme une densité nécessaire aux processus de subjectivation énoncés par et pour les femmes.

Le mouvement du Body Art apparaît à la fin des années 1960 aux Etats-Unis avec les performances de Vito Acconci, Chris Burden, Dan Graham, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim³⁹, puis le mouvement de l'art corporel au début des années 1970 avec les œuvres de Michel Journiac et de Gina Pane, théorisées par François Pluchart⁴⁰.

Le propos des performances corporelles n'est pas produire une figure artificielle du corps mais de travailler sur la matérialité brute du corps et d'en faire le site d'actes d'exploration, de marquage, travestissement, manipulation, voire mutilation. Ces performances visent à mettre l'artiste et le spectateur dans l'épreuve de la sensation physique, de tensions psychiques ou encore de représentations socioculturelles du corps. Le corps de l'artiste ainsi que l'espace-temps spécifique à la performance deviennent donc le matériau, le sujet et l'objet de l'œuvre. Nous avons observé que l'art minimal proposait une relation au corps qui excluait volontairement toute subjectivité et tout contexte sociopolitique. Avec les artistes du Body Art et de l'art corporel, ce n'est pas seulement le corps en tant qu'organisme ou matériau brut qui est pris en charge mais c'est le sujet contemporain dans sa relation complexe aux perceptions, histoires et discours multiples, changeants et contradictoires. Se pincer le nez, se brûler la peau constituent une représentation artistique en tant que l'acte vient questionner nos préjugés et définitions sur ce que doit être le corps et nos représentations du corps. Le Body Art et l'art corporel motivent une quête constante de transgression par le corps de tout système de représentation et de gestion autoritaires. En quelque sorte, il s'agit d'ouvrir la figure du corps via des expériences réellement vécues qui laissent place à la transformation, au devenir, à l'inattendu.

Dans les performances corporelles de Ana Mendieta - *Untitled (Blood Sign/Body Tracks)*, 1974 – et de Gina Pane - *A Hot Afternoon 3, Performance in Lisbon on 4 April 1978* - les fluides tels que le lait, le sang, la salive, le sperme constituent des matières qui autorisent aussi un débordement de la figure au-delà de son organisation conceptuelle, anatomique et clinique.

³⁸ Id., Ibid., p.148.

³⁹ Dan Graham revendique la paternité de l'expression Body Art énoncée pour la première fois en 1969 à l'occasion d'une collaboration avec le marchand d'art John Gibson qui soutenait alors les œuvres du Land Art et les films expérimentaux des jeunes artistes. A partir de 1970, la revue *Avalanche* dirigée par Liza Bear et Willoughby Sharp se fait porte-parole du Body Art américain.

⁴⁰ François Pluchart engage dès 1968 une réflexion critique sur les actions corporelles de Michel Journiac qu'il va conceptualiser en 1971 sous le terme d'art corporel dans la revue *arTitudes*.

Chez Gina Pane et Ana Mendieta, ces fluides mettent à mal la figure, rejoignant par là les observations de l'anthropologue Mary Douglas qui, en 1966 dans son ouvrage intitulé *De la souillure, essai sur les notions de pollution et tabou*⁴¹, analyse comment le corps humain est devenu le modèle de représentation de tout système fini : « Ce que l'on sculpte dans la chair humaine, c'est une image de la société ». Tous les orifices du corps, les excréments corporelles qui s'y échappent posent ainsi une menace à l'ordre social et nécessitent d'être ritualisés, organisés, gérés. Les performances de Gina Pane et Ana Mendieta consisteront alors à défaire les systèmes d'identification et de contrôle de ce que l'on nomme « la saleté » pour redonner aux fluides corporels une dimension symbolique et critique de ce que peut encore le corps aujourd'hui pour transgresser les représentations qu'on entend lui assigner.

Points de tension et puissance de l'acte

L'artiste portugais Ernesto de Souza, photographe, performer, théoricien, a profondément bouleversé le cinéma et les arts visuels contemporains au Portugal. En 1971, simultanément aux expériences de Fluxus et de l'art corporel, Ernesto de Souza débute un cycle d'actions, expositions, photographies, poésies réunies sous le titre *O teu Corpo é o meu Corpo*. Le cycle comprend notamment l'œuvre *Revolution my Body* qui consiste en deux déclinaisons : une première est composée de dix-huit planches photographiques montrant des fragments de corps issus d'actions, ainsi que d'un texte qui disperse des termes liés à la corporalité (trace, dessin, ombre, mémoire, signature, fluide...) et des hommages adressés aux artistes et intellectuels qui ont révolutionné la pensée et l'art actuel (Beuys, Acconci, Artaud, Derrida Lacan, Freud, Wostell...). Le texte se clôt sur une litanie en boucle « Ton corps est mon corps que mon corps est ton corps que ton corps est mon corps... », pointant le déplacement fondamental de l'être contemporain, non plus dans une visée ontologique ni même existentialiste, mais dans un engagement performatif à la construction et à la transformation. L'œuvre d'Ernesto de Souza pousse le signe inscrit dans le texte, dans l'image et sur le corps jusque dans ses retranchements, faisant valoir l'importance de l'acte intime et de l'acte politique comme étant indissociables et indispensables à une révolution permanente.

Revolution my Body 2 est une série d'écrans sérigraphiques qui projettent un film 8mm et une participation performative du visiteur qui, passant entre les écrans et le film projeté, modifie la représentation à l'œuvre.

La simplicité des matériaux utilisés par Ernesto de Souza, son usage de la photographie et du film, la manière dont il motive l'espace et la fragmentation des images, des mots et des espaces, tout cela introduit une nouvelle performance des signes après les expériences dada et celles du ready-made. En effet, au début du XX^e siècle, les œuvres performatives de Marcel Duchamp et Francis Picabia avaient démontré le pouvoir décisif du langage dans l'image et

⁴¹ Mary Douglas, *De la souillure, essai sur les notions de pollution et tabou* (1966), Paris : La Découverte, 2001.

l'institution artistique. Depuis les années 1960, cette notion de signe performatif est remise à l'épreuve du corps car ce sont les discours et les dispositifs de contrôle des corps qui méritent désormais d'être investis.

Il s'agit donc de faire agir les signes à l'intérieur des discours et des institutions qui prétendent administrer le corps. Comme l'a démontré Michel Foucault dans son livre *Surveiller et Punir* paru en 1975, le corps cela se nomme, se décrit, s'administre, s'institue. Autrement dit, il est désormais acquis que le corps est un langage, une représentation, mais plus encore, il est totalement pris dans un réseau de signes et dans des rapports de pouvoir qui nécessitent l'invention de nouveaux processus de subjectivation.

Les arts de la performance, depuis les années 1960 à nos jours, font émerger des œuvres dont la particularité et la force consistent à pointer les tensions inhérentes aux enjeux de pouvoir, ainsi que la nécessité d'une puissance d'agir afin de renouveler les modalités d'énonciation et de représentation du sujet contemporain. Ces œuvres performatives peuvent être aussi différentes que celles créées par Vito Acconci, Robert Filliou, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Ernesto de Souza, Cindy Sherman, Rebecca Horn, Andrea Fraser, Chantal Akerman, Martha Rosler, Mona Hatoum, Felix Gonzalez-Torres, Douglas Gordon, Adel Abdessemed. Ces artistes prennent désormais le risque de la construction d'une image qui a outrepassé son seul statut de figure figurée, son seul statut de corps matériel, son seul statut de signe conceptuel. Les arts de la puissance d'agir se situent en fait à la jonction du concept, de la matière, de la figure et du discours pour questionner les enjeux de pouvoir à l'œuvre chez le sujet contemporain.

Ainsi, Bruce Nauman réalise en 1985 *Double Poke in the Eye II*, œuvre en néon coloré traçant au mur deux profils de têtes et de mains avec l'index directement pointé dans l'œil de l'autre visage. L'artiste a également réalisé une vidéo *Poke in the Eye/Nose/ear* (1994) dans laquelle Nauman filme son visage en gros plan et, au ralenti, on voit sa main venir s'écraser contre son œil, dans son nez ou dans son oreille. La vidéo et la sculpture en néon de Nauman résonnent elles-mêmes avec la performance filmée de Vito Acconci, *Centers* (1971), dans laquelle l'artiste se place face à la caméra pour diriger inlassablement son index vers le centre de l'écran, c'est-à-dire vers l'œil du spectateur. Sauf que Nauman, dans les années 1980 et 1990, retourne radicalement les actes de désignation, nomination ou énonciation de la subjectivité contemporaine. Si l'œuvre performative de Vito Acconci induisait en 1971 une relation complice d'interlocution, d'identification et de distanciation entre l'artiste et lui-même, ainsi qu'entre l'artiste et le spectateur, les œuvres de Nauman retournent l'énonciation et la désignation contre le corps, les incorporant dans la sensation. L'artiste dévoile aussi comment l'image peut rapidement prendre au piège les procédures narcissiques ou interrelationnelles du sujet humain.

Sous une forme radicalement différente mais avec des enjeux similaires de performance et d'interlocutions du sujet, Adel Abdessemed a produit en 2008 *Also Sprach Allah*, inscription au charbon noir sur un tapis (145 x 215 cm). Une vidéo accompagne ce tapis-manuscrit et montre un groupe de jeunes gens occupés à projeter l'artiste dans les airs d'un tapis pour qu'il

parvienne à toucher de sa pierre de charbon noir un autre tapis suspendu au plafond. *Also Sprach Allah* propulse le corps vers le haut pour écrire, comme s'il fallait tenter de retracer le mouvement vertical et ascensionnel du corps vers l'esprit. Mais évidemment cette verticalité et hiérarchisation corps-esprit sont mises à mal par l'œuvre proposée. En effet, l'acte d'écriture transite par la dépense physique fournie par le groupe de personnes et par le corps de l'artiste agissant entre deux tapis. Le lancé du corps sera répété jusqu'à ce que la phrase *Also Sprach Allah* marque entièrement le tapis. Les efforts répétés du collectif de personnes et de l'artiste, les écarts de distance entre les deux supports que sont les tapis, les réactions des corps individuels et groupés, l'efficacité ou l'insuffisance des hauteurs de projection, les contacts irréguliers du crayon sur le tapis, les cris partagés pour faire acte et pour faire œuvre, tous ces éléments participent à une écriture qui se manifeste trait par trait, hachure par hachure, à-coup par à-coup. Mais au final, tout cela fait figure en acte car tout cela tient dans cette instabilité énergétique et constructrice. L'écriture n'adhère plus ici au déroulement linéaire d'une pensée mais elle traduit plutôt une force à produire une pensée qui procède par impulsion, contradiction, conjonction d'éléments hétérogènes. Le tapis-manuscrit *Also Sprach Allah* est une déclinaison infinie du dessin en écriture, de l'écriture en tableau-sculpture, de la sculpture en vidéo, constituant une spirale vertigineuse de production de l'image qui rejoint la plongée abyssale générée par la phrase elle-même : *Also Sprach Allah*. Cet hybride est un amalgame détonnant de deux langues, l'allemand et l'arabe, un télescopage brutal entre la pensée athée du philosophe allemand Nietzsche avec la pensée religieuse islamique. *Also Sprach Allah* met en œuvre cette notion chère à Nietzsche qu'est « la volonté de puissance » : l'être n'est pas une abstraction du corps tendu vers la conceptualisation du monde mais il est d'abord un corps vécu, un flux d'énergies actives, une faculté créatrice, une force à produire du sens et de la valeur. La volonté de puissance est donc à l'opposé d'un système de pensée mais elle est une pratique de l'interprétation et une dynamique des forces du vivant.

Commissaire d'exposition et historien de l'art, Larys Frogier dirige le centre d'art contemporain La Criée à Rennes (France). Il a organisé des expositions et publié de nombreux essais sur les œuvres d'artistes internationaux comme Adel Abdessemed, Felix Gonzalez-Torres, Nan Goldin, Gianni Motti, Robert Mapplethorpe, Alexandre Perigot, Ugo Rondinone, Paola Pivi, Cindy Sherman, Sarah Lucas, Kiki Smith...

De 1993 à 2001, il a enseigné l'histoire des arts contemporains et les pratiques curatoriales à l'Université de Rennes2. Il a réalisé des études sur la critique d'art américaine des années 1970-1980 et sur l'activisme culturel depuis les années 1990. Il mène actuellement des recherches sur les nouveaux processus de subjectivation dans l'art contemporain.