



HAL
open science

Sherrie Levine, de l'appropriationnisme au simulationnisme

Hélène Trespeuch

► **To cite this version:**

Hélène Trespeuch. Sherrie Levine, de l'appropriationnisme au simulationnisme. Marges - Revue d'art contemporain, 2013, 17, pp.44-53. 10.4000/marges.127 . hal-02164141

HAL Id: hal-02164141

<https://hal.science/hal-02164141>

Submitted on 16 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme

—

Hélène Trespeuch

Article publié dans *Marges*, n° 17 : « Remake, reprise, répétition », sous la direction de Jérôme Glicenstein, automne-hiver 2013, p. 44-53.

« Je m'approprie ces images pour exprimer à la fois mon besoin d'engagement et de distanciation sublime. J'espère donc que dans mes photographies de photographies interviendra une paix fragile entre mon attirance pour ces idéaux dont témoignent ces images et mon envie de n'en pas avoir, pas plus que d'attaches de quelque ordre que ce soit¹. »
Sherrie Levine, Déclaration, vers 1980

• *Pictures et October*

En 1977, Sherrie Levine participe à l'exposition fondatrice de l'appropriationnisme qu'organise le critique Douglas Crimp à la galerie Artists Space : *Pictures*. Quelque vingt ans plus tard, l'importante rétrospective *The Pictures Generation* organisée par Douglas Eklund au Metropolitan Museum of Art de New York l'intègre légitimement au corpus d'artistes ayant incarné cette tendance artistique majeure de la scène américaine de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Pour cette exposition, le commissaire avait établi comme borne chronologique l'année 1984 : dans le cas de Sherrie Levine, cette limite s'avère particulièrement significative, car à partir de la seconde moitié des années 1980 son œuvre a pu sembler s'éloigner, sinon trahir ses premières ambitions – du moins celles qu'une partie de la critique d'art américaine lui avait prêtées. Son travail est alors rapproché d'une autre tendance en pleine gloire médiatique : le simulationnisme, autrement appelé *Neo-Geo*.

¹ Sherrie LEVINE, Déclaration, vers 1980, citée dans Benjamin BUCHLOH, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » [*Artforum*, n° 21, septembre 1982], dans *id.*, *Essais historiques II*, trad. C. Gintz, Villeurbanne, art édition, 1992, p. 138-139.

Pourtant, aucune volte-face ne se lit dans son travail : de ses premiers *After Walker Evans* datant de 1980 à ses *After Karl Blossfeldt* de 1990, nulle rupture fondamentale ne s'impose au regard. L'artiste continue d'interroger la figure de l'auteur et la notion d'originalité de l'œuvre d'art, en rephotographiant dans des ouvrages d'histoire de l'art des illustrations de photographes célèbres. Que s'est-il donc passé ? Où se situe la prétendue rupture qui fait dire à Hal Foster en 1996 qu'il y eut un passage direct chez Sherrie Levine de l'appropriationnisme au simulationnisme *Neo-Geo*² ?

Sherrie Levine est née en 1947 en Pennsylvanie, a grandi dans le Missouri, et sort diplômée en 1973 de l'Université du Wisconsin. Après ces longues années dans le Midwest, elle se décide à rejoindre New York en 1975. Dès 1977, elle est donc sélectionnée par Douglas Crimp, membre de la rédaction d'*October*, pour participer à *Pictures*, aux côtés de Robert Longo, Troy Brauntuch, Jack Goldstein et Philip Smith. Sherrie Levine y présente sa série *Sons and Lovers* (1975-1978), qui se compose d'une trentaine de dessins réalisés à partir de 5 images de personnages vus de profil. L'événement est important : sur le plan collectif, il correspond à l'éclosion officielle de l'appropriationnisme³ ; sur le plan individuel, il marque le début de la carrière de l'artiste sur la scène new-yorkaise. Dès lors, Sherrie Levine fait partie de la clique des artistes défendus par les critiques d'*October* – auxquels sont également associés Cindy Sherman, Richard Prince, Louise Lawler ou encore Barbara Kruger. Cette association n'est en rien fortuite. Les artistes en question se connaissent, s'apprécient, exposent souvent dans les mêmes lieux alternatifs d'East Village – comme l'a parfaitement rappelé Douglas Eklund dans son catalogue *The Pictures Generation, 1974-1984*. Sherrie Levine et Louise Lawler, par exemple, ont créé ensemble au début des années 1980 un duo au nom programmatique, mais sans grande visibilité : *A Picture Is No Substitute for Anything*⁴.

Dès 1977 donc, Sherrie Levine incarne la *Pictures Generation*, ce groupe d'artistes dont le travail se construit autour d'une critique des médias – *a fortiori* de l'unicité et l'originalité de l'œuvre d'art. À ce titre, son œuvre est au centre des attentions des critiques liés à la revue

² Hal FOSTER, *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 129.

³ Ce terme, pris dans une large acception, a souvent été associé à d'autres artistes que ceux de la *Pictures Generation*. Toutefois, il est entendu ici dans un sens strict, celui que lui a donné une large partie de la critique d'art américaine dans les années 1980. Voir sur cette question l'ouvrage d'Alison PEARLMAN, *Unpackaging Art of the 1980s*, Chicago, University Chicago Press, 2003, et plus particulièrement Tricia COLLINS et Richard MILAZZO, *Hyperframes, Discours sur l'après-appropriation*, Paris, A. Candau, 1989.

⁴ Voir *The Pictures Generation, 1974-1984*, catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009, p. 255-259.

*October*⁵. De l'article fondateur de Douglas Crimp introduisant l'exposition – qui sera publié, dans une version remaniée, en 1979 dans *October* – à celui de Rosalind Krauss « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste » (1981), en passant par « L'impulsion allégorique : vers une théorie du post-modernisme » (1980) de Craig Owens ou l'essai de Benjamin Buchloh « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » (1982), la démarche de Sherrie Levine est mise en avant et présentée comme éminemment « postmoderniste⁶ ». L'artiste elle-même participe à l'élaboration de ce type de discours autour de son œuvre, citant à l'envi Roland Barthes et son texte sur la mort de l'auteur, le parodiant même dans une déclaration publiée en 1982 (à l'occasion d'une exposition à Vancouver) qui se terminait sur cette phrase : « C'est dans sa destination, et non pas dans son origine, que réside le sens de la peinture. La naissance du spectateur est au prix du peintre⁷. » Elle partage en effet avec les critiques d'*October* un goût prononcé pour les théoriciens de la *French Theory*, décidant très tôt, après sa participation à *Pictures*, « de participer au discours qui entoure l'œuvre en m'imprégnant un peu des théories post-structuralistes que lisaient les écrivains que je connaissais⁸. »

Au sein de la revue *October*, son travail est plus apprécié encore à partir du moment où Sherrie Levine commence à interroger le pouvoir de l'image avec le médium photographique. En présentant en 1977 des dessins et peintures sur papier millimétré, elle avait constaté avec surprise que la majorité des spectateurs s'étaient focalisés sur la dimension manuelle de son travail. Elle décida alors de rendre impossible ce type de lecture qu'elle jugeait inappropriée,

⁵ Sur les rapports entre l'œuvre de Sherrie Levine et les critiques d'*October*, voir la thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain de Camille DEBRABANT, « La peinture à l'épreuve du postmodernisme, États-Unis – Europe, 1962-1989 », sous la direction de Philippe Dagen, Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2013.

⁶ Douglas CRIMP, « Images » [*October*, printemps 1979], dans *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, catalogue d'exposition, trad. S. Durand, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987, p. 592-594 ; Rosalind KRAUSS, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste » [*October*, automne 1981], *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 129-149 ; Craig OWENS, « L'impulsion allégorique : vers une théorie du post-modernisme » [*October*, printemps 1980], dans *L'Époque, la mode, la morale, la passion, op. cit.*, trad. F. Lemonnier et V. Wiesinger, p. 494-497, ou dans *Art en théorie, 1900-1990*, éd. C. Harrison et P. Wood, trad. C. Bounay, p. 1145-1154 ; Benjamin BUCHLOH, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » [*Artforum*, n° 21, septembre 1982], dans *id.*, *Essais historiques II*, Villeurbanne, art édition, 1992, p. 107-153.

⁷ Sherrie LEVINE, « Déclaration » [*Style*, mars 1982], dans *Art en théorie, 1900-1990, op. cit.*, trad. C. Bounay, p. 1157.

⁸ Sherrie LEVINE, « L'angoisse de l'influence – de plein fouet. Conversation entre Sherrie Levine et Jeanne Siegel », dans *Sherrie Levine*, catalogue d'exposition (Zurich, Kunsthalle ; Münster, Westfälisches Landesmuseum ; Malmö, Rooseum – Center for Contemporary Art, Paris, Hôtel des arts, 1991-1992), Zurich, Kunsthalle, 1991. L'artiste ajoutait plus tard : « After the *Pictures* show in 1977, I began reading Continental theory, which the writers I knew were reading. I was never particularly interested in analytic philosophy, but this stuff really spoke to me, especially the psychoanalytic theory. (...) I was happy to have a way to talk about my work. », dans « Sherrie Levine talks to Howard Singerman », *Artforum*, avril 2003, p. 191.

se rangeant ainsi à l'avis de certains théoriciens d'*October* qui considéraient que la peinture n'était plus un médium d'expression pertinent, que son pouvoir de séduction « détournait de ce que l'art peut accomplir de plus important⁹ ». Créée en 1976, la revue s'est toujours engagée vivement en faveur de l'art minimal et conceptuel, et à mesure que s'est développé le retour à la peinture sur la scène artistique internationale à la fin des années 1970, ses contributeurs se sont attachés à convaincre les lecteurs que ce retour au médium peinture n'avait pas lieu d'être.

Dans le cadre de l'exposition *Pictures* par exemple, Douglas Crimp déclarait qu'il était archaïque de vouloir défendre, en tant qu'artiste ou critique, un médium en particulier, qu'il était temps de se détacher des catégories rigides des « arts individuels » (peinture, sculpture, photographie, vidéo, etc.) pour évoluer vers une pratique artistique capable de faire appel à une multiplicité de médias. Aux yeux de Douglas Crimp, l'intérêt de la pratique des artistes rassemblés dans *Pictures* ne tenait donc pas à la manière dont ils interrogeaient le médium avec lequel ils travaillaient, mais aux recherches qu'ils menaient sur l'image et son langage implicite. La majorité d'entre eux travaillaient en effet à partir d'images qu'ils empruntaient à divers médias (presse, cinéma, histoire de l'art, etc.) afin d'interroger leur pouvoir symbolique et révéler leur force évocatrice. « En dessous de chaque image se trouve toujours une autre image¹⁰ », concluait-il. Toutefois, en 1981, ses positions évoluent quelque peu : après avoir réprouvé la trop grande importance attachée à la question du médium, il décide de s'attaquer à la peinture, annonçant sa fin dans un article d'*October*. Il y explique que, d'un point de vue historique, ce retour constitue un néfaste bond en arrière :

« La rhétorique qui accompagne la résurrection de la peinture est presque entièrement réactionnaire : elle réagit explicitement contre toutes ces pratiques des années 1960 et 1970 qui ont abandonné la peinture et travaillé à révéler les soutiens idéologiques de cette dernière, autant qu'à révéler l'idéologie que la peinture, à son tour, soutient¹¹. »

La peinture est présentée comme un médium foncièrement conservateur, à la solde du marché de l'art et trop attaché aux vieilles valeurs d'un art désuet qui voit dans le travail de la main, la signature, l'unicité de l'œuvre des principes immuables et indépassables.

⁹ Sherrie LEVINE, « L'angoisse de l'influence – de plein fouet. Conversation entre Sherrie Levine et Jeanne Siegel », art. cit., p. 69.

¹⁰ Douglas CRIMP, « Pictures » [1979], *L'Époque, la mode, la morale, la passion, op. cit.*, p. 594.

¹¹ *Id.*, « The End of Painting » [*October*, n° 16, printemps 1981], dans Frances COLPITT (éd.), *Abstract Art in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 94.

• Trahison ou simple prise de distance ?

Ce long développement permet de mesurer l'incompréhension des personnes qui gravitent autour d'*October* lorsqu'elles découvrent en 1985 que Sherrie Levine a abandonné ses copies de reproductions d'œuvres canoniques de la modernité pour réaliser des tableaux abstraits originaux. À travers ses *Broad Stripes*, ses *Gold Knots*, ses *Chevrons* et ses *Échiquiers*, elle semble avoir trahi toutes ses premières ambitions, et avec elles toute la cause de l'appropriationnisme. Pourtant, ce qui a pu apparaître comme un virage à 180 degrés a été le fruit d'une lente évolution qui peut ne pas être perçu comme une brutale rupture. Tout d'abord, il importe d'indiquer que ce n'est pas en 1985 que l'artiste renoue avec la peinture : dès 1983, elle transpose sa pratique appropriationniste au champ de la peinture. Elle ne photographie plus des reproductions de photographies célèbres, mais elle réalise des aquarelles en recopiant le plus fidèlement possible, sur un petit format standard, des reproductions de cartes postales de tableaux d'Arthur Dove, Francis Picabia, etc. Bien que l'artiste renouait, ici déjà, avec le médium peinture que nombre de critiques jugeaient suspect – ceux d'*October*, mais également tout un pan du milieu de l'art américain attaché aux positions des mouvements artistiques ayant prôné la dématérialisation de l'œuvre d'art –, elle continuait d'interroger le pouvoir de la photographie. Dans ses *After Walker Evans* comme dans ses *After Kasimir Malevitch*, il s'agissait finalement toujours de mettre en valeur le fait que, depuis plusieurs décennies, notre relation aux œuvres d'art est très largement influencée, sinon en partie conditionnée, par des reproductions, trahissant inexorablement la puissance des originaux, par leur aspect lisse, leur taille, leur jaunissement précoce, tout en contribuant paradoxalement à leur sacralisation¹². Si, dans ce cadre, sa réconciliation avec la peinture restait acceptable, sa série des *Broad Stripes* est bien différente : Sherrie Levine réalise des tableaux dont l'agencement des formes, des couleurs est inédit. Elle ne l'empruntait visiblement et directement à personne. Ainsi, après avoir radicalement remis en cause la notion d'originalité de l'œuvre d'art et celle d'auteur dans ses multiples *After...*, Sherrie Levine reprenait ses pinceaux pour peindre des bandes, des échiquiers, des chevrons, ou encore pour recouvrir de doré les nœuds apparaissant dans le support bois de ses *Gold Knot Paintings*.

¹² Sherrie LEVINE, « L'angoisse de l'influence – de plein fouet. Conversation entre Sherrie Levine et Jeanne Siegel », art. cit., p. 71 : « (...) souvent l'œuvre d'art est tellement réifiée par la reproduction et la vénération que sa signification devient ampoulée. Ce phénomène est particulièrement paradoxal quand il s'agit d'un art qui traitait à l'origine de légèreté et de transgression. »

Pourtant, aux yeux de Sherrie Levine, ces nouvelles séries se situent dans une forme de continuité. N'interrogent-elles pas toujours l'histoire de la modernité artistique et notre rapport à cet héritage ? Certes, elles ne copient plus des reproductions d'œuvres célèbres, mais elles s'inspirent, sinon parodient, le vocabulaire de l'abstraction. C'est la raison pour laquelle l'artiste les qualifie de « tableaux génériques ». Ils ne renvoient plus à une œuvre singulière, mais à un genre artistique – et pas n'importe lequel : celui qui peut apparaître comme la grande révolution plastique de la modernité. De ce point de vue, cette évolution du travail de Sherrie Levine ne semble pas mériter le qualificatif de « rupture ». L'ensemble de son œuvre, présenté récemment au Whitney Museum à New York, révèle en effet une grande cohérence – que le récent ouvrage d'Howard Singerman résume à un dialogue permanent de l'artiste avec l'histoire de l'art. Néanmoins, si rupture il n'y a pas, à proprement parler, il y a dans ces œuvres de 1985-1989 une volonté très nette de prendre ses distances avec l'appropriationnisme et les critiques qui le défendent.

En 1991, au cours d'un entretien, la critique Jeanne Siegel est revenue sur cet épisode de 1985, indiquant à Sherrie Levine qu'elle avait pris une « décision périlleuse » en se remettant à la peinture « étant donné les associations régressives » faites entre « peinture et originalité, nostalgie, retour au métier ». L'artiste lui répondit :

« Quelque chose a changé pour moi. Quand je suis arrivée à New York en 1975, je m'attachais à faire le travail le plus extrême que je puisse imaginer, parce que je trouve que les choses extrêmes sont intéressantes. Ce côté extrême a été qualifié de politiquement juste par certains auteurs. Puis la justesse politique est devenue un de mes objectifs. Au bout d'un moment ce souci a commencé à m'inhiber. (...) Souvent les sentiments et les impulsions que j'avais besoin d'exprimer ne cadraient pas nécessairement avec la notion de justesse. J'ai commencé à perdre le plaisir que m'avait donné l'art. (...) Ce genre de hiérarchie qui plaçait le langage écrit au-dessus de toutes les autres formes d'expression commençait à me paraître oppressive et perverse¹³. »

Sherrie Levine a ainsi pressenti le risque de s'enfermer dans la logique des discours théoriques sur le postmodernisme élaborés au sein d'*October* qui, de par leur dogmatisme, tendaient à devenir une véritable *doxa*, aussi étouffante que celle qu'avait pu représenter quelques décennies plus tôt le modernisme greenbergien. Comme Willem De Kooning en son temps, elle a donc préféré enfreindre ces règles tacites de « la justesse politique ». Ne déclarait-elle pas dès le début des années 1980 qu'elle désirait n'avoir « aucun idéal ni

¹³ *Ibid.*, p. 69.

carcan », admettant que ses photos de photos de photos oscillaient entre déférence et irrévérence, comportant en cela « leur propre contradiction¹⁴ » ?

Cette prise de distance avec l'appropriationnisme, qui relève ici d'un discours intentionnel, se matérialise très concrètement entre 1984 et 1986 par plusieurs événements, qui officialisent en quelque sorte son affranchissement de la doctrine postmoderniste en même temps qu'ils suggèrent qu'elle serait passée dans le camp ennemi : celui du simulationnisme. Le premier élément à prendre en considération pourrait être l'article publié dans *Arts Magazine* par Peter Halley à l'été 1984, « La crise de la géométrie ». Artiste, et critique d'art à ses heures, Peter Halley est alors quasi inconnu, mais deux ans plus tard il sera perçu par la scène new-yorkaise comme le chef de file de la nouvelle abstraction simulationniste – précisément parce qu'il est le seul parmi les artistes affiliés à ce groupe à avoir développé un discours théorique autour de leur démarche plastique. Dans le texte en question, Peter Halley explique son propre travail pictural et les sculptures de Jeff Koons (autre futur représentant du simulationnisme) en se référant aux concepts de simulation et de simulacre chez Jean Baudrillard selon lequel « la simulation se caractérise par une *précession du modèle*, de tous les modèles sur le moindre fait », le simulacre étant le lieu où « le réel se confond avec le modèle ». Les toiles de Peter Halley seraient ainsi un simulacre d'abstraction géométrique et les sculptures-readymades d'aspirateurs de Jeff Koons des simulacres de marchandises.

Dans ce cadre théorique rapidement brossé est convoqué l'œuvre de Sherrie Levine. À l'époque, celle-ci n'a pas encore renoué avec la production d'œuvres originales (qui comme celles de Peter Halley renvoie au vocabulaire générique de l'abstraction passée). Ce ne sont donc pas ses échiquiers ou ses chevrons qui intéressent le peintre, mais les aquarelles qu'elle réalise d'après Stuart Davis. Ces copies d'œuvres géométriques partageraient les mêmes motivations que celles animant son propre travail : vider la géométrie moderniste de « tout contenu autre que celui de sa propre nostalgie¹⁵ ». Il déclare ensuite que cette forme d'appropriation est beaucoup plus intéressante que celles opérées par les autres artistes de la *Pictures Generation*, précisément parce qu'elle s'attaque à l'abstraction géométrique, et non aux images de la publicité, de la télévision et du cinéma :

¹⁴ Sherrie LEVINE, Déclaration, vers 1980, citée par B. BUCHLOH dans « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain », art. cit., p. 139.

¹⁵ Peter HALLEY, « La crise de la géométrie » [*Arts Magazine*, été 1984], *La Crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987* [1988], Paris, École Nationale Supérieure des beaux-arts, 1992, trad. Yves Aupetitallot, Bruno Parfait et Monique Sjouwerman, p. 69.

« Si une analyse des thèmes inhérents aux mass media est sans nul doute significative, une exploration idéologique de la géométrie pourra l'être encore plus, car malgré la profusion des images de médias dans la culture contemporaine, les signes géométriques restent les plus ambigus et les plus importants de notre société¹⁶. »

Avant l'heure, le simulationnisme construit ainsi une partie de son identité sur une critique des positions des appropriationnistes et des critiques d'*October*.

Ce n'est que deux ans plus tard, en 1986 que le « simulationnisme » fait son apparition officielle sur la scène américaine, à travers deux événements auxquels Sherrie Levine sera associée, aux côtés de Peter Halley, Jeff Koons, Philip Taaffe, Haim Steinbach et Ashley Bickerton. Le premier est une table ronde organisée lors de l'été 1986 à la galerie Pat Hearn à New York par la revue *Flash art*, dont le titre provocateur – « De la critique à la complicité » – met l'accent sur la volonté de ses participants de rompre avec l'idéologie anti-capitaliste des appropriationnistes et la « justesse politique » d'*October*. Le second est l'exposition *Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture* organisée à l'Institut d'art contemporain de Boston à l'automne 1986 autour des mêmes artistes – auxquels s'ajoutent quelques autres comme Ross Bleckner. Sherrie Levine a-t-elle véritablement voulu s'associer à d'autres artistes ? Rien n'est moins sûr. Il est plus probable que comme la majorité des artistes concernés, elle ait profité de ces occasions médiatiques pour valoriser son travail. En effet, la majeure partie d'entre eux ne se connaissaient pas et n'étaient en aucun cas à l'initiative de ces regroupements. Leurs seuls points communs étaient d'avoir choisi la peinture ou la sculpture et de revendiquer une rupture avec la démarche des appropriationnistes – ce qui apparaît clairement dans les propos développés lors de la table ronde¹⁷.

Si ces éléments permettent de comprendre pourquoi l'œuvre de Sherrie Levine a d'abord été associée à l'appropriationnisme, puis au simulationnisme, ont-ils une valeur autre qu'historiographique ? Autrement dit, en termes artistiques, y a-t-il une différence fondamentale entre les pratiques appropriationnistes et simulationnistes ?

¹⁶ *Ibid.*, p. 69-70. Il ajoute : « De plus, s'il faut toujours croire en la distinction entre le capital et le travail, le dirigeant et l'ouvrier, on remarquera que si les signes des médias s'adressent au départ à la masse, au consommateur et au travailleur, ce sont les signes géométriques de l'art, de l'architecture et des analyses statistiques, que se réservent les classes dirigeantes pour communiquer entre elles. Utiliser cette idéologie est davantage pour l'artiste un acte d'autocritique qu'une forme de condescendance. »

¹⁷ Voir « De la critique à la complicité » [1986], dans *Art en théorie, 1900-1990, op. cit.*, trad. C. Bounay, p. 1173-1176.

• Reprise appropriationniste versus reprise simulationniste ?

La pratique de la reprise n'est pas la prérogative de l'appropriationnisme. Il y eut des précédents, dans la peinture d'Elaine Sturtevant par exemple. Et chez les peintres associés au simulationnisme se retrouve cette démarche, tout particulièrement chez Philip Taaffe, qui reprend lui aussi de célèbres tableaux abstraits – de manière plus ou moins fidèle – de Barnett Newman ou encore de Bridget Riley, le plus souvent à partir de collages de bandes de linoléum. De ce point de vue, quelle serait la différence fondamentale entre les *After Walker Evans* de Sherrie Levine et ces tableaux de Philip Taaffe, à même d'expliquer que les uns soient estampillés appropriationnistes et les autres simulationnistes ? Leur modèle de référence est identique – une œuvre canonique de la modernité – et leur protocole de création implique toujours un certain nombre d'écarts voulus et assumés par rapport à l'original. Philip Taaffe modifie les couleurs, le sens de certains motifs et surtout les matériaux. Sherrie Levine se rapproche davantage du travail de copiste, mais ses référents sont des reproductions... vieilles ou abimées. En ce sens, ses reprises sont davantage fidèles à ces illustrations qu'aux originaux, perçus comme le modèle. L'artiste déclarait ainsi en 1991 : « J'aime à croire que toute mon œuvre possède une certaine originalité¹⁸ ». Cette différence de labélisation tient-elle au médium utilisé – la photographie dans un cas, la peinture dans l'autre ? Ce pourrait être une réponse viable, mais pourquoi alors les aquarelles de 1983 n'ont-elles pas déclenché les foudres d'Hal Foster et celles des critiques d'*October* ? En effet, dans son article « Sign Taken for Wonders » publié dans *Art in America* en juin 1986, le critique s'en prend essentiellement aux tableaux abstraits génériques de Sherrie Levine, et non à ces reprises d'images canoniques de la modernité, que le résultat soit photographique ou pictural. Il semble bien plutôt que la différence majeure, du point de vue des défenseurs de la *Pictures Generation*, entre les *After Walkers Evans* et les œuvres de Philip Taaffe se situent dans l'intégration ou non d'une référence au médium photographique. Car, à leurs yeux, seul le processus de reproduction mécanisé permet d'évacuer radicalement toute originalité, si minime soit-elle, et préserver par là même le potentiel critique de la reprise. De la même manière que la sculpture murale de Robert Longo, *American Soldier* (1977), présentée lors de l'exposition *Pictures* était acceptable, malgré sa touche manuelle, car elle se référait à une photographie de plateau du film de Rainer Fassbinder, les aquarelles de Sherrie Levine n'ont pas posé un problème insurmontable aux yeux des critiques proches d'*October*. Elles n'étaient

¹⁸ Sherrie LEVINE, « L'angoisse de l'influence – de plein fouet. Conversation entre Sherrie Levine et Jeanne Siegel », art. cit., p. 71.

qu'une copie picturale de cartes postales, et, par là même, pouvaient être perçues comme un coup de plus asséné à la « fin de la peinture » déjà proclamée par Douglas Crimp.

Par conséquent, ce sont les tableaux abstraits génériques de Sherrie Levine qui ont provoqué l'incompréhension des critiques défenseurs de l'appropriationnisme car, sans cette référence à la photographie, ils donnaient l'impression de vouloir ressusciter la peinture, et avec elle l'originalité, l'unicité de l'œuvre d'art, tout en réhabilitant par la même occasion la figure de l'auteur. Ce n'est donc pas un hasard s'ils n'ont donné lieu à aucune analyse dans *October*. De fait, formellement les *Lead Knots* ne peuvent être associés qu'au nom de Sherrie Levine, de même que les fameuses cellules de Peter Halley, si elles font penser à de nombreux artistes abstraits du 20^e siècle, ne laissent aucun doute sur leur auteur d'un point de vue stylistique. Il en est de même pour les œuvres simulationnistes de Ross Bleckner, qui s'inspirent du vocabulaire de l'*op art*, ou celles de David Diaó, qui revisitent le suprématisme. Elles « font penser à », sans être des « reprises fidèles de ». Ainsi, pour Hal Foster, ces tableaux génériques de Sherrie Levine « simulent des modes d'abstraction, comme pour démontrer qu'ils ne sont plus des formes critiques réflexives ou historiquement nécessaires, renvoyant directement à des vérités inconscientes ou un royaume transcendant notre monde – mais qu'ils sont simplement des *styles* parmi d'autres¹⁹. » En résumé, ces œuvres n'ont ni les ambitions utopiques des avant-gardes abstraites historiques, ni les motivations critiques de l'appropriationnisme.

À lire Sherrie Levine, Hal Foster ne se méprend pas tellement sur ces œuvres de la seconde moitié des années 1980. Peut-être s'est-il finalement plutôt mépris sur les premières œuvres de l'artiste. En constatant en 1982 que le monde était « plein à étouffer », que « chaque mot, chaque image » était « loué et hypothéqué », qu'« un tableau n'est qu'un espace dans lequel une variété d'images, toutes sans originalité, se fondent et s'entrechoquent », l'artiste n'avait-elle pas dès le début les mêmes intentions ? N'est-ce pas la même problématique qui traverse l'ensemble de son œuvre : « imiter un geste qui est toujours antérieur, jamais original²⁰. » Pendant un temps elle a copié ce geste, puis elle l'a parodié, avant de le citer, le copier à nouveau, etc. Il est donc très probable que, prise dans l'univers discursif d'*October*, Sherrie Levine ait été tentée de présenter son travail sous un jour plutôt qu'un autre, avant de réussir à prendre ses distances avec ces théories. Elle expliquait en effet

¹⁹ Hal FOSTER, « Signs Taken for Wonders », *Art in America*, juin 1986, p. 83.

²⁰ Sherrie LEVINE, « Déclaration », art. cit., p. 1157.

en 1991 qu'elle comprenait désormais son travail moins dans un rapport de négation de la notion d'auteur, mais davantage comme une interrogation de la paternité en art :

« Au début on parlait beaucoup de la négation que contenait mon travail et j'ai certainement corroboré cette lecture, mais maintenant je trouve plus intéressant d'y voir une réflexion sur la notion de paternité de l'œuvre. C'est vrai que la paternité artistique et la propriété intellectuelle existent. Mais je pense que selon les époques nous interprétons ces mots différemment. Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est la nature dialectique de ces termes²¹. »

Le discours de Sherrie Levine apparaît ici moins radical que celui que les critiques proches d'*October* auraient voulu qu'elle incarne tout au long de sa carrière. En ce sens, elle incarne une attitude bien plus post-avant-gardiste que post-moderniste : son œuvre échappe finalement aux catégorisations trop rapides et aux discours susceptibles de l'instrumentaliser pour la maintenir sous la coupe d'une idéologie. Ce constat nous invite à revenir sur le rapport qu'elle entretient avec les œuvres de la modernité auxquelles son travail se réfère constamment, car elle semble adopter à leur égard la même posture dialectique : elle rend hommage en même temps qu'elle proclame et assume une ère révolue, celle des utopies et de l'originalité. Des années 1970 à ses productions les plus récentes, Sherrie Levine oscille en permanence entre fascination et nostalgie pour une culture avant-gardiste devenue caduque et un travail de deuil revendiqué – entre « besoin d'engagement et de distanciation sublime ». Sur ce point, il conviendrait, pour finir, de mentionner sa série des *Melt Downs* (1989-1991), à mi-chemin entre appropriationnisme et simulationnisme, car ces œuvres sont réalisées à partir d'une analyse des données chromatiques de quelques tableaux célèbres du XX^e siècle dont elle fait la moyenne pour obtenir une couleur. En termes formels, ils sont donc originaux, mais en termes de processus, leur impulsion vient d'un ailleurs numérique, renvoyant de manière ténue à une œuvre originale.

²¹ Sherrie LEVINE, « L'angoisse de l'influence – de plein fouet. Conversation entre Sherrie Levine et Jeanne Siegel », art. cit., p. 68.