

P.-H. Frangne et L. Brogowski

Introduction

Vers un art sans écart?

« *La tautologie*. Oui, je sais, le mot n'est pas beau. Mais la chose est fort laide aussi. »

Roland Barthes

« L'art est une tautologie. »

Joseph Kosuth

« Rien n'aura eu lieu que le lieu. »

Stéphane Mallarmé

Il y a sans aucun doute quelques provocations à donner comme titre d'un ouvrage d'esthétique cette curieuse formule due au grand peintre abstrait américain Frank Stella, dans un entretien de février 1964 – et édité pour la première fois en 1966 – : « Ce que vous voyez est ce que vous voyez¹. » Non que cette phrase soit absurde, car ce qui serait absurde ce ne serait pas de dire qu'une chose est ce qu'elle est, mais de dire que deux choses – quoique très semblables comme deux feuilles d'un même arbre par exemple – sont identiques au point de ne constituer qu'une seule et même chose. Cette proposition est simplement tautologique, pas au sens strictement logique qu'analyse Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus logico-philosophicus*², mais en un sens plus lâche, plus ordinaire et rhétorique que possède toute formule obvie dès qu'elle affirme qu'une chose est bien ce qu'elle est et rien de plus. Une huître est une huître et rien d'autre qu'elle-même : aucun

• 1 – « Questions à Stella et Judd », entretien avec Bruce Glaser, in Claude Gintz dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 58. Claude Gintz traduit quant à lui moins littéralement « *What you see is what you see* » par « Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez ». Voir *infra*, p. 183.

• 2 – Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, prop. 4.461, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 100.

sens figuré ou caché ne serait donc à chercher derrière elle ; il n'y a rien à penser au sens traditionnel de manifester et d'interpréter. Par sa clôture et par sa répétition interne, « ce que vous voyez est ce que vous voyez » est une proposition de ce type qui n'apporte aucune connaissance et qui semble par là même inutile ou stérile.

Tout ce qui sera écrit à sa suite, le sera-t-il alors pour rien ? L'ouvrage qui commence ici ne sera-t-il qu'un immense jeu de mots, qu'un discours « purement verbal » constitué de « propositions frivoles³ » pour utiliser des expressions de Leibniz auquel nous venons d'emprunter les exemples de l'huître et des feuilles d'arbre ? Mais le risque encouru par celui qui pose une tautologie ou par celui qui tente son paradoxal commentaire⁴ ne serait-il pas encore plus profond qu'on ne l'imagine ? Les dangers de l'inutilité ne s'aggravaient-ils pas en effet au contact des autres dangers inhérents à la tautologie : ceux de la « banalité » (Lucien Jerphagnon⁵), mais aussi de la « bêtise » (Alain Roger⁶) et même de la « colère » ou de la « tristesse qui tuent la pensée et le monde » (Roland Barthes⁷) ? Malgré tous ces risques, nous espérons que notre ouvrage échappera à ces obstacles qu'il convient d'avoir en tête au moment de commencer. Aussi notre introduction se donne-t-elle pour simple tâche d'indiquer succinctement les intérêts et les enjeux historiques et théoriques d'un moment important de l'histoire de l'art du XX^e siècle avec l'hypothèse selon laquelle le caractère laconique et radical de la tautologie permet une profonde reconsidération de la notion d'art dans la mesure où, dans son acception ordinaire, cette notion suppose la démultiplication, l'étagement et l'indétermination de significations cachées et manifestées tout à la fois. Pour les études qui suivront, cette dangereuse tautologie sera donc comme le *leitmotiv* différemment varié dans l'ordre disciplinaire que chacune choisira : l'histoire de l'art, l'esthétique, la critique d'art ou la philosophie.

What you see is what you see

La raison essentielle de notre espoir de surmonter les différents obstacles que nous venons d'énoncer est que la formule tautologique ou la « maxime identique » « ce que vous voyez est ce que vous voyez » est prononcée par Frank Stella afin de justifier ses œuvres exposées à partir de 1958-1959, les *Blacks Paintings*. C'est à

-
- 3 – Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, éd. J. Brunschwig, Paris, GF, 1966, livre IV, chap. VIII, p. 378-379. Voir *infra*, p. 134.
 - 4 – Paradoxal en effet, car qu'y a-t-il à rajouter quand on a dit que « A est A » ?
 - 5 – Lucien Jerphagnon, *De la banalité. Essai sur l'ipséité et sa durée vécue : durée personnelle et co-durée*, Paris, Librairie J. Vrin, 1965, p. 66.
 - 6 – Alain Roger, *Bréviaire de la bêtise*, Paris, Gallimard, 2008, p. 64 sq.
 - 7 – Roland Barthes, *Mythologiques*, Paris, Seuil, 1957, p. 96-98 et p. 240-241.

partir de ce projet artistique singulier qui inaugurerait une nouvelle modalité de la peinture abstraite que « *what you see is what you see* » est capable de sortir du simple non-sens. Par ses peintures noires, l'artiste renonçait en effet à l'expressionnisme abstrait en élaborant une peinture géométrique dont la facture effaçait la présence du peintre et de sa main, c'est-à-dire toute relation d'expression entre l'auteur et son œuvre. Le tableau organisé géométriquement en bandes elles-mêmes réalisées par « la technique et les outils d'un peintre en bâtiment⁸ », est composé *all-over* comme une surface « tissée d'éléments identiques ou presque semblables qui se répètent sans variation marquée d'un bord à l'autre. C'est là un genre de tableau qui fait apparemment l'économie de tout commencement, milieu ou fin » précise Clement Greenberg⁹ comme pour insister sur la rupture qu'établit cette peinture *all-over* avec la longue tradition de la beauté comme unité hiérarchisée et systématique, unité dont Aristote donna les principales déterminations au sujet de la tragédie qui devait posséder, selon lui et justement, « un commencement, un milieu et une fin¹⁰ ».

Homogène, uniforme ou monotone au contraire, la composition géométrique de Stella renforce ainsi son aspect objectif et indique que le tableau est entièrement ou uniquement ceint dans les limites mêmes de sa surface et de sa planéité. Ne représentant rien qui soit à l'extérieur de lui (ni un objet, ni une idée, ni un sentiment), ne faisant référence à rien d'autre que lui-même (ni à l'auteur ni au spectateur), le tableau de Stella opère une spectaculaire et ascétique¹¹ réduction de la peinture à ces éléments les plus simples, les plus matériels et les plus visibles au point de se constituer comme une entité picturale purement décorative, purement objectale, ne s'identifiant qu'à elle-même.

• 8 – Frank Stella, « Conférence du Pratt Institute », Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Fernand Hazan, 1997, p. 887.

• 9 – Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet », *Art et culture*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 172. L'artiste minimaliste Donald Judd écrit dans ce sens : « Dans ces œuvres, il n'y a pas de zones neutres ou plus faibles, pas de "passages" ni de zones de transition. La différence qui sépare les œuvres nouvelles de la peinture américaine antérieure et de la sculpture, telle qu'elle existe encore aujourd'hui, est la même que celle qui sépare l'une des fenêtres de Brunelleschi, à Badia di Fiesole, de la façade du Palazzo Rucellai, qui n'est qu'un rectangle non développé et se compose d'une collection d'éléments hautement hiérarchisés » (« De quelques objets spécifiques », *Arts Yearbook*, 8, 1965, in Ch. Harrison et P. Wood, *Art en théorie*, trad. fr., Paris, Fernand Hazan, 1997, p. 896).

• 10 – Aristote, *La poétique*, chap. 7. La tragédie doit former un « tout » (*holos*) à l'imitation d'un objet technique comportant des parties assemblées et à l'imitation d'un être vivant comportant des organes. « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin » (trad. Dupont-Roc et Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 59).

• 11 – Michael Fried dira aussi « thérapeutique » (« *Shape as form*, les nouvelles peintures de Frank Stella », *Artforum*, V, 3, 1966, in Ch. Harrison et P. Wood, *Art en théorie*, op. cit., p. 855).

Réduction et objectivité

En voulant produire des œuvres sans contenu, sans intériorité, sans ressemblance, sans expressivité, Frank Stella mais aussi Donald Judd¹², Joe Baer ou Carl Andre ne permettent plus au spectateur, ni l'ancienne méditation ou contemplation concentrée que supposait le tableau classique, ni même cette perception plus dispersée et polyphonique que l'on a appelé le *scanning*¹³ et que nécessite un tableau de Paul Klee ou de Jackson Pollock par exemple. Le spectateur est simplement invité à noter ou à constater les seules propriétés de formes et de couleurs immédiatement perçues que les peintures de Stella montrent mais aussi que les sculptures ou installations de Robert Morris, de Tony Smith ou de Sol LeWitt exhibent avec d'autant plus de simplicité qu'elles sont fabriquées comme n'importe quel objet industriel indéfiniment duplicable ou reproductible. En fuyant un art que l'on pourrait appeler littéraire – qui exprime, qui raconte, qui désigne, qui donne à penser, etc., dans un surplus de sens qui déborde constamment les formes et qui tend à cacher, comme le dit Clement Greenberg, les propriétés du « médium de la peinture¹⁴ » –, ces artistes créent un art littéral ou un « art littéraliste » (« *Literalist Art* » dit Michael Fried en 1967¹⁵) qui réduit l'œuvre à son « objectivité » (*Objecthood*). Ce littéralisme consiste bien en un *réductionnisme*. Ce réductionnisme devient lui-même un *minimalisme* (« *Minimal Art* » dit R. Wollheim en 1965) dans la mesure où le projet consiste à proposer des objets et des installations seulement offerts à la perception de leur structure dont la transparente simplicité et la parfaite lisibilité amènent souvent à les considérer comme de simples objets industriels et non comme des œuvres d'art auto-finalisées. De ces tableaux, de ces objets ou de ces espaces, on ne peut rien faire d'autre qu'une description de ce qu'ils sont comme réalité objective profondément anonyme. Cette description se doit d'être la plus dénотative possible et les connotations qu'elle pourrait contenir doivent se résorber dans et par la simple proposition tautologique puisque la tautologie semble être la seule manière valide de penser et de fixer un sens littéral et propre, sans les tours et détours de la métaphore ou de toutes les figures de rhétorique.

• 12 – Voir *infra*, p. 73.

• 13 – Anton Ehrenzweig, *L'ordre cache de l'art*, trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Paris, Gallimard, 1974, Première partie.

• 14 – Clement Greenberg, « La peinture moderniste », trad. D. Chateau, in D. Chateau (dir.), *À propos de « la critique »*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 318.

• 15 – Michael Fried, « Art and Objecthood », trad. N. Brunet et C. Ferbos, in *Artstudio*, n° 6, automne 1987; rééd. in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Fernand Hazan, 1997, p. 897-909.

Le sens de la tautologie de Frank Stella tient donc essentiellement à sa fonction de contestation critique¹⁶. Il tient tout entier dans la volonté que possède l'œuvre minimaliste d'être ce que Harold Rosenberg a appelé un « objet anxieux¹⁷ » qui lutte fermement contre – et qui suspend – la conception traditionnelle de l'art telle que le néoplatonisme et l'aristotélisme en ont fourni le modèle théorique. Ce modèle – que l'art occidental et sa théorie intriquent constamment¹⁸ et qui joue toujours dans le romantisme, le symbolisme, l'expressionnisme et même dans l'abstraction des années 1920 – est double. Il vaut la peine de l'exposer en sa dualité afin de mieux mesurer l'effet de retournement que produit l'œuvre « tautologique » et littérale de l'art minimal expérimentant la frontière de l'art et du non-art grâce à une opération de soustraction conforme à sa logique réductionniste. Voici les deux ensembles de thèses que retire l'art minimal et qui permettront « de dire ce qu'il n'est pas » comme l'a déclaré Ad Reinhardt, le peintre d'autres *Blacks Paintings*¹⁹.

Anti-symbolisme

Du côté de Platon et de Plotin, le modèle de l'art est *symbolique* dans la mesure où l'image (*miméma* résultant de la *mimésis*) se donne la principale fonction de dévoiler la présence de l'intelligible entendu comme fond métaphysique du monde. Car, s'abstraire de la division du sensible ordinaire, tel est le mouvement ascendant par lequel la pensée se convertit à la contemplation de la beauté et par lequel elle conquiert son salut. Si l'esprit au contraire ne perçoit que « des objets mortels et bas [...], il trouve son plaisir dans la laideur [...], il mène une vie obscurcie par le mélange du mal, une vie mélangée en partie de mort²⁰ ». Parce que, dit Plotin, « la matière c'est le mal²¹ », l'existence sensible est laide, multipliée, indéterminée, chaotique, déchue, impure, recouverte et opaque. Sortir d'elle, c'est conquérir l'unité par une *conversion* qui est une *contemplation* qui permet elle-même une *purification*. En la dépouillant de ses vêtements et en retranchant la matière comme le sculpteur fait avec le bloc de marbre, la beauté procède bien

• 16 – Voir *infra*, p. 167.

• 17 – Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, trad. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 27.

• 18 – Voir par exemple Erwin Panofsky, *Idea*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983, dans une perspective historique et Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, dans une perspective philosophique.

• 19 – Ad Reinhardt, « L'art en tant que tel », *Art international*, VI, 1962, trad. A. Baudoin, in Ch. Harrison et P. Wood, *op. cit.*, p. 888. Voir *infra*, p. 30.

• 20 – Plotin, *Ennéades*, I, 6, 5.

• 21 – Plotin, *Ennéades* I, 8, 8.

à un allègement de la vie et elle la fait accéder à l'unité, à la splendeur, au silence et à la transparence²². Substituer à un regard charnel, un regard intellectuel et intérieur, tel est donc le propre de la sagesse qui possède ici une dimension à la fois éthique et esthétique. L'art ne peut produire la beauté que s'il abandonne la réalité prosaïque qui nous apparaît sous la multitude de ses aspects et de ses figures, afin de contempler une idée sans forme c'est-à-dire sans configuration (*askèmon*) visible. L'art, dans son régime plotinien, nous propose donc un voyage mental et métaphysique qui est comparable à celui d'Ulysse²³ et qui possède deux propriétés principales : 1) il est une *traversée du sensible*; comme tel 2) il est un *instrument de réminiscence*. Par « traversée du sensible », il faut entendre un passage par le sensible pour, à la fin, s'en émanciper : il faut passer par les risques de la division du sensible (double division d'ailleurs : celle des choses distantes entre elles; celle du sujet et de l'objet car, pour voir, il faut être à distance de ce que l'on voit) pour la résorber et obtenir une vision intellectuelle absolument pure et absolument simple. Par « instrument de réminiscence », il faut entendre ce par quoi notre esprit se souvient de notre origine divine et du monde intelligible qui est notre « véritable patrie ». Le souvenir n'est pas ici affaire de mémoire qui ne fait que retenir les instants fragmentés du temps passé; le souvenir est ici une anamnèse qui nous ramène à ce qui est au-delà du temps, au silence insécable de l'éternité. De telles thèses demeurent tout à fait vivantes et efficientes aux XIX^e et XX^e siècles, au sein par exemple du symbolisme de Gauguin²⁴, du platonisme de Baudelaire²⁵ et de Proust²⁶, de l'« immatéalisme » de Klein²⁷, du suprématisme de Malévitch²⁸ ou, pour finir, dans la *Colorfield Painting* de Mark Rothko²⁹ ou Barnett Newman³⁰.

• 22 – Plotin, *Ennéades*, I, 6, 8.

• 23 – *Ibid.*

• 24 – Voir Georges-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin » (1891), *Le symbolisme en peinture*, Caen, L'Échoppe, 1991, p. 15 sq.

• 25 – Voir Marc Eigeldinger, *Le platonisme de Baudelaire*, Boudry, La Baconnière, 1951.

• 26 – Voir par exemple Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 29.

• 27 – Voir Yve-Alain Bois, « L'actualité de Klein », *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 74-83.

• 28 – Voir par exemple de Kasimir Malévitch « La lumière et la couleur » et « Du subjectif et de l'objectif en art ou en général », *La lumière et la couleur*, trad. J.-C. Marcadé et S. Siger, L'Âge d'homme, 1993, p. 61 sq.

• 29 – Mark Rothko, *La réalité de l'artiste*, trad. P.-E. Dauzat, Champs-Flammarion, 2004.

• 30 – Voir par exemple les *Cahiers du mnam*, « Lignes de fuite », n° 55, printemps 1996. Voir aussi Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999.

Anti-métaphore

Pour la philosophie aristotélicienne en revanche, la *mimésis* n'est plus articulée sur l'opération fulgurante de dévoilement d'une présence extratemporelle – toujours déjà-là et toujours au-delà – qui se laisse saisir derrière le sensible. Bien au contraire, la *mimésis* aristotélicienne fonctionne entièrement comme une *figure* qui se donne pour objectif de construire la représentation intelligible de la réalité. À une pensée de l'immédiateté ou de la manifestation, Aristote oppose donc une pensée de la médiation ou de la construction : de ce qu'il appelle à plusieurs reprises dans la *Poétique*, un « arrangement » ou un « agencement » (*syntaxis*)³¹. L'œuvre d'art n'est plus ce miroir magique qui capte des forces surhumaines et nous permet de revenir à l'origine du monde sous la forme d'une *restauration*. L'œuvre d'art est certes encore un miroir ; mais ce miroir est cette fois-ci conçu comme une machine (*méchanèma*) à représentations ; une machine à images dont l'artiste maîtrise les opérations, la finalité ainsi que les règles de construction. À ce titre, l'art est proprement ici une *instauration*. Or ce qui est instauré, s'avère être ce qu'Aristote nomme un « système » et, qu'en un vocabulaire moderne – qui est aussi celui des artistes minimalistes dans les titres des manifestations new-yorkaises auxquelles ils participent : *Shape and Structure* en 1965, *Primary Structure*, *The Visual Development of a Structure* ou *Systematic Painting* en 1966³² – on appellerait une structure. De la même façon qu'une bonne tragédie est un « système de faits » (*syntaxis ton pragmaton*)³³ qui imite une action et qui constitue une intrigue (*mythos*) unifiée et complète, toute œuvre d'art est une mise en ordre (selon la logique du nécessaire ou du vraisemblable) de ce qui se présente dans la réalité vécue sur le mode de la dissémination, de la juxtaposition, du hasard et de contingence. Aussi l'œuvre d'art acquiert-elle la dimension philosophique que ne possède pas le récit historique (la chronique qui note une simple succession)³⁴ et produit-elle une connaissance³⁵. La fonction cognitive de l'art repose donc sur une *stylisation* ou une *schématisation* qui engendre une forme épurée du réel. Cette forme épurée confère au spectateur « l'heureux regard de la totalité » (*eusunopton*)³⁶. Par là même, elle projette son esprit dans un monde imaginaire, c'est-à-dire dans une fiction renvoyant au réel mais possédant d'abord sa logique propre c'est-à-dire son harmonie interne.

• 31 – Aristote, *La poétique*, chap. 6, 50a15.

• 32 – Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 245.

• 33 – Aristote, *op. cit.*, chap. 6, 50a15.

• 34 – *Ibid.*, chap. 9, 51b5.

• 35 – *Ibid.*, chap. 4, 48b15.

• 36 – *Ibid.*, chap. 7, 51a4.

Le spectateur ressent ainsi un plaisir qui est un plaisir intellectualisé parce qu'il saisit *la distance ou l'écart* entre le réel et sa représentation. Cette distance est le résultat d'une opération de transposition ou de transfiguration qui est l'*archè* de la *mimésis* artistique. Et c'est cette distance qui explique le paradoxe esthétique central que Platon avait déjà rencontré (mais cette fois-ci pour condamner l'art), paradoxe selon lequel « nous avons du plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou des cadavres³⁷ ». L'éloignement de l'image par rapport à la réalité est la condition de la beauté et cet éloignement est produit par le « soin » que l'artiste a pour elle³⁸. Or ce soin suppose une attention spécifique à l'image entendue comme schéma dont la fidélité au modèle (la référence) est d'abord soumise à ce que l'on pourrait appeler une fidélité à soi-même (cohérence). Le soin de l'image fait sortir le spectateur de l'embrouillement de l'expérience immédiate et de la confusion des émotions pathologiquement vécues (surtout quand ces émotions sont négatives comme le sont la pitié et la frayeur); il lui permet de comprendre la forme de ses émotions désormais tout à la fois senties et pensées, pensées et senties, en un parfait ou serein équilibre.

Le voyage du spectateur n'est plus ici un voyage métaphysique et symbolique se faisant par l'intermédiaire d'images-reflets ou d'images-traces; il est simplement un *transport* qu'Aristote lui-même considère explicitement comme métaphorique. L'*épiphora*³⁹ n'est donc pas seulement le déplacement que produit le poète d'un sens commun ou usuel vers un sens dérivé agréable, élégant et vif⁴⁰; elle est le glissement qui est au principe de tout art, qu'il soit linguistique ou non. C'est ce glissement qui permet à l'artiste de figurer le monde, c'est-à-dire de le « placer sous les yeux » ou de « faire image » – selon les expressions de la *Rhétorique*⁴¹ et de la *Poétique*⁴² – afin de faire naître la double tension propre à l'art mimétique entre l'exigence de « soumission à la réalité » et celle d'« invention fabuleuse »; « de restitution *et* de surélévation⁴³ ». C'est ce glissement métaphorique à l'œuvre dans la poésie et dans la peinture qui fait dire à Aristote que le plaisir de reconnaissance et de connaissance né de la contemplation de l'image apparaît au moment où, de façon fort simple, on est capable de dire devant elle : « *oion oti outos ekeinos*⁴⁴ »

• 37 – *Ibid.*, chap. 4, 48b15.

• 38 – Voir Pierre Sauvanet, « Imitation et figuration dans la *Poétique* d'Aristote », Anne Sauvagnargues (dir.), *Art et philosophie*, Paris, ENS Éditions, 1998, p. 45-56.

• 39 – *Ibid.*, chap. 21, 57b8.

• 40 – Aristote, *Rhétorique*, trad. P. Chiron, Paris, GF, 2007, livre III, chap. 2 sq.

• 41 – *Ibid.*, livre III, chap. 11.

• 42 – Aristote, *Poétique*, chap. 17, 55a22.

• 43 – Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 57.

• 44 – Aristote, *Poétique*, chap. 4, 48b17.

(« celui-ci c'est celui-là »). L'expression est le contraire d'une tautologie (il faudrait traduire par « celui-ci est pareil [*oion*] à celui-là) car la ressemblance n'est pas l'identité et suppose une distance qui est la paradoxale condition de la fidélité⁴⁵, du plaisir et de la connaissance que l'on trouve à saisir cette fidélité. Ce que vous voyez (l'image) n'est pas ce que vous voyez (le monde et la pensée du monde). Ainsi, c'est toujours « sans préparation et sans façon » comme le disent Antoine Arnauld et Pierre Nicole – pour jouer ou par pure inattention –, que l'on dira « d'un portrait de César, que c'est César; et d'une carte d'Italie, que c'est l'Italie⁴⁶ ». Dit inversement et en un autre exemple célèbre, « ceci n'est pas une pipe » mais le tableau d'une pipe⁴⁷ qui met toujours en avant sa propre picturalité, sa propre « opacité » c'est-à-dire lui-même en tant qu'il « ne représente plus⁴⁸ ».

Art plat

On comprend maintenant et vraiment le total renversement qu'opère la formule de Frank Stella, et par rapport à la conception métaphorique d'Aristote et par rapport à la conception symbolique de Plotin. Dans l'œuvre minimaliste, à ce point de la plus extrême réduction de l'expérience artistique où celle-ci semble s'éteindre et atteindre sa limite, pas de signification cachée, pas d'expression, de représentation, de présentification ou de symbolisation qui supposent, toutes, la révélation d'un invisible dans le visible comme le pensait aussi Paul Klee – néoplatonicien et aristotélicien à la fois – dans les années vingt en en donnant la formule quasiment paradigmatique : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible⁴⁹. »

À l'encontre de l'abstraction kandinskienne voulant « voir l'invisible⁵⁰ » de la « nécessité intérieure⁵¹ », à l'encontre aussi de l'*Action Painting* de Pollock qui rend visible le geste et le corps de l'artiste par les jets, les éclaboussures et les coulures de peinture sur la toile, à l'encontre, enfin, du pop art qui reproduit le visible des objets de notre société de consommation au point que les différences entre les

• 45 – Voir Platon, *Cratyle*, 432a-d.

• 46 – Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, chap. XIV, p. 205.

• 47 – Voir *infra*, p. 30.

• 48 – Louis Marin, « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 369 sq. Voir *infra*, p. 199.

• 49 – Paul Klee, « Credo du créateur », *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 34.

• 50 – Voir Michel Henry, *Voir l'invisible*, Paris, François Bourin, 1988.

• 51 – Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, trad. P. Volboudt, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, p. 98.

boîtes Brillo que l'on trouve en supermarché (boîtes de tampons à récurer) et leur récréation machinée (*Brillo Box* exposé en 1964 par Andy Warhol) sont « indiscernables⁵² », les tableaux de Stella excluent, complètement et tout à la fois, la logique de la manifestation et de celle de l'imitation. Aussi radicalisent-ils par un singulier et négatif effort de simplification, le rejet – que le ready-made duchampien avait inauguré – de ce que l'on pourrait nommer le régime classique de l'œuvre d'art. Car, de même que Marcel Duchamp écrivait à sa sœur en 1916 en inventant le « ready-made à distance » : « Ne t'escrime pas trop à comprendre dans le sens romantique ou impressionniste ou cubiste – cela n'a aucun rapport avec⁵³ – », de même, Frank Stella déclare à Bruce Glaser : « J'ai toujours été en désaccord avec les gens qui veulent conserver les valeurs traditionnelles de la peinture : ces valeurs humanistes qu'ils découvrent toujours sur la toile. Si vous les poussez dans leurs retranchements, ils finissent tous par déclarer qu'il y a quelque chose, en dehors de la peinture, là sur la toile⁵⁴. »

Parce que la vertu de la tautologie stelliennne est de rendre compte d'un art qui coupe court à toute transitivité de la figure, à la magie ou à la sacralité du symbole, à la construction d'un espace fictif et imaginaire, à toute profondeur de la signification, à toute tentative d'interprétation, elle en manifeste la direction qui est celle d'une *via negativa*⁵⁵. Au terme de cette voie, l'exigence de pureté, de présence ou de simplicité que l'on trouvait dans le néoplatonisme d'une part, l'exigence de systémativité que l'on trouvait dans l'aristotélisme d'autre part, changent complètement de signification puisqu'elles n'ouvrent sur aucune spiritualité ni aucune connaissance et puisqu'elles n'ouvrent sur aucun dehors de l'œuvre ni sur aucun dehors de l'expérience artistique que l'œuvre rend possible.

La tautologie stelliennne fait donc la promotion d'un *art absolument plat ou pauvre* si l'on peut dire ; un art où tout est là, étalé sur un même plan d'immanence, à même une surface visuelle et matérielle derrière laquelle il n'y a rien. L'œuvre n'a évidemment pas l'identité insécable et massive d'une simple chose qui n'est que ce qu'elle est, sans aucune distance interne avec elle ; mais elle *mime* cette identité à partir d'un clivage intérieur qui lui vient nécessairement de son caractère d'œuvre d'art (son caractère d'œuvre présupposant nécessairement un

• 52 – Arthur Danto, « Le monde de l'art », trad. D. Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, p. 183-198. Voir *infra*, p. 144 et p. 173.

• 53 – Marcel Duchamp, lettre à sa sœur Suzanne de la mi-janvier 1916, reproduite et citée dans Francis-M. Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Fernand Hazan, 2004, p. 64-65.

• 54 – Frank Stella, « Questions à Stella et Judd », entretien avec Bruce Glaser, in Claude Gintz, *op. cit.*, p. 58. Voir *infra*, p. 183.

• 55 – Voie négative si radicalement et si spectaculairement exprimée dans les textes (1962) d'Ad Reinhardt. Voir « L'art en tant que tel », *op. cit.*, p. 890.

auteur, sa pensée, la pensée de celui auquel il s'adresse). Il s'agit donc, pour elle, de résorber autant qu'il est possible ce clivage en jouant le jeu de l'abolition (mais l'abolition n'est pas suppression ni anéantissement) de l'auteur, du contenu de l'œuvre et du spectateur auquel l'œuvre est offerte. C'est l'intransitivité de l'œuvre qui est ici portée à son comble ou à son plus haut degré de pureté, par un geste conçu comme un passage à la limite vers un art sans écart, vers un art sans art⁵⁶. Cet art veut engendrer une œuvre qui ne se rapporte qu'à soi grâce à une clôture dont on voit bien qu'elle est une fiction, une simple stratégie artistique⁵⁷ ou une tentation dont chacune des études qui suivront explorera les significations et peut-être aussi les impasses⁵⁸.

Autoréflexion

Cette stratégie de l'autoréférentialité et de l'intransitivité de l'œuvre d'art minimale fait d'elle un être énigmatique dans le silence de son « objectité » qui n'est que ce qu'elle est. Elle fait ainsi de l'art minimal un moment important de ce mouvement majeur de l'art et de la théorie de l'art des années 1960 qui, réinterprétant les innovations des avant-gardes du début du siècle, produisent des œuvres circulaires faisant systématiquement la théorie d'elle-même en mettant en branle la logique de la répétition interne ou de la redite. Comme Joseph Kosuth par exemple qui, dans *One and Three Chairs* (1965), fait s'entre-réfléchir ou s'entre-exprimer une chaise, sa photographie et sa définition sise dans le dictionnaire; qui, dans *A Four Color Sentence* (1966), montre visuellement le contenu d'une phrase (« une phrase à quatre couleurs » écrite sur fond noir en néons colorés) que le spectateur lit dans le même temps; qui, enfin, dans une série intitulée *Art as Idea as Idea* (1966), expose et agrandit sur papier photographique les définitions de dictionnaires de termes comme « *Meaning* » ou « *Nothing*⁵⁹ ». L'autoréférentialité et la littéralité de l'art minimal sont ici dépassées-conservées dans un art que l'on a appelé « conceptuel » (d'une manière tout aussi oxymorique que celle qui avait permis à Kandinsky d'appeler son art une « peinture abstraite ») parce qu'il déployait en quelque sorte le mutisme et l'austérité de l'art littéraliste en faisant de sa circularité le thème et l'opération mêmes de ce qui est à la fois une théorie et une pratique ou, plutôt, de ce qui est une pratique qui pense – au sein même de son effectuation – sa propre théorie. Chez Stella, la tautologie est dite après-

• 56 – Voir *infra*, p. 124.

• 57 – C'est en tout cas la thèse célèbre de Michael Fried dans l'article « Art and Objecthood » cité plus haut, *op. cit.*, p. 897 et 900.

• 58 – Voir *infra*, p. 179 et p. 193.

• 59 – Voir *infra*, p. 49 et p. 94.

coup afin de donner le mode d'appréhension des *Blacks Paintings*; chez Kosuth c'est l'œuvre elle-même qui prend ce mode d'appréhension comme mécanisme de l'œuvre et qui produit une sorte de tautologie *in concreto* si l'on nous permet aussi cet oxymore, inverse des deux précédents.

De l'art minimal à l'art conceptuel, l'intransitivité de l'œuvre que désignait la tautologie s'est pensée comme auto-référentialité qui s'est elle-même thématisée comme autoréflexivité au point que l'activité artistique ne peut plus exister, chez Ad Reinhardt mais aussi chez Joseph Kosuth ou chez Joseph Beuys, qu'en tant que théorie d'elle-même. Les tautologies de Stella et Reinhardt ainsi que les répétitions internes de Kosuth peuvent alors être considérées comme le moment d'une extrême intellectualisation de l'art au point d'une confusion entre l'art et la philosophie de l'art. Puisque l'art s'est vidé de toutes ses autres fonctions et de toutes ses autres significations, il ne reste plus que l'idée d'art⁶⁰ sur laquelle les œuvres s'interrogent constamment. Comme le dit très clairement Isabelle Thomas-Fogiel dans un récent beau livre :

« L'autoréflexion est la période où l'art se dit lui-même comme art, sans passer par ce moment de transitivité qui consiste à dire quelque chose d'autre que soi-même (par exemple, en peinture : montrer le paysage, déployer l'*istoria*, faire le portrait de la famille royale, etc.). L'art, parvenu à la pleine conscience de soi-même, ne peut plus que laisser la place à l'explication théorique et philosophique. Kosuth, à l'instar de Wittgenstein, écrit des *Investigations* et son œuvre met en scène la tautologie⁶¹. »

Sans doute les grands artistes se sont-ils toujours interrogés sur la nature et les opérations de leur art (c'est d'ailleurs pour cela qu'ils sont de grands artistes : Léonard de Vinci, Claudio Monteverdi, William Shakespeare, Jean-Philippe Rameau, Stéphane Mallarmé, Luchino Visconti, etc.), mais dans le moment historique de l'art minimal et de l'art conceptuel, il ne reste plus à l'art que cette unique question et à l'œuvre d'art que d'être une tentative singulière de réponse. Tout ce passe comme si le moment de la mise en images ou de la mise en installations de la tautologie était l'instant précis d'une exténuation de l'art par le rejet purificateur de ce qui n'est pas lui (les fonctions religieuses, sociales, politiques, cognitives qu'il avait auparavant). C'est au moment de la conquête de lui-même que l'art disparaît pour prendre la forme de la philosophie. Et la « mise en scène de la tautologie » semble être le moyen de cette disparition parce qu'elle mime l'autoréflexion de la philosophie ainsi que l'effort de conceptualisation qui vient toujours – depuis

• 60 – Ad Reinhardt, *op. cit.*, p. 888.

• 61 – Isabelle Thomas-Fogiel, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, p. 273-274.

le premier texte philosophique dû à Parménide parce qu'il est le premier à faire sourdre du *mythos* les deux concepts principaux du *logos* à savoir l'être qui « est et le néant [qui] n'est pas⁶² » – de la détermination d'un sens déterminé et strict, d'un sens littéral non transformé par la poésie et ses métaphores.

On reconnaît ici la fameuse thèse que Hegel avait suggérée dans les années 1820 et selon laquelle « l'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu » : parce qu'il « est davantage relégué dans notre *représentation* » ; parce que « ce que les œuvres d'art suscitent à présent en nous, outre le plaisir immédiat, est l'exercice de notre jugement » ; parce qu'enfin, « l'art nous invite à présent à l'examiner par la pensée, et ce non pas pour susciter un renouveau artistique, mais pour reconnaître scientifiquement ce qu'est l'art⁶³ ». Cette auto-intellectualisation de l'art devenait évidente pour Hegel à la lecture de la poésie ou du roman romantique allemand dont il était le contemporain parce que les œuvres de Jean Paul Richter par exemple⁶⁴ contenait cet humour, cette ironie ou ce *Witz* par lesquels ce sont désormais les opérations d'écritures qui se mettent en scène et ne demeurent plus cachées. On reconnaît aussi la même thèse hégélienne mais, cette fois-ci retravaillée par Arthur Danto dans son article « Le monde de l'art⁶⁵ » et son ouvrage *L'assujettissement philosophique de l'art*⁶⁶. Pour le philosophe américain, l'art contemporain est complètement clos dans l'auto-explication, et cette clôture devient celle de l'histoire de l'art tout entière c'est-à-dire de l'ouverture, au sein même de l'art, du champ philosophique de la réflexion. Danto faisait cette découverte devant les œuvres d'Andy Warhol parce que seule une théorie de l'art est apte, selon lui, à distinguer les boîtes Brillo du commerce des parfaites imitations que l'artiste du pop art a exposées en 1964⁶⁷. On pourrait aussi le dire du ready-made de Marcel Duchamp qui est une œuvre d'art par la seule vertu de l'exposition brute et brutale d'un véritable urinoir ou d'un véritable porte-bouteille. Il est loisible également de le constater dans l'art minimal qui expose, par exemple, deux plaques d'aluminium et de zinc (Carl Andre, *Aluminium-Zinc Depole E/W*, 1989) ou dans l'art conceptuel qui expose de simples classeurs de bureau (Robert Morris, *Card File*, 1962, ou le collectif *Art and Language, Index 001*, 1972) et qui, par là, met explicitement à l'intérieur des

• 62 – Parménide, *Poème*, trad. J. Beaufret, Paris, PUF, 1955, frag. 6, p. 81.

• 63 – G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenke, Paris, Aubier, 1995, t. 1, p. 18-19.

• 64 – *Ibid.*, t. 2, p. 218.

• 65 – Arthur Danto, « Le monde de l'art », trad. D. Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198.

• 66 – Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1998.

• 67 – Voir *infra* p. 172 *sqq.*

œuvres, leur propre idée, leur propre histoire ainsi que celle de l'art tout entier voué à la répétition de soi-même⁶⁸.

Modernité

Du coup, c'est l'ensemble de la modernité artistique qui se trouve relue rétroactivement dans les études qui suivent, à la lumière de cette autoréférentialité qui entraîne l'intellectualité de l'art contemporain, même quand cette intellectualité est cachée derrière la littéralité d'un simple objet ou d'une simple forme matérielle, sans transfiguration, sans figure ni métaphore. Car il est clair en effet – et comme le disent des auteurs aussi différents que Joseph Kosuth, Michael Fried, Georges Bataille ou Michel Foucault⁶⁹ –, que c'est la peinture de Manet⁷⁰ qui peut être considérée comme l'avant-courrier de ce processus par lequel se referme le cercle de l'art. Car Manet peint l'opacité de la peinture.

Stéphane Mallarmé⁷¹ qui contemple l'*Olympia* l'a bien compris quand il nous dit que Manet, derrière l'image d'une « blême courtisane flétrie » et « le nu conventionnel de la tradition », peint vraiment cette double nudité dont l'évidence purement visuelle est paradoxalement occultée au sein de la peinture classique : la nudité crue d'une femme bien sûr et d'abord, mais aussi celle de la peinture qui est « cet art fait d'onguents et de couleurs⁷² ». Mallarmé devant son ami Manet a donc saisi, avec plus de génie que Maurice Denis⁷³, ce qu'il appelle l'« origine » c'est-à-dire le principe de la peinture qui ne peut se montrer, dans les années 1870, qu'à l'intérieur d'une représentation qui rejette « avec vigueur toute imagination parasite », « toute intrusion du moi⁷⁴ » et qui tend à dire aussi à sa manière « ce

• 68 – Voir Isabelle Thomas-Fogiel, *op. cit.*, p. 270 sq. dans la perspective d'une contestation de la thèse de Danto.

• 69 – Respectivement : Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », *Studio International*, n° 915-917, 1969, in Charles Harrisson et Paul Wood, *op. cit.*, p. 921 ; Michael Fried, *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, III, trad. C. Brunet, Paris, Seuil, 2000 ; Georges Bataille, *Manet*, Genève, Skira, 1955 ; Michel Foucault, « La peinture de Manet » (1971) rééd. Paris, Seuil, 2004, p. 21 sq.

• 70 – Voir *infra*, p. 30, 141, 162, 186 et 201.

• 71 – Voir *infra*, p. 91, 138 et 163.

• 72 – Stéphane Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *La Renaissance littéraire et artistique* du 12 avril 1874, in *Œuvres complètes*, édition B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. 2, p. 411.

• 73 – Faut-il encore citer : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis, *Théories* [1920], rééd. Paris, Hermann, 1964, p. 33) ?

• 74 – Stéphane Mallarmé, « Les Impressionnistes et Edouard Manet », *The Art Monthly Review* de septembre 1876, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 445 et p. 460.

que vous voyez est ce que vous voyez⁷⁵ ». Alors, cette peinture à nu de l'impressionnisme peut réaliser ce rêve – qui sera celui de Stella – de ce que John Ruskin appelait le « regard innocent » ; ce regard qui rejette tous les symboles, toutes les constructions et toutes les figures de la culture⁷⁶ et qui font des peintres, non des « visionnaires [...] dont les œuvres sont à l'image des choses matérielles vues par des yeux surnaturels⁷⁷ », mais de purs voyants capables de ramener le regardeur aux données immédiates de la perception et de leur expérience du monde.

Il y aurait ainsi dans le courant du XIX^e siècle – dans le réalisme de Courbet, dans l'image photographique (documentaire par principe)⁷⁸, dans le roman flaubertien, dans la poésie mallarméenne, qui se situent tous à l'intérieur d'une pratique et d'une théorie de la représentation – une volonté artistique d'exacerbation critique de l'autoréflexion de l'œuvre qui découvre paradoxalement, au sein de cette conscience d'elle-même, qu'elle est un simple objet (et presque une chose parmi les choses) et que sa signification n'est pas de nature différente de celle du langage ordinaire ou de tout autre objet de la culture. De même que l'image photographique s'est immédiatement pensée dans les années 1830-1860 comme complètement adossée à une vision machinée sans sujet ou sans œil et, par là, capable d'enregistrer tous les détails sans faire de choix, d'idéalisation ou d'interprétation ; de même que la poésie de Mallarmé s'est envisagée comme le résultat du simple contingentement des 24 lettres de l'alphabet⁷⁹ ; de même, l'écriture de Flaubert s'est comprise comme un travail d'élimination des symboles et des métaphores : « Je crois, dit l'écrivain de Croisset, que ma *Bovary* va aller ; mais je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je passe mon temps à les écraser ; mes phrases en grouillent⁸⁰. » La revendication de la littéralité (du sens littéral chez Flaubert, et, plus littéralement encore, du maniement des lettres alphabétiques et d'imprimerie chez Mallarmé) vise, dans tous ces exemples, ce que l'on pourrait appeler un décrassage du regard c'est-à-dire une vidange du symbolique – aussi complète que possible – de l'instauration artistique. Ce désencombrement s'effectue par une pratique de la pure exposition⁸¹.

• 75 – Voir *infra*, p. 141.

• 76 – Voir *infra*, p. 184.

• 77 – Stéphane Mallarmé, « Les Impressionnistes et Edouard Manet », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 467.

• 78 – Voir *infra*, p. 227.

• 79 – 24 lettres, car il s'agit pour Mallarmé de l'alphabet latin.

• 80 – Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. 2, p. 220.

• 81 – Flaubert écrit : « Il [l'esprit français] se plaît si peu à ce qui est pour moi la poésie même, à savoir l'exposition. [...] Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air. Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art pourtant, car

Dans ces trois exemples se manifestent alors le même souci de l'ordinaire et le même soin de ramener l'œuvre d'art au plan même de cette *banalité* dont l'art occidental a toujours voulu nous faire sortir. Ce souci peut être pensé comme la volonté (évidemment rusée!) d'une certaine *bêtise* qui est celle de Bouvard et Pécuchet, des idées reçues chez Flaubert, du poncif baudelairien, du cliché photographique⁸² et, plus tard, du ready-made duchampien, de la sérigraphie du pop art, de l'installation minimaliste. Ce soin peut être aussi envisagé comme l'exigence d'une certaine *idiotie* qui consiste à être uniquement ce que l'on est⁸³ ou à proférer, comme le fait encore une fois Mallarmé sur le mode ironique et subtil qui est le propre de son esprit : « Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est⁸⁴. »

On voit alors, pour terminer, que les quatre obstacles que nous avons identifiés au début de notre introduction afin de ne pas s'y heurter, et qui sont ceux de toute tautologie (la stérilité, la banalité, la bêtise et la colère), n'était pas des obstacles purement externes ou des risques dont il fallait se garder complètement pur. Ces obstacles sont au contraire intérieurs à l'art contemporain et à sa difficile pensée, que cette pensée soit celle qu'il met lui-même en œuvre, ou qu'elle soit celle du discours de la critique d'art, de l'histoire de l'art ou de la philosophie de l'art que les études qui suivent vont tenter de déployer.

Mais peut-être alors, ces dangers et ces obstacles n'apparaîtront-ils comme tels que du point de vue de ces anciennes conceptions de l'art que la tautologie s'attache précisément à renverser, comme si la prise de conscience de la réalité artistique (que la tautologie fait apparaître telle qu'elle est) empêchait les artistes de continuer à faire de l'art sous les anciens régimes esthétiques. « Laide », déroutante et déceptive certes, la tautologie ne serait alors qu'une étape transitoire et pourtant nécessaire afin que s'ouvre la possibilité de faire de l'art autrement. Collapse de la représentation dans l'art, elle marquerait la fin de l'époque où l'art était pensé sous

l'effet de style en dépend, et exclusivement » (lettre à Louise Colet du 25 juin 1853, *Correspondance, op. cit.*, t. 2, p. 362). Voir Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, « Flaubert et la littérature exposante », p. 206 sq.

• 82 – Voir Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie (1839-1859)*, Paris, Les Éditions de patrimoine, 2006. Voir aussi Pierre-Henry Frangne et Michel Jullien, *Alpinisme et photographie 1860-1940*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2006, p. 45 sq.

• 83 – Voir Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 52; *Le démon de la tautologie*, Paris, Minuit, 1997 et *Le réel : traite de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

• 84 – Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 67. Sur les rapports entre Mallarmé et la photographie, voir Yves Bonnefoy, « Igitur et le photographe », Yves Peyré (dir.), *Mallarmé 1842-1898*, Paris, Gallimard/RMN, 1998, p. 59-85; et Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003, p. 125-159.

l'unique enseigne de la représentation. Or la prise de conscience est l'*effet* de la représentation, l'action de celle-ci sur la réalité. Un autre sens de la tautologie dans l'art des années cinquante à soixante-dix s'annonce donc – peut-être – à travers cette prise de conscience qu'elle a rendue possible : l'écart qu'elle fait apparaître désormais n'est plus celui qui sépare la réalité de sa représentation, mais celui qui marque la capacité de la représentation à exercer une action sur la réalité. La tautologie n'a-t-elle pas montré que l'art non seulement produit une illusion de la réalité, mais aussi qu'il est lui-même une réalité, une production de la réalité ?



Le présent ouvrage est la publication des actes d'un colloque dirigé par Leszek Brogowski, Pierre-Henry Frangne, Marion Holhfeltdt, Jacques Sato (membres du département des Arts plastiques, chercheurs au sein de l'Équipe d'Accueil *Arts : pratiques et poétiques*) et tenu à l'université Rennes 2 Haute Bretagne les 18 et 19 novembre 2005. Ce colloque faisait dialoguer des chercheurs des différentes disciplines universitaires que nous venons de rappeler mais aussi des artistes contemporains. Dialogue à plusieurs dimensions donc, qui explique pourquoi le livre que le lecteur tient entre ses mains a été conçu en trois parties.

Dans une première section intitulée « Pratiques », sont regroupées les études qui présentent la pluralité des gestes artistiques mettant en œuvre la pratique de la « tautologie » ou effectuant un art qui s'explique lui-même par des formules tautologiques. Cette section fournira au lecteur un ensemble de cas singuliers afin de ne pas réduire la réalité artistique envisagée à l'unique formule de Frank Stella ou à sa seule pratique minimaliste. Dans une seconde partie intitulée « Synopsis », il s'agira de relier les cas singuliers dans des discours philosophiques, historiques ou esthétiques plus enveloppants et plus interprétatifs visant tous à penser le jeu artistique de la tautologie et de la revendication de littéralité afin de reconsidérer l'histoire de la notion d'art ainsi que la notion d'art elle-même. Enfin, la troisième partie de l'ouvrage intitulée « Artistes » – en conformité avec la structure du colloque et avec la nature de l'art contemporain toujours profondément intellectualisé et autoréflexif – laissera la parole à des artistes réfléchissant sur leur propre pratique et, pour certains, mettant en œuvre devant nous leur propre pratique effective. Les quatre pratiques ici envisagées ou réalisées seront celles de l'« élaboration fictionnelle », puis celle de la photographie, de la poésie, et, pour finir, de la création d'archives.

1. Le travail d'Hubert Renard part des observations sociologiques qui le font prendre conscience d'une marge relativement étroite dans laquelle intervient la création artistique par rapport au cadre que la société – avec ses institutions, ses pratiques et avec les comportements esthétiques typiques des spectateurs –

imposent à l'artiste. Afin d'étendre l'attitude créatrice qui doit être celle de l'artiste à la totalité du fait artistique qu'il initie et afin de ne rien subir passivement, il crée – ou plutôt recrée, d'où un caractère tautologique de son entreprise – un « petit monde de l'art », en l'inventant de toutes pièces : il fait des œuvres, crée des galeries dont il invente le statut, le nom, l'adresse..., éventuellement le programme artistique, le logo, etc. ; il en conçoit l'espace architectural et le réalise (certes en 1 h 20) ; il reconstitue aussi les pratiques sociales qui accompagnent les expositions (cartons d'invitation, catalogues, articles dans la presse locale et dans la presse spécialisée, dossiers de presse, etc.). Alain Farfall est un critique d'art ; il est une des voix qu'Hubert Renard orchestre dans un pastiche du « monde de l'art » dont il est entièrement le créateur.

2. L'œuvre photographique et vidéographique de Didier Vivien – que l'on pourra consulter sur son site Internet : *zerologie.net* – se déploie toute entière sous l'unique exigence d'enregistrer le monde industriel, commercial et urbain dans toute sa laideur et dans toute sa banalité. En utilisant le bien nommé objectif photographique dont la vision semble s'adosser à une visibilité pure, Didier Vivien donne simplement à voir les usines, les friches industrielles, les centres commerciaux, les affiches, les enseignes, etc., en les débarrassant des intérêts, des désirs et des rêves quotidiens qui nous empêchent de les considérer réellement pour ce qu'ils sont. « Prendre le réel au pied de la lettre » consiste donc pour lui à exploiter la tentation de la littéralité qui existe dans tout document. En cédant à cette tentation – et non sans ironie –, le monde post-industriel de la région du nord de la France où l'artiste travaille, apparaîtra inhumain, chaotique, soumis à une entropie ou à une désagrégation que l'image photographique atteste et condamne violemment.

3. Alors que toute métaphore consiste à dire une chose par une autre et donc à déporter cette chose vers autre chose qu'elle, la « tautologie » qu'utilise le jeune poète Laurent Albarracin se donne pour fonction de renvoyer la chose à elle-même, de la redoubler et ainsi de la ramener à son identité propre. C'est d'ailleurs cette identité si étrange – et même si mystérieuse – qui fait exister les choses, là, devant nous, sans que nous puissions dire autre chose que « la voûte est voûtée », que « le bloc est un bloc » ou que « le feu brûle⁸⁵ ». Ainsi, le projet poétique que Laurent Albarracin explicite et déploie poétiquement dans son texte, consiste-t-il à tenter de faire sortir la métaphore de la formule tautologique et, dans le même mouvement, de ramener la distance, l'écart, le transfert et la différence métaphoriques à la compacité et au laconisme tautologiques⁸⁶. Étrangement alors, la tautologie

• 85 – Laurent Albarracin, *Le feu brûle*, Paris, Atelier de l'agneau, 2004, p. 12, p. 36, p. 16 et p. 76.

• 86 – Voir *infra* p. 257.

se rendra capable de « change[r] les choses telles qu'en elles-mêmes⁸⁷ ». Elle nous livrera le mouvement par lequel la chose manifeste son essence tout en gardant l'impavidité et le retrait par lesquels elle est une chose sans égard à notre subjectivité. Comme dans ces deux poèmes légers et fugaces qui ne sont pas sans affinités avec ceux de Francis Ponge :

« Le bloc est un bloc, est un remblai d'emblée, est une masse masse, est le fil de la masse de la masse, le paquet fait paquet, le bloc est le bloc du bloc et du bloc. »

« Le pli est la pente descendue jusqu'au pli, la pente est le pli déplié en pente, la pente de la pente est le pli du pli⁸⁸. »

4. En 1983, Lefevre Jean Claude fonde les LJC ARCHIVES : « lieu centralisé et mode de gestion de l'activité développée par Lefevre Jean Claude ». Son travail d'artiste consiste à archiver les « facteurs d'art », les traces du « travail de l'art au travail ». Sa contribution au colloque consistait en une lecture des cartels prélevés dans les galeries, et ce aux moments des pauses-café, c'est-à-dire en dehors du temps d'attention « officielle ». Le texte lu par l'artiste est gravé sur un CD audio faisant partie de la présente publication et l'achevant de façon ironique. Les participants du colloque, devenus pour l'occasion le public de l'art, se retrouvaient ainsi face aux œuvres présentes seulement à travers les étiquettes qui les identifient et en définissent les « paramètres » – une sorte d'équivalent tautologique des œuvres qui oriente l'attention des spectateurs sur la manière dont la société identifie les œuvres d'art, et en particulier sur le rapport entre l'information qu'exhibent les cartels et les œuvres.

• 87 – Pierre Campion, « Réaliser le réalisme », postface à *Le feu brûle* de Laurent Albarracin, *op. cit.*, p. 107.

• 88 – Laurent Albarracin, *op. cit.*, p. 16 et p. 18.