

**Que reste-t-il de l'art,
Quand ce dernier semble se volatiliser dans le bleu du ciel ?**

Jean LANCRI

Si je suis universitaire, je suis également peintre. Aussi m'en vais-je traiter la question des enjeux culturels des arts du seul point de vue de la peinture ; autrement dit, à partir de la position du peintre occidental que je suis. D'où la modification que je fais subir à mon titre qui, désormais, s'énonce comme suit : *Que reste-t-il de la peinture, quand cette dernière semble se volatiliser dans le bleu du ciel ?*

La tentation était grande, pour intituler ma communication, d'employer un énoncé en forme de question. J'y ai cédé d'autant plus facilement qu'il existe un précédent qui a récemment connu en France quelque notoriété. En 1995, la revue *Art Press* a publié un numéro dont le titre posait la question en termes d'enquête policière : *Où est passée la peinture ?* Or, quelques trente ans plus tôt, l'écrivain Jean Genet avait semblé fournir par avance un élément de réponse à cette enquête en intitulant un essai sur la peinture de la manière provocatrice suivante : *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes.* ⁽¹⁾

Que reste-t-il donc de la peinture une fois celle-ci mise en miettes et, pour ainsi dire, jetée aux ordures, par la majorité des artistes occidentaux en activité ? Tout se passe, en effet, comme si la peinture avait quasiment disparu des manifestations artistiques occidentales; disparu au profit, on le sait, des installations, de la vidéo, de la photographie, de la performance. Par ailleurs, les rares fois où la peinture subsiste, tout se passe comme si l'artiste qui la pratique avait choisi de faire sien le

précepte iconoclaste de Marcel Duchamp : « Se servir d'un Rembrandt comme d'une planche à repasser. » En somme, tout se passe, pour ceux qui s'obstinent à peindre, comme si la peinture était désormais à l'ombre du ready-made.

Comment en est-on arrivé là ? Sous quels avatars la peinture persisterait-elle malgré tout ? Deux questions auxquelles il est malaisé de répondre. Du moins de répondre simplement. Car, avant de s'y essayer, il convient de replacer le « problème » que rencontrerait la peinture à notre époque dans son histoire : une histoire qui n'est pas seulement celle de l'histoire de l'art. Autrement dit, il convient de le replacer dans un contexte plus vaste : politique, social, culturel. Ce qui nous établit d'emblée au cœur des travaux de notre colloque.

Je ne surprendrai personne en disant que nos sociétés occidentales connaissent une période de turbulence. Il y a crise. Partout. Cette crise est autant politique que sociale ; par voie de conséquence, elle est également culturelle. Or les répercussions de cette crise ne sont pas sans affecter le nouveau régime de l'art, entraînant du même coup, sinon la disparition effective de la peinture, du moins sa mise en veilleuse ou ses transformations.

Pour caractériser cette crise, pour tenter de comprendre les secousses qu'elle engendre jusque dans le domaine artistique, bref, pour en soupeser les enjeux socio-culturels, j'en appellerai, parmi d'autres, à deux philosophes. Il s'agit de Hannah Arendt et de Yves Michaud.

Dans un livre devenu fameux, intitulé *La crise de la culture*, Hannah Arendt écrivait en 1954 ces mots, qui me paraissent toujours d'actualité : « La difficulté relativement nouvelle avec la société de masse est [...] qu'elle est essentiellement une

société de consommateurs, où le temps du loisir ne sert plus à se perfectionner, mais à consommer de plus en plus, à se divertir de plus en plus [...]. Le résultat est non pas, bien sûr, une culture de masse, qui, à proprement parler n'existe pas, mais un loisir de masse qui se nourrit des objets culturels du monde. » Avec un certain pessimisme, Arendt concluait : « Croire qu'une telle société deviendra plus *cultivée* avec le temps et le travail de l'éducation est, je crois, une erreur fatale. » ⁽²⁾

Il se pourrait que le « problème » actuel de la peinture soit en rapport direct avec la « difficulté » pointée ici du doigt par Arendt. Le nouveau régime de l'art compose en effet avec le loisir de masse décrit par la philosophe. L'art de notre temps (du moins en Occident) n'a pas d'autre but, semble-t-il, que de satisfaire des spectateurs toujours plus nombreux, toujours plus avides de consommer davantage ; des spectateurs préoccupés de se divertir toujours plus vite plutôt que de prendre le temps tout simplement de s'asseoir. Oui : de prendre un siège. Rappelons que Paul Klee disait avec humour que la chose la plus nécessaire pour apprécier un tableau est une chaise. Car il faut une chaise pour méditer à son aise sur une œuvre de peinture, du moins une œuvre de peinture telle qu'il s'en faisait naguère, autrement dit une œuvre qui prône le recueillement. Or cette chaise-là est bien la seule chose que s'interdit un temps du loisir qui ne sert plus, comme le dit Arendt, à *se perfectionner* mais à *consommer* de plus en plus et de plus en plus rapidement.

Dans un livre paru en 2003, intitulé *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Yves Michaud poursuit l'analyse amorcée par Hannah Arendt. ⁽³⁾ Il la pousse à son extrême. Dans ce monde des loisirs de masse qu'est devenu le nôtre, l'art a désormais partie liée, nous dit-il, avec le tourisme. Mais avant de s'expliquer là-dessus, Michaud retrace à grands traits (après bien d'autres) les étapes qui ont conduit l'œuvre

d'art à devenir de plus en plus immatérielle, ce qui, selon lui, a eu pour effet concomitant de susciter une progressive perte de crédit de la peinture comme medium privilégié. Il convient de le suivre.

L'initiateur du processus de cette dématérialisation de l'œuvre, c'est, bien sûr, Marcel Duchamp. En exposant des ready-made, autrement dit des objets déjà fabriqués en usine, Duchamp, au début du siècle dernier, a jeté le doute sur la matérialité même de l'œuvre : le ready-made ne suggère-t-il pas que, au-delà de la matière manifeste qu'il exhibe (ici un urinoir, là un peigne ou une roue de bicyclette), l'art peut aussi bien être une idée ? Par ailleurs, en inaugurant la performance (en se travestissant, en se tonsurant), Duchamp, également, a contribué à sortir l'art de son cadre traditionnel. Parallèlement au travail de Duchamp, la photo et la vidéo, en détruisant l'aura chère à Walter Benjamin, ont mis à mal la notion d'œuvre unique et sacralisée. Ainsi l'œuvre d'art est-elle devenue de moins en moins matérielle. Même en présence d'une installation qui met en scène des objets bien réels, mais qui relève, en fait, plus du spectacle ou du théâtre que de l'icône, il y a effacement de l'objet au profit de l'expérience esthétique vécue par le spectateur.

Puis Michaud de conclure : à une époque où l'art peut prendre n'importe quelle forme, il peut aller jusqu'à se volatiliser hors de son domaine. Etant partout et nulle part, *l'art est désormais à l'état gazeux* ! Et c'est ainsi que, dans un monde de l'art où l'art n'est le plus souvent présent qu'à l'état de gaz ou d'éther, la curiosité esthétique du public est désormais celle d'un touriste, d'un touriste insatiable et pressé : il s'agit, pour lui, de *hummer l'art* dans l'air du temps. De le respirer au plus vite.

Le point faible du regard d'un tel touriste ? Il ne s'attarde guère sur les œuvres qu'il voit. Il ne les investit plus dans le recueillement de naguère puisqu'il les consomme seulement en passant : *au passage* des unes aux autres. Le point fort d'un tel regard ? Il consiste à ériger en œuvres des moments *passagers* qui habituellement ne sont pas au cœur de l'art. « Aujourd'hui, écrit Michaud, tout un art se nourrit d'une esthétique fugace du quotidien : croiser un regard dans la rue, découvrir son propre reflet dans une vitrine... ».

On l'a compris : le triomphe de l'esthétique (que souligne le sous-titre du livre de Michaud) s'accomplit dans un monde désormais vide d'œuvres d'art. Vide à tout le moins de ces objets rares qu'étaient ces œuvres de peinture qu'on accrochait jadis aux cimaises des musées pour que le public vienne les contempler quasi religieusement. Ce qui remplace l'œuvre ? Des installations, des performances, des actions ; autrement dit, des *expériences*. Des expériences *esthétiques* « où il ne reste plus qu'un gaz, un éther, une buée artistique. »

Du recueillement de jadis devant l'œuvre unique à l'expérience esthétique passagère que requièrent les œuvres d'aujourd'hui, de l'œuvre picturale d'autrefois à sa vaporisation actuelle, nombreux sont les exemples qui viennent à l'esprit pour baliser ce parcours. Afin de donner quelque substance visuelle aux propos que je viens d'énoncer, afin de les nuancer, examinons les reproductions de trois œuvres. Elles ont en commun d'utiliser *la couleur bleue*. (voir image 1,2,3 figure I). Deux d'entre elles sont des tableaux, la troisième est une installation. Les deux premières matérialisent la couleur en peinture, la troisième la volatilise dans le bleu du ciel. Si les deux premières sont encore de la peinture, la troisième illustre l'un des avatars possibles du pictural dans l'art contemporain, un avatar où, selon moi, se redistribuent avec bonheur les

enjeux socio-culturels de l'art. Ces trois œuvres sont dues respectivement à Paul Cézanne, à Ellsworth Kelly et à Ilya Kabakov.

Premier exemple : Cézanne.

Passons rapidement sur l'œuvre de Cézanne. Ce *Paysage de Provence* (Collection privée. Aux alentours de 1890) marque, une fois de plus, l'entrée de la peinture occidentale dans la modernité. Autrement dit, au lieu d'installer son spectateur dans l'illusion d'une profondeur spatiale, au lieu d'entraîner son regardeur, par le biais des lois de la perspective classique, vers de lointains horizons feints, ce tableau établit la peinture dans une seule dimension : celle de son support. Qu'y voit-on ? Certes, encore un peu de ciel bleu, enclos entre deux arbres. Mais c'est un coin de ciel *qui se redresse tel un mur* : ce n'est pas encore du bleu pur, mais c'est déjà du bleu relevé dans la planéité du subjectile.

Deuxième exemple : Kelly.

L'œuvre de Ellsworth Kelly s'intitule *A blue curve*. Datée de 1962, elle est conservée au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Que voyons-nous là ? Rien que du bleu. Plus exactement nous avons affaire à une toile monochrome, uniformément enduite de pigment bleu. Cette toile est d'abord ce qu'il est convenu d'appeler une *shaped canvass*. Or ce qu'elle matérialise ainsi, par la forme même de son châssis, c'est un certain angle de vue, le nôtre. Un angle qui, partant d'une base très pointue, s'évase et débouche, tout là-haut, sur la courbe qui sert de limite supérieure au tableau. Cette limite curviligne semble bien désigner à l'œil et à l'œuvre sa *fin* : son but et son terme. Ce que vient confirmer la lecture du titre : *A blue curve*. Mais, à lire ce « Une courbe bleue », à le lire de gauche à droite comme il est d'usage dans la langue anglaise, on s'aperçoit que cet exercice même vectorialise notre sens de lecture du tableau : la

courbe supérieure, nous la parcourons désormais de gauche à droite. Ce qui, semble-t-il, a pour conséquence d'allonger cette courbe, obligeant du même coup l'oblique qui tient lieu de limite droite au tableau à s'allonger elle aussi. En effet, tout se passe comme si cette oblique de droite, dont nous remarquons seulement maintenant qu'elle est effectivement plus longue que celle de gauche, tout se passe comme si cette oblique était le résultat de notre lecture du tableau. Quand cette lecture s'effectue de la gauche vers la droite, elle déploie donc du même coup la surface du tableau. Ainsi cette toile qui, accrochant l'œil par sa forme inhabituelle, ne paraît au premier regard ne proposer à notre vue que la portion d'un *circulaire* panneau monochrome bleu, ainsi cette toile se présente-t-elle maintenant comme le fragment non d'un cercle mais d'une *ellipse*. Une ellipse qui a pour effet de mettre la conscience du spectateur sous tension.

Car la « courbe bleue » invoquée par le titre change alors de statut : elle prend l'allure de la courbure bleue du ciel. Ce que nous contemplons là ne serait autre, au fond, qu'un fragment de quelque chose d'infiniment grand, ciel ou autre ; pour parler comme Kant, ce serait là un morceau de « ce en comparaison de quoi tout le reste est petit ». (4) Est-il besoin d'insister davantage pour montrer que, face à ce « petit pan de mur bleu », c'est la catégorie psychologique et esthétique du *sublime* qui est ici convoquée ?

Kelly, quant à lui, n'invoque guère, comme éléments préparatoires pour son oeuvre, que quelques photos prises au volant de sa voiture, sur une autoroute américaine : la « courbe bleue » ne serait autre que la courbure du bord de la route, lors d'une conduite à grande vitesse qui amène le bord de la route à s'incurver et à se confondre avec la ligne de l'horizon. Il me paraît intéressant de noter que, tout en convoquant la catégorie

du sublime, le tableau de Kelly, de l'aveu de son auteur, met à nu une nue du paysage. Ainsi, outre qu'il met à nu les constituants d'un tableau comme tel, *A blue Curve* met à nu une essentielle mutation du paysage contemporain. Outre qu'il nous renseigne sur ce que c'est que la peinture (du moins si l'on adhère à la doctrine formaliste défendue au même moment par Clement Greenberg), ce tableau nous montre à quel point les moyens de transport façonnent et modifient notre perception de l'espace ainsi que notre expérience esthétique. *A blue curve* s'inscrit donc bien dans son siècle, celui de l'automobile.

Troisième exemple: Kabakov.

Avec l'installation de Kabakov, nous quittons l'évocation du ciel par l'usage du pigment bleu pour nous établir dans le ciel lui-même. Nous quittons la matière picturale pour assister à sa vaporisation dans l'azur.

L'installation s'institue *Looking Up, Reading the words...* Elle ne consiste au premier abord qu'en un pylône d'acier. Celui-ci se dresse au milieu d'une pelouse, dans un parc, non loin de Munster, en Allemagne, où l'oeuvre est à demeure depuis 1997. (5)

D'une hauteur de quinze mètres, le pylône en question ressemble à l'une de ces grandes antennes de radio susceptibles d'émettre ou de recevoir des signaux. Il ressemble à s'y méprendre à ce qui, radio ou télévision, structure notre quotidien, cohère notre «vivre ensemble» et distribue désormais les enjeux socio-culturels des arts au gré des techniques et des stratégies de la communication.

Lorsque le promeneur s'en approche, il a la surprise, pour peu qu'il lève les yeux, de constater qu'à son sommet (ou peu s'en faut) ce mât s'orne d'une grille métallique, une grille invisible

de loin tant ses fils sont arachnéens. De grande envergure (puisqu'elle mesure environ quatorze mètres sur onze), cette grille est disposée dans un plan parallèle à celui du sol : tendue là-haut tel un filet qui tenterait de capturer l'azur. Or des lettres sont déjà prises aux mailles de ce filet-là. Des lettres à peine visibles. A mieux y regarder, on s'aperçoit néanmoins que ces lettres dessinent des mots. A peine lisibles eux aussi. Que notre promeneur fasse effort et le texte anglais suivant lui devient alors accessible ; (je vous le propose dans ma traduction) : « Très Cher ! Quand tu es allongé dans l'herbe, et que tu lèves les yeux pour regarder le ciel—là-haut s'étend le ciel bleu parsemé de nuages—peut-être est-ce alors la meilleure chose que tu aies pu faire ou voir de ta vie ».

Tout le "sel" de l'installation résiderait, aux dires de son auteur, dans le fait que ce frêle filet de mots s'avère à la fois suffisamment proche pour attirer le regard des passants et suffisamment éloigné pour le rebuter ; ce qui rend son texte tout autant perceptible qu'imperceptible : lisible autant qu'invisible. A l'évidence, l'installation de Kabakov s'en prend à la Nature. Elle la *comprend*. En cela, elle s'avère fort représentative de l'art contemporain. Ainsi relève-t-elle d'une pratique devenue courante de nos jours, celle dite de l'*in situ* ; en y marquant toutefois sa différence. Si son pylône, fiché en terre, se dresse bien dans un parc, son site pour autant n'y est pas : en tant que telle, l'œuvre est installée dans un autre site naturel, moins sollicité celui-là par les artistes de notre temps : le ciel.

Cependant, l'installation de Kabakov établit prioritairement son assise dans un regard ; celui de tout promeneur qui tenterait, ayant levé les yeux, de déchiffrer la phrase inscrite sur la grille à défaut de l'être sur le ciel. Autrement dit, elle relève aussi de ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'*in visu*. (6) Ici, l'*in visu* précède et conditionne l'*in situ*. C'est donc une installation

plantée d'abord, si j'ose dire, dans le regard de tout promeneur qui accepterait de se coucher, ne fût-ce que virtuellement, au pied du pylône avant de découvrir son faite. Or ce regard n'est jamais vide. En effet, ce ciel, ce promeneur ne le rêve-t-il pas avant même de le percevoir ? Et c'est ainsi que, non loin de Munster, le ciel n'est jamais vierge puisque le regard qui le perçoit n'est jamais vide.

Alors que ces questions se bousculent dans la tête du « promeneur de parc » (devenu « rêveur de ciel », ainsi qu'un dessin préparatoire de l'artiste se plait à le positionner, allongé à la base du pylône, les yeux tournés vers son pinacle), Kabakov nous entraîne dans une sorte d'archéologie sauvage du regard ordinaire. Le regard que d'habitude nous portons sur la Nature, la grille ne nous convie-t-elle pas à en détailler les sédiments ? Voire même à en déposer, couche après couche, l'archive ? Où ? Sur le bleu du ciel. Autrement dit, sur le fond le plus archaïque qui soit au monde.

Ainsi Kabakov entraîne-t-il son spectateur à « broser » un « paysage » : non du pinceau mais du regard. En vérité, ce « paysage de ciel » (que les anglais désigneraient sans doute sous le terme de *skyscape*) cède la place à une sorte de « paysage intérieur » (qu'un poète comme Gerard Manley Hopkins aurait qualifié de *inscape*). Un paysage chasse l'autre : au cours d'une *expérience esthétique faite comme en passant* (dirait Michaud) et où ce qui s'effectue est de l'ordre d'une *relève*. C'est la relève de tout un pan important de l'histoire de la peinture occidentale : depuis le bleu des *ciels* de Giotto à la *courbe bleue* du tableau de Kelly en passant par les *ciels* de Cézanne. A l'évidence, lors de cette expérience, ce qui se perd, c'est, bien sûr, la peinture comme telle. Mais, ce qui perdure en cette expérience, c'est tout de même *quelque chose qui a à voir avec la peinture*, du moins avec l'histoire occidentale de la

peinture du bleu. Ce qui perdure, c'est une sorte de peinture qui transiterait là par notre regard. C'est toute une histoire qui se vaporise sous (et par) nos yeux. Qui se volatilise, comme l'art rendu à l'état gazeux.

Si j'ai choisi de commenter longuement cette installation, c'est pour plusieurs raisons. D'une part, cette installation représente à mes yeux l'un des exemples les plus cohérents de ces œuvres contemporaines où la peinture, bien que totalement *disparue*, apparaît néanmoins au terme d'un protocole extra pictural. D'autre part, cette singulière mutation de la peinture nous contraint de nous interroger non seulement sur l'essence du bleu, sur la couleur, sur la peinture, mais aussi sur l'essence de l'art lui-même, et notamment sur sa fonction au sein de la vie sociale. Exemplaïre au regard des enjeux socio-culturels de l'art m'apparaît une installation qui met aussi fortement l'accent sur l'expérience vécue du spectateur.

Ce qui importe, pour Kabakov, c'est en effet que son installation *installe* un peu de couleur bleue, fût-ce en passant, au cœur même de la vie de celui qui, grâce à elle, s'ouvre ainsi au ciel. Aussi cette expérience de la vaporisation du pictural dans l'azur va-t-elle de pair, me semble-t-il, avec tout un courant de l'art contemporain qui s'évertue, de même, à brouiller les limites de l'art et de la vie.

Qu'il me soit permis d'évoquer rapidement ce courant ; son émergence explique en partie le repli actuel de la peinture. Non que ce courant s'en prenne directement à elle. C'est à l'art tout entier qu'il s'en prend, en effet. Les protagonistes de ce courant sont bien connus : ce furent, par exemple, aux USA, les héritiers de Allan Kaprow, l'instaurateur du *happening* qui, au tournant des années soixante du siècle dernier, opposait « l'art semblable à l'art » (*artlike art*) à « l'art semblable à la vie » (

lifelike art). Ce furent ensuite les artistes du mouvement *Fluxus*. En Allemagne, ce fut Joseph Beuys, avec son projet de « l'élargissement de l'art ». En France, ce fut Robert Filliou. Une définition de l'art par Filliou résume bien, selon moi, le sens à conférer au travail des artistes de ce courant. Pour Filliou, « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. » Cette définition tient du paradoxe dans la mesure où elle situe la réussite de l'art dans sa disparition au profit de la vie, une fois celle-ci transformée par lui. On comprend que, dans un tel contexte de création et de pensée, la peinture n'ait pu connaître qu'un retrait.

Peinture et photographie.

Il me reste à aborder le dernier volet de cette communication. Il a trait aux rapports entre la peinture et la photographie ; notamment, à une sorte d'*infiltration* constante et réciproque entre ces deux mediums dans l'art contemporain, telle que celle-ci a pu être étudiée par Rosalind Krauss. (7) C'est dans le droit fil des analyses de cette dernière que je voudrais apporter, pour terminer, ma modeste contribution.

Je souhaite le faire à partir d'un exemple des plus singuliers car c'est celui d'une œuvre de peinture qui, *à l'heure où je vous parle, est en cours d'exécution*. Autre bizarrerie : bien que toujours en cours, cette peinture est due à un artiste mort depuis 38 ans. Dernière étrangeté : cette œuvre de peinture est l'œuvre non d'un homme mais de tous. Au moins virtuellement, elle est donc aussi la *vôtre*. Et c'est ainsi que, par son biais, puisque vous en êtes les co-auteurs, tous les enjeux socio-culturels de l'art se trouveraient convoqués dans cette salle de conférences : ainsi qu'on va le constater, au plus proche de notre corps et surtout de notre tête.

Trêve de mystère. L'artiste défunt que je viens d'évoquer n'est autre que Marcel Duchamp. Quant à l'œuvre en question, qui serait une « peinture » toujours en cours d'exécution, c'est celle qui, selon moi, progressivement se lève, depuis 1968, sur une porte. Sur la porte de *Etant donnés* : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage. Autrement dit, sur le seuil de l'œuvre dernière de Duchamp, œuvre érigée à titre posthume au Musée de Philadelphie, d'après les prescriptions de l'artiste.

Qu'il me soit permis, pour introduire mon analyse, de rapporter une anecdote personnelle. En novembre 1989, visitant pour la première fois le Musée de Philadelphie, je m'acheminai vers *Etant donnés*..., œuvre installée à demeure dans ce musée, je le souligne, selon les indications de Duchamp, après la mort de ce dernier. Parvenu jusqu'à elle, je tombai en arrêt devant sa porte. J'ai été littéralement médusé, non pas, comme j'aurais pu le penser, par ce qui se donne à voir dès lors que l'on colle ses yeux aux deux trous ménagés dans cette porte en bois (à savoir, une femme qui dissimule son visage mais qui dévoile son entrejambes). Non : j'ai été littéralement aimanté par ce qui entoure désormais les deux trous (et que nul ouvrage, à ma connaissance, ne reproduit). J'ai été médusé par ce que désigne mon index sur la photo (image 3 Figure II) qui fut alors prise : un halo noirâtre.

Masque plus que visage, ce halo n'est que la trace du passage des multiples visiteurs, l'empreinte de leur tête tandis qu'ils s'appuient sur la porte pour contempler la femme qui s'exhibe au-delà, tandis qu'ils s'appliquent un par un autour des deux trous, le temps d'un coup d'œil, avant de s'effacer pour faire place aux suivants. *Où la porte de Etant donnés... fait se lever le visage d'un fantôme. Est-ce le fantôme de la peinture ou la peinture d'un fantôme ?*

Hypothèse: l'installation *Étant donnés...* ne serait qu'un leurre. Elle n'aurait été conçue par Duchamp que pour piéger le spectateur, programmée puis bâtie que pour amener celui-ci à produire par contact, mais en quelque sorte malgré lui, ce halo. Installé sur le seuil de l'installation, ce dernier serait à considérer comme une œuvre autonome. Une œuvre à part entière en même temps qu'une œuvre à part.

Si l'œuvre que constitue ce halo est à verser au catalogue de l'œuvre complet de Duchamp, elle y demeure en excès, comme on est en droit de l'attendre d'une pièce greffée sur une autre, produite de surcroît au-delà du terme de la vie de l'artiste, et surtout entièrement réalisée par d'autres que ce dernier, ce qui, bien entendu, reste conforme à l'esprit de Duchamp. Œuvre ouverte, minimale et liminale, greffée sur un seuil, hantée littéralement par la notion même de seuil, elle est typiquement duchampienne. *Work in progress* destinée à s'affirmer au fil des générations de visiteurs, forte en quelque sorte de sa faiblesse, c'est une œuvre « définitivement inachevée ».

Hypothèse: *Étant donnés...* n'aurait été monté par Duchamp que comme l'on monte un complot, pour susciter, à titre résolument posthume, un *opus* de plus où nous assistons à la mise en exposition progressive de l'infini visage des vivants. Du champ d'un mort, tel un morceau de *mors*, nous reviendrait donc ici, donné à décrypter, un étrange suaire ; bref, un *revenant*. Serait-ce le fantôme de la peinture ou la peinture d'un fantôme? Où la photographie assure la relève de la peinture et du fantôme de *Étant donnés...*

Or ce pâle suaire, cette trace minimale, ce fantôme liminal, ce revenant où c'est, semble-t-il, la peinture qui revient, seule une photographie peut en assurer la relève. Mieux encore, ce morceau de *mors* relèverait, selon moi, non de la photographie

mais *du* photographique, tel que Rosalind Krauss a pu en pointer la présence comme grille introduite par Duchamp dans ses œuvres majeures pour interroger la peinture en particulier et l'art en général.

En effet, d'une part, un enregistrement photographique à intervalles réguliers permet *seul* de constater les progrès du temps avec la montée du fantôme pictural duchampien vers la visibilité; d'autre part, chaque prise de vue du fantôme s'avère tel un index qui, en quelque sorte, se montrerait du doigt. Qu'exhibe, en effet, la porte de *Étant donnés*... sinon le processus même de la photographie montré dans sa précise nudité?

L'index montré du doigt.

En vérité, par spectateur courbé interposé, Duchamp, dans la métaphore de son installation, mettrait alors le doigt sur le paradoxe qui est au cœur du dispositif photographique. Au plus fort de la pulsion scopique, quand le corps se fait voyeur d'une femme qui s'exhibe, *c'est à l'aveugle* qu'il produit le noir du halo. L'instant de la prise de vue, qu'il soit celui de la pose de l'index sur le déclencheur de l'appareil photographique ou celui de la pose de la tête sur les œillets de la porte, cet instant est aussi celui de la plus grande méprise, de la plus totale bévue: l'œil ne voit jamais ce qu'il photographie. De même, leurré par la mise en scène, le spectateur de *Étant donnés*... ne voit jamais le halo qu'il produit. (8)

On n'en finirait pas de gloser sur cette œuvre hors-norme: non la dernière de Duchamp, mais, en quelque sorte, son supplément. (9) Une phrase de Jean-François Lyotard me permettra de conclure à son propos. Voici ce qu'écrivait ce philosophe dans un texte paru à titre posthume: « La peinture lutte, travaille au sens fort, celui de l'obstétrique et de la psychanalyse, pour donner trace ou pour faire signe, dans le

visible, d'un geste visuel qui excède le visible.» (10)
 Seulement la peinture ? Aussi bien l'art. Quoi qu'il en soit, on ne saurait mieux dire, je crois, pour qualifier l'événement, qu'il soit artistique ou pas, pictural ou pas, photographique ou pas, on ne saurait mieux dire pour qualifier l'événement à coup sûr socio-culturel qui a lieu désormais sur la porte de *Etant donnés*... On ne saurait mieux dire pour qualifier l'extraordinaire travail d'*anamnèse* qui s'accomplit là : un travail où, au bout du compte, ce qui est mis au jour, au plus fort de la nuit, c'est un visa pour l'infini visage des vivants.

Jean LANCRI

Université Paris 1-Panthéon Sorbonne.

Bibliographie

- 1) Texte d'abord publié en 1968 dans la revue *Tel Quel*. Repris in : Jean GENET, *Rembrandt, Le secret de Rembrandt* suivi de *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes*, Paris, Editions Gallimard, 1995.
- 2) Hannah ARENDT, *La crise de la culture* (Titre anglais : *Between past and future*, 1954), traduction française sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Editions Gallimard, collection « Essais folio », 1972, p. 270.
- 3) Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Editions Stock, 2003.
- 4) Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A.Philonenko, Paris, Vrin, 1979, paragraphe 25, pp. 87-90. Plus exactement, Kant introduit son paragraphe par cette phrase (p. 87) : « Nous nommons sublime ce qui est absolument grand. » Et il poursuit (p. 89) : « Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. »
- 5) Pour une description détaillée de l'installation de KABAKOV, se reporter au catalogue *Sculpture. Projects In Munster 1997*, Verlag Gerd Hatje, p. 235-239.
- 6) J'emprunte le terme *in visu* au philosophe et esthéticien français Alain ROGER. Selon ce dernier, notre expérience perceptive, qu'elle soit esthétique ou non, est toujours modelée par des schèmes de perception et de délectation.

De deux façons. Directement : c'est le cas de l'*in situ* ; qu'il s'agisse du paysage ou de l'art des jardins, le code artistique est inscrit dans la matérialité du lieu. Indirectement : c'est le cas de l'*in visu* ; les modèles de vision sont fournis au regard ; la perception est anticipée au travers de ces modèles. Pour une brève approche de ces deux notions, se reporter à Alain ROGER, *Art et anticipation*, Paris, Carré, 1997.

7) Voir Rosalind KRAUSS, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, traduction Marc BLOCH et Jean KEMPF, Paris, Editions Macula, 1990.

8) Ainsi l'installation de Duchamp, par sa relève méthodique des traces sédimentées du spectateur, nous indique-t-elle au passage le lien théorique qui unit la photographie, entendue comme pratique indiciaire, au dispositif de la peinture saisie dans son moment originaire, tel qu'énoncé jadis dans le mythe de Dibutade conté par Pline l'Ancien (in *Histoire Naturelle*, XXXV, 151). Que circonscrit le halo, que sertit donc le fantôme qui progressivement se lève, sinon le fantasme le plus originaire qui soit : le fantasme de notre origine, autrement dit, celui de « l'origine du monde » enfin contemplée ?

8) Pour une analyse plus détaillée de la porte de *Etant donnés...*, je me permets de renvoyer à mon livre : Jean LANCRI, *L'index montré du doigt, Huit plus un essais sur la surprise en peinture*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000, pp. 319-343.

9) Première phrase du texte de Jean-François LYOTARD, *Anamnèse du visible*, publié in *Bulletin de liaison de la Société d'Esthétique*, avril 1998 ; texte mis en forme par Maryvonne SAISON.

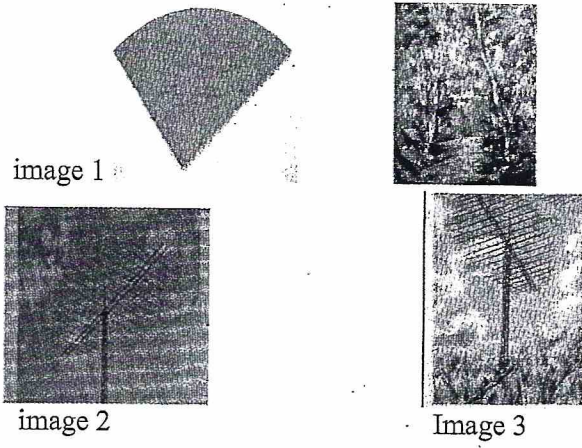


Figure I

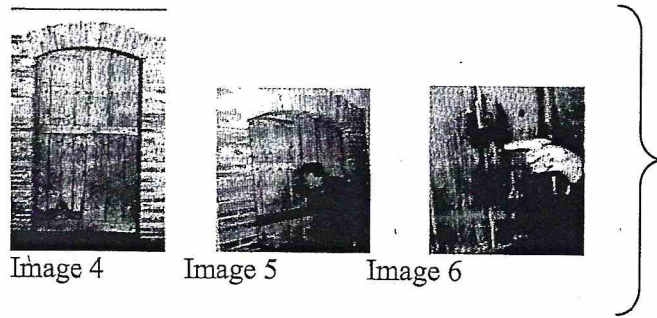


Figure II