

Pour une typologie des processus citationnels dans la peinture

Le débat entre modernisme et post-modernisme – débat qui peut être jugé non-obsolète si on élargit ces deux catégories à une dimension transhistorique, notamment grâce à la notion de *maniérisme* qui recouvre largement celle de *post-moderne* – pose un problème concernant le rôle joué par la citation et les phénomènes citationnels dans la définition respective de ces deux catégories esthétiques. Il s'agit dans ce présent travail, non seulement de rendre possible la tenue même de cette discussion, mais aussi d'en dépasser les limites en proposant une approche suffisamment globalisante.

Modernisme / post-modernisme

Deux citations extraites d'un recueil du numéro spécial des *Cahiers du musée d'art moderne* consacré au postmodernisme permettent de jalonner le débat. La première est d'Yve-Alain Bois qui réclamait, en conclusion d'un article féroce anti-postmoderne : « l'urgente nécessité d'une histoire critique de la citation en art. Pour éviter l'amalgame qui tient lieu aujourd'hui de discours dominant dans le champ de la critique d'art¹ » et la deuxième de l'historien Thomas McEvelley, plutôt favorable au post-modernisme, qui déclarait à la fin de son article :

L'un des signes caractéristiques de l'approche postmoderne est la prédominance de la citation, qui déstructurent les séquences linéaires correspondant aux époques historiques [...]. Les citations déstabilisent l'Histoire de l'art, la démantèlent, afin de faire pièce aux mythologies de l'inéluctable.²

La remarque de T. McEvelley constitue sinon un exemple de cet « amalgame » dénoncé par Y.-

1. Yve-Alain BOIS, « Historisation ou intention : le retour d'un vieux débat », dans *Les Cahiers du musée d'art moderne*, n° 22, décembre 1987, p. 67.

2. Thomas McEVELLEY, « Histoire de l'art ou histoire sainte ? », in *Les cahiers du musée d'art moderne*, n° 22, décembre 1987, p. 125.

A. Bois, du moins une justification de la question posée par ce dernier. Il s'agit en fait d'une réponse partielle qui semble définir à quel moment et dans quelles conditions le phénomène citationnel devient prédominant dans l'histoire de l'art. Sans surprise, la position de T. McEvelley, fondée à la fois sur un constat visuel contemporain (la perception de l'art des années 1980) et transhistorique (la mise en perspective des différents *maniérismes* auxquels il assimile, à juste titre, le post-modernisme), se résume à ceci : il y a citation quand l'art est postmoderne et/ou maniériste, formule réversible : à la différence de l'art moderne, moderniste, auquel il succède et s'oppose, l'art se définit comme postmoderne par le fait que l'on peut y repérer de nombreuses citations. Cette équivalence postmoderne = citation est évidemment accompagnée d'une autre équivalence, là où règne ou a régné le moderne, le modernisme, le phénomène citationnel est en retrait. Il y aurait donc d'un côté, un enchaînement progressif et programmé des expressions artistiques et des œuvres produites par ces dernières, continuité qui définit le moderne comme tel, et de l'autre, un refus de cette vision vectorielle de l'Histoire au profit d'un « laissez-passer pour n'importe quelle direction et pour la conscience lucide qu'on n'aboutit nulle part³ » et qui aurait pour conséquences la mise en place de cette esthétique de la citation que dénonce Y.A. Bois comme une sorte de trahison de la modernité et comme le règne réactionnaire du n'importe quoi, ainsi qu'en témoigne cette citation d'un historien conservateur :

Dans une bonne part de l'art d'aujourd'hui, nous sentons que le très lourd fardeau de toute la civilisation qui pesait sur nos épaules en cette fin du xx^e siècle [...] a été allégé par la distanciation, par la

3. *Idem.*

création d'une Tour de Babel de citations à partir d'un univers illimité de langages visuels¹.

Qu'il y ait bien deux conceptions opposées du temps et des relations impliquant les pratiques artistiques à l'intérieur de ces différentes temporalités est une banalité. En revanche, l'idée, exprimée aussi bien sur un mode positif par les défenseurs du post-moderne (comme T. McEville) que sur un plan négatif par ses détracteurs (comme Y.A. Bois) à savoir que le phénomène citationnel est fatalement lié à l'idéologie et à l'esthétique postmoderniste et qu'il serait exclu par définition des pratiques modernistes me semble ne se soutenir que comme une sorte de lieu commun épistémologique qu'une approche théorique plus vaste peut permettre peut-être de corriger.

La question dès lors n'est plus de démontrer l'importance de l'esthétique de la citation dans le *post-moderne* et le maniérisme en général (qui relève de l'évidence), mais plutôt d'en interroger le statut et d'autre part d'essayer de penser ce qu'il peut en être cette fois dans le champ dit moderniste. En un mot, il faudrait vérifier si la proposition suivante : *il existe une citation moderniste* n'est qu'une absurdité théorique, une simple figure oxymorique ou une formulation qui possède un certain degré de validité.

Pour tenter de répondre à cette question, il est nécessaire de revenir brièvement sur les fondements idéologiques du modernisme. Si l'on considère globalement sa définition, donnée par les artistes (les peintres en particulier) à l'époque des premières avant-gardes, à la fois par leurs œuvres, leurs commentaires théoriques et par la critique (en particulier sous sa forme quasi caricaturale illustrée par le nom de Clement Greenberg), deux grandes orientations s'y distinguent :

— d'un côté, un versant hégélien dont l'historicisme revendiqué implique une eschatologie implacable, soit la soumission de l'œuvre et de l'artiste à un devenir transcendant qui lui échappe par définition et dont il n'est qu'un des rouages nécessaires, ce devenir étant celui à travers lequel se déploie une essence majuscule : l'Art, ou la Peinture ;

— de l'autre, une idéologie du nouveau, de la singularité événementielle des œuvres et des pratiques artistiques (celle que précisément les différents maniérismes auraient vocation à refuser²).

La première orientation serait représentée idéalement par un mouvement comme *De Stijl* ou le suprématisme ; la seconde serait illustrée par le futurisme, qui en a donné la mythologie la plus radicale dans l'image de la *table rase* qui implique entre autres conséquences la destruction (imaginaire ou réelle) du musée³.

Si l'on envisage la modernité selon ce dernier point de vue, il n'y a et il ne peut y avoir citation puisqu'il s'agit à chaque fois de repartir de zéro, chaque œuvre « née sans mère » selon la formule du dadaïste Francis Picabia, ne pouvant qu'être orpheline et sans descendance. Si l'on envisage l'autre aspect, la situation est inverse, non seulement la relation citationnelle est possible, mais elle est déterminante, puisque chaque œuvre n'existe que dans le lien aux œuvres précédentes elles-mêmes reliées par une chaîne aux œuvres antérieures, etc. En simplifiant, je pourrais même dire que dans une perspective délibérément moderniste, non seulement *il y a de la citation* mais même *qu'il n'y a que de la citation*. Reste à penser la raison pour laquelle cette idée que tout l'art moderniste est citationnel, idée impliquée par ces présupposés idéologiques et par les discours qui la soutiennent, n'a jamais été formulée comme telle puisqu'au contraire, comme on l'a vu plus haut, c'est cette dimension qui aux yeux mêmes des partisans de la modernité caractérise l'anti-modernisme des maniéristes. La réponse serait à chercher du côté de cette *idéologie du nouveau* qui serait comme la

2. Citant Wladyslaw Strzemiński, Y.-A. Bois assimile maniérisme, post-modernisme... et « art appliqué » : « L'expressionnisme aujourd'hui peut se définir comme courant qui tend à exprimer des sentiments [...] à l'aide de procédés propres à tous les mouvements artistiques passés (cubisme et futurisme compris). C'est si l'on veut bien, une sorte d'art appliqué (utilisation de l'acquis formel d'autrui) », *loc cit.*, p. 59.

3. Dans un autre contexte, celui de la répétition des avant-gardes de l'après-guerre, ce seraient les deux figures contemporaines et antagonistes de Greenberg, moderniste dogmatique converti en défenseur de la tradition (changement dont témoigne le célèbre *Avant-garde et kitsch*) et de Harold Rosenberg, défenseur de l'*Action painting* et de la théorie du commencement absolu (l'art comme deuxième naissance) qui correspondraient assez bien à ce *clivage*.

1. Robert ROSENBLUM cité par Y.-A. Bois, *loc. cit.*, p. 63.

face à la fois nécessaire et manifeste des œuvres modernistes : en effet, pour qu'une œuvre ait sa place dans l'enchaînement programmé qui s'identifie à la marche de l'Art, il faut nécessairement qu'elle ne *répète pas* l'œuvre précédente¹. Mais en revanche, pour que l'événement de l'œuvre ne soit pas une pure singularité mais qu'il s'inscrive dans le projet plus vaste qui lui donne sens, il faut, et ici nous retombons sur l'autre face du modernisme, qu'il s'appuie sur les acquis précédents.

Le seul moyen d'intégrer ce mouvement contradictoire, cette ambivalence caractéristique du modernisme entre conservation et négation, entre histoire et événement, consiste précisément à élargir la notion de citation, comme le réclamait Y.A. Bois. Dans cette perspective, c'est ici la notion hégélienne d'*Aufhebung*, ce concept dialectique qui permet effectivement de penser l'œuvre à la fois comme négation du passé et comme conservation de celui-ci, qui serait intégrée à une redéfinition générale de la notion de citation que je vais maintenant proposer.

Modèle sémiotique

Je suis allé chercher le modèle dont je me suis servi du côté de la théorie sémiotique de Charles Sanders Peirce. Pourquoi ce modèle ? D'une part, en raison du caractère non substantiel mais strictement relationnel de la définition qu'il donne du signe et d'autre part, du fait du modèle triadique qu'il met en place². Dans la relation sémiotique, ce que Umberto Eco appelle la *sémiose*, trois termes se trouvent indissociablement liés : le *representamen*, son *objet*, et l'*interprétant*. Cette logique ternaire sert à penser le signe, défini classiquement comme « ce qui tient lieu de quelque chose et renvoie à autre chose que lui-même dans l'esprit de celui qui l'interprète³ ».

Ce qu'on appelle la citation et que je rebaptiserai *rapport citationnel* est bien à ranger dans ce type

structural puisque ce qui le définit c'est précisément, quelles qu'en soient les modalités, le caractère *relationnel*, c'est-à-dire le fait de *renvoyer à autre chose que lui-même* et ceci, dans une forme syntaxique éminemment triadique : face à une œuvre dont nous percevons la *dimension citationnelle* nous pouvons en effet retrouver la relation de type sémiotique fondamentale, celle qui met en relation un *representamen* (un *signifiant* pour reprendre une terminologie plus familière) un *objet* (un *référént*) et un *interprétant* (un *signifié*).

Soit l'œuvre présente qui suscite une double lecture, cette double lecture étant sa perception même comme opérateur citationnel, son dédoublement qui la déplace dans une altérité, l'*interprétant*, soit ce que le spectateur perçoit, interprète, à partir des données fournies par les qualités physiques du *representamen*. Prenons un exemple célèbre : l'*Olympia* de Manet. Le *representamen* serait ici le tableau lui-même, défini comme un ensemble de données sensibles (couleur, matière, format, etc.) perçues par un spectateur. Ce qui fait la différence avec un autre tableau de Manet, *le Fifre* par exemple, qui ne peut être soumis à la même opération, c'est qu'ici en quelque sorte, *à travers* la jeune femme représentée, c'est un ensemble de traits qu'il serait possible de répertorier (pose du modèle, relation des personnages entre eux et au décor, etc.) qui se dégage et qui constitue une autre figure en filigrane, une sorte de deuxième tableau, imaginaire et mental, qui surgit comme *interprétant*, comme *signifié* du premier, et qui renvoie à une autre peinture, dont l'existence est avérée, la *Vénus d'Urbino* de Titien, qui apparaît bien ainsi comme l'*objet*, le *référént* du premier.

C'est ce caractère triadique qui va me servir maintenant à établir une typologie. Je m'appuierai sur la décomposition de la triade sémiotique organisée selon ses trois pôles : le signifiant, le signifié et le référént, pour établir cette classification. Je distinguerai donc ainsi trois grandes classes de relations citationnelles selon leur orientation vers l'un des trois pôles mentionnés.

Soit la typologie suivante :

— accentuation du pôle du signifié : *citation que j'appellerai analytique* et qui s'applique au champ moderniste.

1. Cette condition *sine qua non* est particulièrement repérable dans le discours critique de Greenberg qui aura inventé dans le champ spécifique de la critique une sorte de micro-hégélianisme (un hégélianisme au jour le jour) pour qualifier et disqualifier les œuvres selon ce critère transformé en une sorte de « guillotine idéologique ».

2. Et qui le différencie du modèle binaire de la sémiologie proposée par F. de Saussure.

3. Traduction de la définition citée par Umberto Eco, dans *Le Signe*, Paris, Le livre de poche, 1988, p. 40.

— accentuation du pôle du signifiant : *citation que j'appellerai fictionnelle* et qui correspond aux œuvres post-modernes ou maniéristes.

— accentuation du pôle du référent : *citation que j'appellerai critique* et qui prend en compte un troisième ensemble, situé en dehors du débat moderne / post-moderne. Dans chacune des trois options, ce qu'il ne faut pas perdre de vue, à chaque fois, tout autant que la prédominance d'un des sommets du triangle sémiotique, c'est la mise en retrait des deux autres : le lien consubstantiel qui les unit ayant pour conséquences de porter atteinte, sans les nier totalement, aux deux autres dimensions.

Je vais à présent détailler chacun des modèles et les illustrer d'exemples.

citation analytique

En ce qui concerne ce type de citation, que l'on pourrait tout autant qualifier d'*abstraite* ou de *conceptuelle*, elle conjugue en elle les trois dimensions qui définissent l'approche moderniste : le caractère *réflexif*, la dimension *historiciste* et enfin l'approche *essentialiste*.

En ce qui concerne son rapport à l'œuvre citée, ce dernier peut être décrit comme foncièrement analytique car il s'agit ici d'un véritable travail de transformation, de déconstruction qui a pour fonction d'isoler, d'extraire de l'unité originale, qui était celle de l'œuvre de référence, les éléments considérés comme constitutifs. Ce travail a plusieurs fonctions.

Il permet d'une part (ce serait le premier temps de cette *aufhebung* auquel je l'ai assimilé plus haut) d'éliminer les éléments jugés historiquement parasites, inutiles, condamnés par le mouvement de l'Histoire ; éléments qui relèvent de problématiques qui ont eu leur sens à un moment donné mais qui justement parce que celui-ci *avance* vers sa finalité ne peuvent s'inscrire dans les nouvelles problématiques du moment. Ce sera, pour prendre un exemple très simple, dans le passage du cubisme analytique aux premiers tableaux abstraits de Mondrian, l'élimination de la référence à l'objet qui permet à ce dernier d'*aller plus loin*, de ne pas s'encombrer d'une question (la représentation) dont l'obsolescence identifiée est ce qui lui permet justement de situer le cubisme analytique dans un temps précédent, périmé par la nouvelle esthétique mise en place :

Peu à peu, je compris que le Cubisme n'acceptait pas les conséquences logiques de ses propres découvertes; il ne développait pas l'Abstraction jusqu'à l'extrême conséquence, l'expression de la réalité pure¹.

Il a pour effet de corriger le mouvement précédent (ce serait le deuxième temps de l'*aufhebung*) en assurant la continuité nécessaire des pratiques, cette continuité qui vaut à la fois comme métaphore de la continuité historique et comme sa synecdoque puisqu'elle en est un des éléments constitutifs. C'est ainsi, pour garder notre exemple, que l'œuvre de Mondrian, quelle que soit sa spécificité, ne possède tout son sens universel (au regard de l'histoire) que dans sa relation au cubisme, dans une relation qui n'est pas de simple succession, mais qu'il faut lire comme une nécessité, cette fameuse *conséquence* (pour reprendre la citation précédente) des prémisses posées par ce dernier et par suite, aux mouvements précédents et à l'Histoire de l'art dans son entier.

Le troisième effet de cette opération est sans doute le plus important : il s'agit de la transformation de la singularité (celle des œuvres de référence) en généralité, du passage des *effets de parole* à la constitution d'un *code*, d'une *langue*. Nulle part mieux que dans le mouvement de *Stijl*, cette opération n'est aussi manifeste : le codage de la pratique plastique en éléments minimaux que je n'ai pas besoin de rappeler (couleurs primaires, lignes élémentaires, etc.) fonctionne comme un opérateur d'abstraction, comme ce qui permet d'atteindre, au-delà des *manifestations* que sont les œuvres, à la *définition* même de l'art. Soit ici, s'ajoutant aux deux dimensions – réflexive et historiciste –, la troisième composante du modernisme est la dimension *essentialiste*.

Le caractère particulier de cette démarche d'abstraction généralisée des pratiques artistiques correspondant à une visée qui cherche à constituer un *code* absolu explique le statut problématique réservé à la citation dans ce débat que j'évoquais plus haut entre moderne et post-moderne. Ce type de relation citationnelle est à la fois *visible*

1. Piet MONDRIAN, cité dans Carsten-Peter WARNCKE, *L'Idéal en tant qu'art, De Stijl: 1917-1931*, Cologne, Taschen, 1991, p. 35.

et *invisible* puisqu'il désagrège les œuvres au profit des unités formelles qui les composent (d'où l'équivalence hâtive : *modernisme = absence de citation*) tout en étant partout présent (d'où l'autre équivalence que j'ai proposée : *modernisme = citation généralisée*). Cette conception de la *citation* comme à la fois *invisible* mais *sous-jacente*, qui implique donc une double perception de l'œuvre, d'abord comme *nouveauté absolue*, comme occurrence nouvelle, puis comme *mémoire récapitulative* de l'Histoire de l'art, est particulièrement lisible dans une œuvre de Théo Van Doesburg, *La Grande pastorale* (1921).

Le point de départ de la réalisation de ce vitrail est constitué par une œuvre de Vincent Van Gogh : *Le Semeur* (œuvre « citationnelle » à son tour inspirée par Jean-François Millet). Ce qu'il est intéressant de repérer ici, à travers les croquis préparatoires de T. Van Doesburg, c'est le caractère pluriel du processus d'abstraction.

Il y a en premier lieu une opération de type résolument analytique-plastique (c'est le processus qu'on peut déjà voir déjà à l'œuvre chez Bart Van der Leek, dans ses figures de *Mineurs* par exemple, ou chez le Mondrian de la série des *Arbres*) : celle qui conduit à partir d'une base figurative (située donc d'un point de vue sémiotique du côté du réel, du référent) et sur la base d'un procès de schématisation et de simplification, à la constitution d'un code utilisé dans un deuxième temps pour un résultat final purement plastique qui substitue à la référence première la synthèse combinatoire effectuée à partir des unités dégagées plus haut.

La nature de l'objet analysé (le tableau de V. Van Gogh et non un simple objet du monde, arbre, ou personnages) a pour fonction d'historiciser en le généralisant ce processus analytique, de montrer son identité avec l'évolution artistique, selon le principe évolutionniste qui veut que l'*ontogenèse* (ici celle de l'œuvre) répète et résume la *phylogénèse* (l'histoire de l'art).

À ce procès de généralisation-simplification qui d'une certaine manière détruit, pulvérise l'œuvre singulière ramenée à ses constituants s'ajoute ici une deuxième opération, inverse, qui tente cette fois de préserver (mais toujours sur un mode abstrait) sa singularité originelle, conservée, mainte-

nue (au sens hégélien) à titre de structure (la composition générale¹).

Ce qu'il s'agit de montrer ici dans cette relation citationnelle complexe qui navigue entre le général et le particulier c'est la relation de dépendance, de solidarité qui unit en fait tous ces messages artistiques perçus en tant qu'individualités et représentés ici par les deux occurrences singulières que sont d'une part, *le Semeur* de V. Van Gogh et *La Grande pastorale* de T. Van Doesburg. Ces œuvres historiquement séparées ne le sont pas d'un point de vue esthétique, plastique, puisque au contraire, elles participent de la même langue universelle, celle de l'art en général². À cet aspect synchronique, structural, qui représente le domaine du code, s'ajoute ici une dimension diachronique complémentaire, qui vient définir le rôle joué par le temps et l'histoire dans la mise en évidence, dans l'exhaustion de cette langue. Dans cette perspective, l'œuvre citée (*Le Semeur*) apparaît non seulement comme la réserve, le stock plastique d'où l'œuvre citante (*Grande pastorale*) va tirer ses éléments constitutifs mais également comme son passé nécessaire, le socle *étymologique*, à la fois présent et invisible, qui ne cesse de lui donner sens et de la hanter.

citation fictionnelle

Si le modèle précédent pouvait être rapproché d'une tradition philosophique qui serait celle de l'idéalisme, qui vise une transcendance conceptuelle à travers les apparences, la référence serait ici à chercher du côté de la philosophie contre laquelle s'est précisément constituée l'idéalisme, à savoir la *sophistique*.

L'univers dans lequel nous pénétrons à présent, condamné par Platon, est celui où règne l'*artifice*, celui de la prolifération sans fin du signifiant, prolifération qui a pour double conséquence de périmier toute recherche du sens, du signifié, du

1. En termes peirciens, il s'agirait d'un *diagramme* (forme abstraite de l'icône).

2. On peut retrouver ce même type de relation à une œuvre considérée tout à la fois comme un idéal et son application, un *type* et son *token* (en termes sémiotiques) dans la pratique imitative des artistes de la Renaissance qui « copiaient » les œuvres antiques considérées comme relevant de ces deux aspects: imiter un chef-d'œuvre antique voulant dire dans ce cadre dévoiler et s'approprier le système esthétique qui l'a produit.

concept, tout en reléguant au loin toute référence possible, tout ancrage du signe dans le réel. Cet univers est régi par ce que Gilles Deleuze, suivant Friedrich Nietzsche, appelle « la puissance du faux » :

Il s'agit du faux comme puissance, *Pseudos*, au sens où F. Nietzsche dit : la plus haute puissance du faux. En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie¹.

Cet espace dans lequel s'abolit toute référence au sens et à l'origine au profit d'une autonomie du signe, devenu flottant, est par définition l'univers soumis à la multiplication des *citations*, qu'il a été dès lors facile, comme l'ont fait les auteurs cités plus haut, de confondre avec la notion même de *simulacre*.

Il est vrai que c'est ce type d'artiste, défini comme post-moderne, ou *maniériste*, qui correspond le mieux à cette définition comme *être du simulacre*, dans la mesure où, d'une part, il ne croit plus à une relation directe au réel (c'est l'origine et la définition même du terme de *maniérisme* comme concept péjoratif opposant l'excès de style, de manière, c'est-à-dire *d'artifice*, au *naturel*, de celui qui imite la nature²) et où, d'autre part, il refuse toute référence à un sens transcendant au profit d'une esthétique qui apparaît, aussi bien aux yeux de ses détracteurs que de ses défenseurs, comme une prolifération d'images toujours secondes, comme un patchwork de *déjà-vus*, une « babellisation » artistique généralisée, comme le décrivait la phrase de R. Rosenblum citée plus haut.

Pour illustrer ce mouvement, je m'appuierai sur l'œuvre de deux artistes qui l'incarnent de façon exemplaire : l'artiste post-moderne Bertrand Lavier et l'artiste pop Roy Lichtenstein, sans doute inspirateur du premier.

Soient les *T.V. paintings* de B. Lavier. Il s'agit de l'exposition sur différents moniteurs vidéo d'images de tableaux de différents formats dont les dimensions sont exactement celles de chacun

des moniteurs. Nous sommes ici au stade premier de la citation, dans l'univers du *double*, du redoublement. Il y a d'un côté un référent absent, qui est une peinture, et de l'autre, le signe qui la manifeste, signe lui-même dédoublé en une forme, le moniteur qui encadre et un contenu, l'image vidéo encadrée. Entre la *copie* et le *modèle*, c'est précisément l'échelle 1, la coïncidence exacte, sans restes, des mesures qui vient introduire un paradoxe : la présence d'un élément d'*identité* dans ce qui n'apparaît que comme une suite de *différences* : on passe ainsi du statut de *reproduction* (au sens de Walter Benjamin) comme le serait une simple diapositive dont l'échelle garantit la *distance* à l'original à celui de *simulacre*, qui vient brouiller les pistes et jeter le trouble. Ce qui est donné à voir ainsi, ce n'est pas la reproduction d'un tableau, c'est le *même* tableau *moins* la *peinture*, quelle que soit la définition qu'on lui donne, signifié transcendant ou expérience irremplaçable, remplacée par les flux électroniques du tube cathodique.

Concernant les *Walt Disney productions 1947-1984*, le double procès de mise entre parenthèses et du référent et du concept est encore plus manifeste : en effet, le référent de ces cibachromes géants est constitué par des vignettes d'une bande dessinée qui montrent des œuvres d'art moderne prises à l'intérieur du récit. Le processus de citation, de copie correspond une nouvelle fois à la notion même de *simulacre* : B. Lavier, cite, copie des peintures qui n'ont jamais existé comme telles ; il produit l'imitation d'un original qui n'aura existé fictivement qu'à l'intérieur d'un univers virtuel dans lequel il n'apparaît que comme la manifestation d'une certaine idée de la peinture et de la modernité. À l'intérieur de ce monde, le monde de Mickey, les tableaux fonctionnent exactement à la manière des œuvres de T. Van Doesburg, comme des objets produits grâce à l'application d'un code, ici le code supposé de l'art contemporain des auteurs du récit, mais qui se trouve déplacé, mis entre guillemets, dans le code mineur, non artistique, de la bande dessinée pour enfant. La stratégie de B. Lavier consiste donc à le déterritorialiser de nouveau, en le réintroduisant dans son supposé lieu d'origine, le musée. Ce serait l'autre versant de la *stratégie du faux*, celle qui s'attaque non pas au *vrai* mais au *mensonge* lui-même : une opération qui ne vient pas déréaliser l'original, (comme dans l'œuvre précédente) mais au contraire, s'at-

1. Gilles DELEUZE, *Logique du Sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 303.

2. Voir sur cet aspect, l'article « maniérisme » de Daniel Arasse, dans l'*Encyclopaedia Universalis*, DVD version 6, 2001, de l'E.U.

tache (mais sur un mode qui reste parodique) à rendre vrai, à donner une existence référentielle à un être de pure fiction.

La troisième œuvre fonctionne de nouveau comme une mise en question des deux pôles du triangle sémiotique. Il s'agit cette fois, à la différence des œuvres précédentes, de *peinture* au sens matériel du terme. B. Lavier repeint (ou plutôt fait repeindre) un objet, à l'aide d'une touche épaisse qu'il appelle « la touche Van Gogh », dans la couleur même et les formes de la surface peinte d'origine. Ce qui s'opère dans cette nouvelle figure du redoublement, c'est un mouvement de permutation entre le référent et le signe chargé d'en produire l'imitation. Le référent disparaît en tant que tel, il fusionne et se confond avec son signe, puisque, ici, la peinture ne peint rien d'autre qu'elle-même, et réciproquement toute la charge de réel passe du côté de ce qui ne vaut que comme un pur signifiant esthétique, ce *logo Van Gogh* sous l'égide duquel se place l'opération. L'exhaustion spectaculaire de cette fameuse touche visible comme écart entre la peinture et la peinture, comme opérateur de son bégaiement, est une nouvelle façon de mimer, en lui ôtant toute profondeur sémantique, le procès constitutif du modernisme. Ce qui est cité ici, parodiée, dans la référence à V. Van Gogh et à tous ses suiveurs, c'est cette démarche réflexive, analytique, qui a conduit tous les artistes de l'*action painting* américaine ou de la peinture gestuelle européenne (l'artiste le plus proche visuellement des repeints de B. Lavier serait François Soulages et ses larges coups de brosse) à extraire de toutes les pratiques de l'Histoire, ce qu'ils ont désigné en l'essentialisant comme signifié transcendantal, comme le fondement (cause efficiente) et la fin même (cause finale) de la Peinture, cette union d'un geste pure et d'une matière que le vocable *touche* est chargé de symboliser.

C'est cette même problématique que l'on retrouve dans les *Brushstroke* de R. Lichtenstein (dans un contexte temporel bien plus immédiat). Si l'une des caractéristiques du modernisme est la dialectique nécessité / nouveauté, enchaînement programmé et événement singulier, le *geste* (dans son sens absolu) relève de ces deux principes, il porte en lui toute l'histoire de la peinture, toute la mémoire indicielle des corps de tous les peintres ; et d'autre part, à titre de fondement de chaque

nouvelle œuvre, il est événement chaque fois unique, irrépétable. C'est ce mythe de la singularité absolue, cher à ses contemporains (comme Harold Rosenberg par exemple), que R. Lichtenstein, artiste *post-action painting*, va déplacer dans ses *Brushstrokes*. En termes sémiotiques, que fait-il ? Il transforme un signe indiciel, un *indice* (au sens de C. S. Peirce) en une *icône*, et par le jeu de ce basculement en déplace le sens, puisque c'est précisément cette dimension indicielle (définie comme existentielle par C. S. Peirce) qui était hypostasiée chez ces artistes.

Cette conversion sémiotique s'opère de deux façons :

a) Comme chez B. Lavier, mais en sens inverse, c'est ici le changement d'échelle qui marque l'écart entre le *vrai* coup de brosse, le coup de brosse indiciel (celui de Willem De Kooning par exemple), et ce qui s'étale, sur ses grands formats. Ce format monumental (2,3m sur 4,6m pour *Yellow and green Brushstrokes*), qui entraîne avec lui l'hyperbolisation de la trace peinte, vaut à son tour comme citation, citation des grands espaces *all over* et comme mise en abyme de l'*action painting* en son entier, considérée comme la relation entre une suite de gestes et une surface d'inscription.

b) La deuxième opération, elle aussi symétrique des *surpeintures* de B. Lavier, consiste cette fois à dématérialiser la face sensible du signe indiciel. Cette *matière picturale*, considérée comme la *vérité* de l'artiste expressionniste, est ici *abstraite*, froidement et absurdement reprise dans le codage minimaliste de la fameuse trame pseudo-typographique. Le résultat de l'opération se cristallise en une figure paradoxale, oxymorique : celle qui donne à voir un double mouvement d'exaltation de la touche qui devient le signifié transcendant d'une œuvre dans laquelle elle est au même moment niée dans sa réalité substantielle.

Ce qui tombe ici dans cette figure, c'est la définition et le fondement idéologique même de l'*action painting* et de ses représentants. Sophiste, ou simplement humoriste, et non dialecticien, R. Lichtenstein ne critique pas ce mouvement (comme le fait par exemple Robert Rauschenberg effaçant W. De Kooning), au contraire, il donne à voir, sous sa forme hyperbolique, son signifiant majeur et, par le jeu de la répétition, il transforme cette figure de l'irrépétable et de l'authentique, en un pur simulacre ironique et privé de sens.

citation critique

Nous voici arrivés maintenant au troisième type de citation, la citation que j'appelle *critique* : il s'agit cette fois, à partir de la logique ternaire du signe, de déplacer ce dernier du côté du réel, ce qui a pour effet de mettre en question la relation sémiotique elle-même. Le modèle philosophique serait maintenant, après l'idéalisme et la sophistique, l'attitude *cynique* illustrée par la figure si actuelle de Diogène¹. La relation entre les deux séries de signes, les signes *citant* et les signes *cités*, est donc cette fois de nature polémique, agonistique : la mise en pièces du statut symbolique du deuxième passe par la destruction de la relation triadique et donc s'attaque à la fois au signifiant et au signifié de l'élément soumis à la répétition critique.

Pour rester dans le même contexte que les exemples précédents, je prendrai ici une nouvelle fois l'exemple de l'expressionnisme abstrait. Si l'on résume sa définition comme l'union, transcendée par l'assomption artistique, d'un corps, et d'un médium, la peinture, la finalité de l'opération critique va consister à briser ce lien en s'en prenant simultanément au sujet et à la matière picturale.

Soit *Asphalt Rundown* de Robert Rauschenberg (1969), pour les artistes américains de cette génération, le premier enjeu se situe dans le rapport à l'idéologie picturale dominante (à la fois dans la scène artistique et dans son relais critique²) et symbolisée par la figure tutélaire de Jackson Pollock. Il ne s'agit ici ni d'*Aufhebung* moderniste, ni de *simulacre* post-moderne. Il s'agit de démontrer que le signe artistique, en tant que tel, comme objet autonome séparé, n'est plus qu'un fantôme vide de sens, qui n'a plus de prise avec la réalité, définie comme le monde industriel ou naturel environnant.

Ici, c'est cette réalité qui se substitue, sous la forme, mécanique, non subjective ou plutôt délibérément *anti-subjective*, du camion vidant sa benne, au sujet expressionniste, et sous la forme, elle aussi, non artistique, industrielle, de l'asphalte coulant le long des parois de la carrière, remplaçant la coulée de peinture pure. Le *dripping*

héroïque témoignant du combat existentiel de l'artiste dans l'espace de la toile et de l'atelier est déplacé et en quelque sorte réincarné dans le *dripping* anonyme et non-humain du camion situé dans un ailleurs, lui aussi banalisé et non qualifié artistiquement. C'est le même type de relation critique à la coulée (qui témoigne de son emprise esthétique et idéologique sur les artistes et de la nécessité *impérative* de son dépassement) qu'on retrouvera dans les nombreuses déclinaisons contemporaines du même thème : les *Expansions* de César ou certaines œuvres de Braco Dimitrijevic (ses bouteilles de lait écrasées par des voitures et s'éclatant sur la chaussée), ou encore tout l'*Actionnisme* viennois et sa fascination pour les fluides corporels (sang, urine, etc.).

Cette opposition monde artistique / monde réel est, elle aussi, caractéristique du Nouveau Réalisme. De son point de vue, il y aura donc d'un côté, la peinture, représentée par sa forme américaine ou l'École de Paris, et de l'autre, la réalité moderne, représentée par l'univers urbain, les objets quotidiens, etc. C'est elle qui donne précisément et son nom et ses fondements idéologiques au mouvement : « Les Nouveaux Réalistes parisiens, eux, retournent à la réalité sociologique par besoin d'air pur »³. Tout l'enjeu consistera donc dans la confrontation polémique des deux univers, le réel ainsi défini comme altérité positive étant chargé de vider l'expression picturale de tout contenu artistique tout en maintenant la dimension sous la forme d'une *picturalité* détachée de son médium. Ainsi faut-il prendre littéralement la formule suivante de Pierre Restany, qui définit exactement son programme comme *synthèse disjonctive* :

Les Nouveaux Réalistes considèrent *le monde comme un tableau*, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante. Ils nous donnent à voir le réel dans les aspects divers de sa totalité expressive.⁴

Au sujet des *Tirs* (1961) de Niki de Saint Phalle ; de quoi s'agit-il ? Il est encore question de peinture mais ici, le spectateur est confronté à sa ver-

1. Sur la philosophie cynique, voir Michel ONFRAY, *Cynismes*, Paris, Le Livre de poche, 1991.

2. Sur cette question, Gilles TIBERGHIEN, *Land Art*, Éd. Carré, 1994, p. 29-32.

3. 1960 : *les nouveaux réalistes*, Paris, Paris-Musées : Société des amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986, p. 267.

4. Pierre RESTANY, *ibid.*, p. 266, c'est moi qui souligne.

sion basse, carnavalesque : le sujet transcendant de l'expressionnisme est ici remplacé par son double bouffon, le tireur de fêtes foraines ; la fameuse *coulée* qui devait prouver, par sa proximité avec le corps du peintre, la *continuité* entre le sujet s'exprimant et le support de l'expression, soit la *vérité* du rapport pictural, est précisément mise à distance du corps du tireur par le dispositif et l'absolue *nécessité* existentielle qui les liait est à présent remplacée par son antithèse, le *hasard* et la farce.

Concernant les *Affiches lacérées* de Raymond Hains, Jacques Villeglé, François Dufrêne, Mino Rotella, nous sommes cette fois entièrement du côté de ce réel, défini donc comme moderne et urbain ; c'est la rue qui vient faire irruption dans le champ artistique et en particulier celui de la peinture. Si l'on considère le dispositif de production, rien de plus facile là aussi que d'établir un tableau comparatif systématique :

— Au médium pictural se substituent les couches de papier, équivalentes des couches de peinture.

— Au geste, lyrique ou expressif, du peintre, se substituent les gestes banals, indifférents ou vandales de la lacération, de l'arrachage machinal du passant.

— Et surtout l'artiste, singulier, unique, transcendant, est détrôné par un personnage totalement incontrôlable parce qu'anonyme et multiple, moderne au sens de Charles Baudelaire et W. Benjamin, cet homme des foules cristallisé ici dans la figure de celui que J. Villeglé appelle (curieusement) le *lacéré anonyme*.

Ce qui importe ici, et qui produit à la fois l'effet de citation et l'effet critique, c'est la relation différence / identité qui s'établit entre, d'une part, l'*opposition* des deux procès de production (l'agencement pictural / le vandalisme urbain) dont l'un est l'exacte antithèse de l'autre et d'autre part, l'*identité visuelle* des produits respectifs de ces deux dispositifs (peinture gestuelle / affiches).

Il suffit de mettre côte à côte les œuvres des affichistes et celles des peintres pour constater à quel point ces œuvres sont apparentées, à quel point les affiches lacérées déchirées ressemblent à un Clifford Still, à un Hans Hartung, à un Georges Mathieu, etc. La phrase ambiguë de P. Restany, « le monde comme un tableau » prend ici un sens extrêmement précis, et mortel pour la peinture : les tableaux (uniques) produits dans le

champ autonome de l'art par les moyens spécifiques de ce champ existent déjà en tant que tels, ils sont déjà là, ils ont déjà été produits dans le champ du réel. Ce qui tombe, ce qui désormais se trouve ainsi frappé d'obsolescence, c'est donc tout l'appareil technique et idéologique de la peinture, ce qui faisait sa spécificité, aussi bien au niveau de la création, le couple sujet / matière, qu'au niveau de son produit fétiche, le tableau.

Que le Nouveau Réalisme ait été avant tout une machine de guerre contre la peinture dominante (« la peinture de chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps ; elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublimes parfois, d'un long monopole¹ »), et que cette lutte soit passée par la reprise critique de l'esthétique de son adversaire, cela est démontré par un autre exemple qui sera ici mon dernier.

All over pictural / all over objectal

On crédite la peinture américaine de l'après-guerre de l'invention du *all over*, c'est-à-dire de la notion qui opposerait à la classique opposition figure / fond et à l'idée de *composition* l'appréhension de la totalité du champ du tableau, son remplissage non hiérarchisé.

Il est là aussi extrêmement significatif de constater à quel point les artistes du *Nouveau Réalisme*, que ce soient les Affichistes déjà cités, mais aussi Gérard Deschamps (*Corsets roses*, 1962 ; *Plastique à la tapette*, 1962), F. Dufrêne, Arman et César, sont tributaires d'une telle esthétique. Chez Arman, la saturation de l'espace et l'*accumulation* répétitive et non hiérarchisée des objets aboutissent au même résultat anti-compositionnel que chez les artistes américains, comme on peut le voir par exemple dans *Poubelles ménagères* (1960), *Portrait-robot d'Iris Clert* (1960), *Le village de grand-mère* (1962) pour culminer dans la fameuse exposition du *Plein* qui élève à la dimension de la vitrine, de la galerie toute entière, cette volonté de condensation plastique du plan d'inscription.

Cette métamorphose du *all over pictural* dans le *all over objectal* est tout aussi fondamentale dans l'œuvre du sculpteur César : il suffit de prêter

1. *Ibid*, p. 264-265.

attention à ses bas-reliefs comme les *reliefs-tôles*, de 1961, pour voir à quel point ils relèvent du pictural d'une part et d'autre part, à quel point l'agencement des formes obéit à cette volonté de densification du plan qu'il partage avec les peintres américains.

Je finirai par l'exemple des célèbres *Compressions*. Malgré leur caractère tridimensionnel prononcé, elles n'échappent pas elles non plus à la référence picturale : leur forme parallélépipédique les donne à voir comme un agencement de surfaces planes autonomes, et donc susceptibles d'une lecture frontale. Chaque surface ainsi isolée visuellement apparaît comme un plan d'inscription dans lequel les formes, déhiérarchisées par la compression, s'interpénètrent et fusionnent selon les mêmes modalités que n'importe quel tableau *all over* contemporain. Proches visuellement des boîtes d'Arman, on pourrait facilement attribuer à leur description les propos tenus par ce dernier au sujet de ses propres œuvres :

dans ces surfaces, je dis bien surfaces car même dans mes compositions volumétriques ma volonté est toujours picturale plus que sculpturale, c'est-à-dire que je désire voir mes propositions prises dans l'optique d'une surface plus que d'une réalisation en trois dimensions¹

Miguel EGAÑA

1. ARMAN, *ibid*, p. 265.