

Éric Suchère

SYMPTÔMES

Lectures transversales de l'art contemporain

L'ATELIER CONTEMPORAIN,
FRANÇOIS-MARIE DEYROLLE ÉDITEUR, 2018.

LE CHARDONNERET ET L'AUTOROUTE

1. CAREL FABRITIUS, *LE CHARDONNERET*

Il y a au Mauritshuis de La Haye, un petit tableau d'un peintre peu connu du XVII^e siècle: *Le Chardonneret* de Carel Fabritius. Ce tableau sans prétention, peint en 1654, représente un chardonneret à son perchoir. Ce tableau étonne en ce qu'il ne représente pas d'allégorie dissimulée, pas d'intention morale, pas de dimension symbolique¹, simplement un chardonneret sur son perchoir. Cela semble avoir si peu de sens que l'on a pu être tenté de le justifier comme trompe-l'œil, ce qu'il n'est pas dans sa touche large, épaisse, visible. Si peu de sens que l'on a pu supposer qu'il ne s'agissait pas d'un tableau autonome mais d'une enseigne ou du décor d'une boîte renfermant une autre peinture². Sans doute – même si cela reste à prouver – mais, même si c'était le cas, il s'agirait encore juste d'un chardonneret.

André Malraux, dans le premier volume de *La Métamorphose des Dieux*, écrit: «Lorsque Van Eyck peint le visage de sa femme, ce n'est ni parce qu'il le découvre, ni parce qu'il découvre les moyens de l'imiter, mais parce qu'il découvre les moyens de le faire accéder par la peinture à un monde qui l'accueille et en légitime l'image³.» Carel Fabritius découvre les moyens de faire en sorte que le chardonneret puisse être une image, puisse être digne d'être représenté au même titre que n'importe quel autre sujet – mythique, reli-

1. Voir le catalogue de l'exposition *Carel Fabritius 1622-1654, Young Master Painter*, Mauritshuis, La Haye et Staatliches Museum, Schwerin, Zwolle, Waanders Publishers, 2004, p. 135.

2. *Ibid.* p. 136-137

3. André Malraux, *La Métamorphose des Dieux, Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1957, p. 362.

gieux, historique... On supposera, que ce qui lui permet d'être sujet est, en soi, peu : le plaisir visuel – une intuition de son auteur que cela suffise, soit suffisant. Le chardonneret devient donc sujet en étant sans sujet. En cela, ce tableau, qui n'a pas fait date dans l'histoire de l'art, est un bouleversement. On essaiera de trouver des antécédents à ce bouleversement. On songera aux deux paysages d'Ambrogio Lorenzetti (vers 1325-1340, Pinacothèque de Sienne) mais ces tableaux n'ont pas eu de postérité et sont une découverte tardive. On songera aux paysages d'Albrecht Altdorfer dans le premier tiers du XVI^e siècle – tel le *Paysage avec pont*, vers 1518-1520, National Gallery à Londres –, premiers paysages purs mais dont les intentions fantasmagoriques sont évidentes. On songera aux natures mortes de Lubin Baugin, toujours au XVI^e siècle – tel *Le Dessert de gaufrettes*, vers 1640, Musée du Louvre –, ou à celles de Francisco de Zurbarán, mais les intentions morales et allégoriques sont évidentes même si l'attention à la matière des choses dépasse ces intentions. Il y aurait bien Bruegel de Velours, à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle avec ses bouquets mais leur exagération décorative les renvoie à leur fonction. On songera aux scènes de genre de la peinture hollandaise du XVII^e siècle mais les intentions morales ou caricaturales sont évidentes.

Il s'agit, là, d'autre chose. Ce chardonneret si simple nous invite à supposer que l'artiste a retiré de la contemplation d'un véritable oiseau une expérience qu'il a souhaité retranscrire en peinture. L'expérience était-elle à ce point complète qu'il ne s'agissait que de la retranscrire ou à ce point incomplète qu'elle demandait à être densifiée en une peinture? Nul ne peut le dire même si je suppose que la deuxième hypothèse est plus probable, que la peinture n'est pas copie mais intensification d'un spectacle fugitif et encore imparfait. Où : la peinture de Fabritius est à la fois copie et transposition. Copie dans la surface du mur qui constitue le fond du tableau – à la fois toile et mur –, qui propose l'espace de la peinture comme un espace mural – un espace se confondant avec le mur sur lequel la peinture est accrochée. Transposition par l'oiseau qui ne se confond pas, ne peut se confondre avec un véritable oiseau, qui est ce que l'on appellerait aujourd'hui une pochade.



Et le tableau agit dans ce déplacement entre l'imitation la plus fidèle et l'allusion la plus libre.

C'est cela que nous regardons et qui constitue une expérience singulière nous renvoyant à la peinture comme imitation du monde et à la peinture comme monde autonome. Le spectateur pourra se satisfaire de la fascination technique devant les moyens mis en œuvre – ce qui constitue le fond de la peinture: le mur – mais devra se satisfaire, se satisfaire d'une surface colorée qui, par le plaisir qu'elle provoque – plaisir de la couleur et de la touche – ne fait sens que pour elle seule et qui constitue le sujet de la peinture: le chardonneret.

2. JOHANNES VERMEER, LA RUELLE

Et puis, il y a Vermeer – de Delft comme Fabritius. Si les premiers tableaux sont religieux ou ne se démarquent pas des scènes de genre et de leurs histoires de femmes ivres abusées, il s'en libère vite et *La Ruelle* (vers 1657-1658, Rijkmuseum, Amsterdam), quoique tableau modeste (53,5 x 43,5 cm.) est un manifeste: rien sinon une rue, des enfants qui jouent vaguement, des façades, une femme à son ouvrage, une ruelle et une femme au travail.

Apparemment tous les éléments du pittoresque sont présents sauf que les figures ne sont que de vagues poupées de chiffons qui ne sont là que pour justifier la représentation – sans elles le tableau aurait sans doute été jugé inacceptable pour ses contemporains. Vermeer place des figures mais le sujet est la façade qui donne sur la rue. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer cette œuvre avec celles de ses rivaux, comme Emmanuel de Witte par exemple. Chez ce dernier, on cause dans les églises, on va, on vient et, malgré les effets lumineux, ce sont les figures qui donnent vie à la représentation. Dans *La Ruelle*, on ne fait pas grand-chose. Pas de bruissement du quotidien mais des figures pour la mesure. C'est pour cela que le titre – donné par des historiens – est mensonger car le titre essaie d'en faire

une célébration de la vie quotidienne⁴. Vermeer ne célèbre pas le quotidien, ce que Malraux disait déjà: «Vermeer est un intimiste hollandais pour un sociologue, non pour un peintre. À trente ans, l'anecdote l'ennuie; et l'anecdote, dans la peinture hollandaise, n'est pas un accident. Le sentimentalisme sincère de ses "rivaux" lui est étranger⁵.»

Donc pas d'anecdote. Et s'il ne s'agit pas d'une ruelle, il s'agit d'une façade car le vrai sujet de la représentation, c'est le mur: le mur qui occupe la quasi-totalité de la surface de l'œuvre, le mur et ses différentes tonalités, le mur et ses matières et couleurs. Là aussi, le geste est inouï. On objectera qu'il n'est pas le seul en pensant aux églises vides de Pieter Saenredam mais une église, même vide, se conçoit mieux qu'une vulgaire façade de rue.

Encore que le véritable sujet n'est peut-être pas une façade mais le blanc sur cette façade, la distribution du blanc: du blanc de la chaux, aux linéaments blancs qui parsèment la façade entre le rouge des briques et au blanc estompé des nuages. Tout ce réseau vibratile qui parsème, le sol, les murs, le ciel: étalé, en pointillé, jauni, grisé... c'est, là, le sujet de sa peinture – et c'est en cela qu'il va plus loin que Fabritius.

La Ruelle accomplit, peut-être encore plus que *La Vue de Delft* (vers 1660-1661, Mauritshuis, La Haye), la transfiguration de la vibration des choses et objets du monde en celle des surfaces picturales, ce que remarque de manière générale, René Huyghe, dès 1948: «Vermeer ne brossait pas; pour mettre en valeur la pâte sans rompre cependant d'une trace d'exécution l'immobilité du concret, il lui fallait la déposer autant que faire se pouvait et non la jeter d'un mouvement du pinceau, la déposer en couches grasses, nourries, crémeuses, assez liquides pour former en séchant une masse homogène comme un émail, comme une couverte de céramique (...)

4. Ce que reprennent la plupart des commentateurs de l'œuvre. Voir, par exemple, le catalogue de l'exposition *Johannes Vermeer*, National Gallery of Art de Washington et Mauritshuis de La Haye, Zwolle, Waanders Publishers, 1995, p. 102.

5. André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, repris dans *Écrits sur l'art I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 715-716.

mais aussi pour déborder quelque peu, ainsi qu'une crème baveuse sur les bords de sa zone d'application⁶. »

Il y a un débordement de la surface et ce sont ces débordements que l'on retrouve dans *La Laitière* (vers 1658-1660, Rijkmuseum, Amsterdam), dans la *Vue de Delft* et, plus tard, contaminant les objets et les figures elles-mêmes, dans *La Femme en bleu lisant une lettre* (vers 1663-1664, Rijkmuseum, Amsterdam), dans la large serviette et le pichet de *La Jeune Fille au verre de vin* (vers 1659-1660, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick), dans le pichet au premier plan de *La Leçon de musique* (vers 1662-1664, Buckingham Palace), dans la capuche et la bordure d'hermine de *La Femme à la balance* (vers 1664, National Gallery of Art, Washington), dans la capuche et col de lin de *La Jeune Femme à l'aiguïère* (vers 1664-1665, Metropolitan Museum of Art, New York), dans la bordure d'*Une Dame écrivant* (vers 1665, National Gallery of Art, Washington) et toutes les brillances, points lumières dans tous les tableaux où s'affirme cette poétique de la surface comme reflet, du blanc modulé en gelée.

Qu'est-ce qui dégouline lacté du visage et cou de *La Jeune Fille au chapeau rouge* (vers 1665, National Gallery of Art, Washington)? Sinon le même que la perle gris-argenté faisant reflet dans la fameuse *Jeune Fille à la perle* (vers 1665-1666, Mauritshuis, La Haye). Ce que note Jean-Claude Lebensztein dans le court *Magie gris-perle*: «La modernité de la peinture hollandaise du XVII^e siècle – mais elle est un effet paradoxal, c'est-à-dire baroque, de l'illusionnisme baroque – est dans ce déplacement du jeu mimétique: des objets de la représentation aux moyens minimaux de celle-ci, ses pictèmes disons, grains, textures, éclats de signifiants⁷. » Et Vermeer, encore plus que les autres fait agir ces grains.

6. René Huyghe, «Poétique de Vermeer», in *Jan Vermeer de Delft*, Paris, éditions Pierre Tisné, repris dans *Tout l'œuvre peint de Vermeer de Delft*, Paris, Flammarion, 1968, p. 7.

7. Jean-Claude Lebensztein: «Magie gris-perle» in *Revue de Littérature Générale* 96/2, Paris, P.O.L, 1996, non paginé.



Ce qui ne veut pas dire que Vermeer oublie le monde pour une peinture gratuite de l'effet, ne mettant en jeu qu'un effet pictural. Ce qui veut dire que la vibration perçue dans le réel, se détache en partie de son sujet pour se montrer, se mettre en avant. Pour reprendre René Huyghe: «La pâte picturale joue donc désormais double jeu: elle s'affirme dans sa plénitude et, si je puis dire, dans sa volupté; renonçant à se limiter, comme celle des primitifs, à une superposition de couches colorantes, de glacis strictement imitatifs, elle va épanouir sa vie propre, dilater sa masse charnue, se gonfler, couler en filet, s'étaler en nappe savoureuse, mais elle s'astreint à une stricte discipline, elle ne s'écarte jamais de l'absolue vérité de la valeur colorée qui la relie à son modèle et la confond avec elle⁸.»

Le monde est là. Il est visible dans le tableau mais il perd une partie de son dessin, de son contour, de sa solidité pour se montrer comme matière vibrante. C'est la leçon que tirera Bergotte du petit pan de mur jaune dans le fameux passage de *La Prisonnière*: «Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune (...) C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse comme ce petit pan de mur jaune⁹.» *La Ruelle* dilate cette matière à la totalité de la surface du tableau. Pas besoin de chercher, ici, le petit pan de mur jaune, ce pan occupe les trois-quarts de l'œuvre.

Et cette matière a du sens. La lumière passe sur les choses, transforme tout en reflet mouvant. La peinture et son dépôt est le lieu où la sensation se préserve, se gèle dans la surface picturale. La peinture préserve la vibration lumineuse sur les objets du monde de sa disparition.

8. René Huyghe, *op. cit.* p. 7.

9. Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1923, réédition Bibliothèque de La Pléiade, 1988, p. 692.

3. JEAN-BAPTISTE CHARDIN,
POMMES, NOIX ET TIMBALES

Chardin n'a pas vu Vermeer mais il a vu des peintres hollandais de natures mortes. Pourtant: rien de plus étranger à Chardin – sinon, peut-être dans sa jeunesse – que les excès de ceux-là. Rien de plus étranger que la recherche de l'imitation parfaite. En cela, Diderot ne comprend pas la peinture Chardin. Il ne la voit pas, il ne peut pas la voir, lui qui s'obstine à voir, dans ces peintures, une imitation de la nature. Et même s'il perçoit parfois que le métier de Chardin est «un faire rude et comme heurté¹⁰», il ne peut croire que Chardin fasse autre chose qu'une imitation des choses – leur fameuse vérité. Ainsi, en 1759: «Vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main¹¹». Ainsi, en 1763: «C'est la nature même; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. (...) C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau. (...) Ô Chardin! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette: c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile¹².»

J'en doute fortement. Chardin peint des pommes, des noix, des timbales... il s'extasie sans doute devant leur matière mais il n'en cherche pas l'imitation, il en cherche un équivalent, une transposition, qui nous fera voir, dans ces objets représentés, ce que nous ne voyons pas, n'arrivons pas à voir

10. Denis Diderot, *Œuvres complètes de Diderot revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage, tome dixième*, Paris, Garnier Frères éditeurs, 1876, p. 98.

11. *Ibid.* p. 129.

12. *Ibid.* p. 194-195.

et ne verrons jamais dans ses objets réels. Il poursuit dans le monde de la peinture l'expérience initiée dans un monde extérieur à la peinture. À la différence de Vermeer qui tient encore à la relation au modèle et à l'exactitude de la représentation, Chardin s'en affranchit, peint avec ce qu'il appelle son « sentiment¹³ » et aboutit à un tableau dorénavant presque autonome. Le velouté d'une pêche devient le velouté d'une touche et la relation qui les unit est d'ordre analogique.

Il faudra un siècle pour que cela soit visible. Un siècle pour que l'on puisse voir cette autonomie et cette relation car Chardin est une invention du XIX^e siècle. Les Goncourt, ne voient plus les bouteilles et ne sont plus obsédés par leur goulot mais voient de la couleur et des matières colorées. Ainsi, en 1860, ils écrivent dans leur journal : « Lundi 24 septembre. – Vienne. Musée Lichtenstein... Quatre Chardin, dans une tonalité plus chaude, plus bitumeuse, que ceux que je connais en France. *La Ratisseuse* : fichu blanc et bleu, casaquin brun, tablier blanc. Dans le bonnet et le tablier des rugosités, de vraies scories de blanc d'argent en plein bain d'huile. Esquisse signée : Chardin, 1738. – *La Pourvoyeuse* ; du jaune, du rouge, du rose, du bleuâtre violacé, posés l'un à côté de l'autre dans la figure, et jouant la tapisserie au gros point, signé : Chardin, 1735¹⁴. » L'année suivante, il trace une généalogie inattendue : « Un maître d'antrement original que Van der Meer. On pourrait dire de sa *Laitière*, que c'est l'idéal cherché par Chardin. Même peinture laiteuse, même touche aux petits damiers de couleurs fondus dans la masse, même égrenure beurrée, même empâtement rugueux sur les accessoires, même picotement de bleus, de rouges francs, dans les chairs, même gris de perle dans les fonds¹⁵. » Les Goncourt ne tirent plus la jouissance que de la peinture et de ses qualités. La relation avec le monde représenté est désor-



13. « On se sert des couleurs mais on peint avec son sentiment », propos rapporté par Charles Nicolas Cochin dans une lettre de 1779 à Jean-Baptiste Haillet de Couronne.

14. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire, premier volume 1851-1861*, Paris, éditions G. Charpentier et Cie, 1888, p. 342.

15. *Ibid.*, p. 382-383.

mais accessoire et cela bien avant que Maurice Denis n'écrive en 1890, son fameux: «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 assemblées¹⁶».

4. DE MANET À REINHARDT, L'AUTONOMIE DE L'EXPÉRIENCE

On pourrait clore momentanément cette histoire rapide avec Édouard Manet excepté que Manet œuvre la plupart du temps dans une filiation à la tradition et recherche sans cesse le sujet¹⁷. Malgré cela les natures mortes – donc tableaux sans sujet – parsèment son œuvre et ce de la *Branche de pivoines blanches et sécateur* (1864, Musée d'Orsay) jusqu'à la fameuse *Asperge* (1880, Musée d'Orsay) et ce n'est, peut-être, que dans ce tableau qu'il accomplit ce que Fabritius avait annoncé, à savoir: un fond brossé vite dans lequel la surface de la table se confond presque avec la surface de la toile sur lequel quelques touches de couleur en esquisse signifient un sujet allusif. Un tableau, donc, juste pour le plaisir de la subtilité de la touche colorée posée désinvolte.

On pourrait clore momentanément cette histoire rapide avec Paul Cézanne. N'en appelle-t-il pas à la fin de l'imitation et ne remplace-t-il pas le «sentiment» de Chardin par la sensation donc par du subjectif: «Peindre d'après nature, ce n'est pas devoir copier l'objectif, c'est réaliser des sensations¹⁸.»

On pourrait clore momentanément cette histoire rapide avec Claude Monet qui va, avec son jardin à Giverny, jusqu'à construire un coin de nature pour établir des conditions d'expériences spécifiques à sa peinture et qui définit, avec

16. *Art et critique* n° 65, 23 août 1890, p. 540.

17. Ce qui ne minimise en rien son œuvre.

18. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim jeune, 1921, réédition 2002, Fougères, Encre Marine, p. 49.

les grandes décorations des *Nymphéas* (1926, Musée de l'Orangerie) un environnement immergeant le spectateur dans un simulacre de globalité perceptive. On pourrait clore momentanément cette histoire rapide avec Pierre Bonnard recomposant de mémoire une totalité avec des fragments ou avec Giorgio Morandi qui se construit un théâtre de natures mortes à représenter jour après jour. Qu'importe puisque ces artistes restent dans les limites posées par Carel Fabritius, qu'ils transcrivent une expérience du monde qui s'autonomise dans les effets de l'art et renvoie le spectateur à une expérience complexifiée de celui-ci.

Après, cela s'accélère avec Ad Reinhardt et ses *Ultimate Paintings* commencées en 1960 refusant toute justification autre que perceptive à ses peintures ou bien avec fameux «Ce que vous voyez, c'est ce que vous voyez» de Frank Stella¹⁹ appelant à la fin d'une signification externe à l'art, revendiquant l'autoréférentialité de l'œuvre et de son expérience – si une telle chose est possible.

Le projet de Frank Stella n'est pas, à proprement parler, autoréférentiel. Il faudrait plutôt y voir un matérialisme ou une poïétique sur les conditions d'existence du visible dans le champ de la peinture. Les *Black paintings* de la fin des années 50, définissent plutôt une littéralité. Littéralité du dessin, du mode d'application, de la touche, de la surface... Le geste pictural ne renvoie, certes, qu'au geste pictural mais c'est déjà beaucoup et ce geste pose quelques questions essentielles. Suffit-il donc de voir et de jouir de ce voir? Qu'est-ce qui fait que nous tirons une jouissance d'une surface? Est-ce donc suffisant pour faire œuvre? C'est-à-dire: en quoi la sensation fait sens? Fait-elle sens en elle-même ou par un réseau d'associations – que ces associations soient liées au monde extérieur ou à celui plus spécifique des œuvres d'art? En cela, il durcit ou épure ce qui avait été commencé par Fabritius, c'est-à-dire qu'il nous demande de regarder, simplement de regarder. L'œuvre est littérale mais elle n'est pas fermée puisque questionnant, dans et par la pratique picturale, sur les conditions d'existence matérielle du visible, sur les

19. Bruce Glaser, «Questions to Stella and Judd», *op. cit.*

conditions de ses manifestations. Questionnement qui peut se porter et sur d'autres œuvres que les siennes et sur d'autres types de surfaces²⁰.

Ad Reinhardt, apparemment, souhaite, comme Stella, une expérience littérale, une expérience de l'œuvre qui ne trouve pas son origine dans le monde et qui ne puisse provenir que de la peinture mais il veut, en plus, que cette expérience ne puisse se reconduire en dehors d'elle²¹. Avec lui, le coup de billard qui va du monde à la peinture puis au spectateur et au monde est rendu impossible. Le projet est magnifique : définir une surface qui ne soit spécifique qu'à la peinture et qui n'ait de sens que dans le visible²² mais en tentant de définir un visible pur, la peinture d'Ad Reinhardt devient une peinture autiste. Elle coupe l'expérience de l'art de tous les autres champs de l'expérience et la réitération de la forme de son autonomie – à savoir que toutes les peintures sont semblables : « Une toile carrée (neutre, sans forme), cinq pieds de large, cinq pieds de haut, aussi haute qu'un homme, aussi large que les bras étendus d'un homme (ni petite, ni grande, sans taille), trisectrice (pas de composition), une forme horizontale niant une forme verticale (sans forme, ni haut, ni bas, sans direction), trois (plus ou moins) couleurs sombres (sans éclat), non contrastées (sans couleur), aux coups de pinceau repassés pour faire disparaître les coups de pinceau, une surface peinte à la main, plane (sans brillant, ni texture, non linéaire, sans bords nets ni bords flous...²³) » – peut finir par nous faire croire qu'il n'y a, au fond, plus d'expérience singulière de l'œuvre à moins d'entendre œuvre dans le sens de l'ensemble des peintures qui constituent les *Ultimate paintings*²⁴.

20. Ce que les œuvres des années 1980 développeront.

21. On consultera, pour de plus amples développements, les propres écrits d'Ad Reinhardt : *Art-as-Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1991.

22. Ce qui rend énervant les récupérations mystiques de cet œuvre.

23. Ad Reinhardt, « The black-square paintings », in *Iris-Time*, 10 juin 1963, repris dans *Art-as-Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt*, op. cit. p. 82-83. Traduction Éric Suchère.

24. Il me semble malgré tout qu'il y a une contradiction entre la volonté de définir une expérience à ce point spécifique et la répétition à l'identique de cette spécificité.

La critique a beaucoup insisté sur la parenté entre Frank Stella, Ad Reinhardt et l'art minimal mais cette parenté reste, à mon sens, analogie – ou alors d'influence. La réduction des moyens mis et œuvre, l'utilisation de la répétition, de la sérialité, de la distance dans la fabrication... sont des éléments communs mais qui ne suffisent pas à tracer une relation réelle car si l'œuvre de Stella insiste sur la littéralité et celle de Reinhardt sur la pureté, donc sur une expérience de l'art en partie close, l'expérience minimaliste, au contraire, est une expérience ouverte qui porte sur le temps, l'espace, les matériaux mais pas seulement dans le champ de l'art.

Beaucoup d'œuvres minimales – celles de Carl Andre, Dan Flavin ou Donald Judd –, agissent plutôt comme des révélateurs : l'art est le lieu d'une perception plus aigüe mais nous renvoyant sans cesse à nous et au monde – par le temps, l'espace et les matériaux. En ce sens l'expérience de l'art minimaliste est différente de l'expérience que propose Fabritius. Elle est n'est pas sa réduction mais son élargissement. L'expérience n'agit plus par rebonds – du monde à l'œuvre au monde – mais par diffusion – dans toutes les directions : de l'œuvre au monde et du monde à l'œuvre.

Michael Fried, dans un texte célèbre, *Art et objectivité*²⁵ critiqua l'art minimal justement parce que l'art minimal modifiait les conditions d'expérience de l'œuvre mais la critique qu'il porte, bien que d'une rare subtilité, n'est pas exempte elle-même de critiques. Le texte est complexe et on m'excusera de le résumer grossièrement.

Pour Fried, la peinture et la sculpture ont une valeur car ils sont des objets transitifs. Ils sont signifiants car ils renvoient toujours à un autre champ d'expérience. Même la peinture de Stella qui ne semble rendre compte que d'elle-même parle de peinture et de surfaces, donc de ce qui peut exister en dehors d'elle-même. Pour lui, l'œuvre minimaliste ne dit rien. Elle est

25. Publié pour la première fois dans *Artforum*, juin 1967, ce texte a été publié en France dans *Artstudio* n° 6, automne 1987, p. 11-27.

intransitive car elle dit simplement qu'elle est là. Elle n'est qu'un objet qui ne renvoie le spectateur qu'au temps et à l'espace de sa perception. Elle relève donc de l'objectivité. L'œuvre minimale n'est plus que présence et non présentité. Elle n'est que présence car elle est dépendante des conditions perceptives aléatoires et relatives construites par le spectateur dans un espace spécifique²⁶. C'est parce qu'elle se confronte et nous confronte à ses conditions de monstration qu'elle est comparable à un texte de théâtre qui n'existe que dans sa représentation. Si l'œuvre n'existe que par la présence d'un corps dans un espace et n'existe plus en son absence, c'est qu'elle n'a plus d'essence, ce qui fait qu'une œuvre se révèle comme inépuisable et infinie dans l'instant de sa perception, c'est-à-dire ce qui existerait en dehors même du temps de son appréhension et de l'espace dans laquelle elle se présente. Il n'y a plus que de la durée – une durée amorphe pour Michael Fried.

Mais cette présence du corps du spectateur dans l'instant de l'expérience et dans les conditions qu'il crée de celle-ci n'est-elle pas inhérente à toute perception? Peut-on réellement parler de théâtralité? Et de quel type de théâtralité? Car il est évident qu'avec l'œuvre minimale, nous ne sommes pas spectateur – assistant à un spectacle qui n'a que la durée que nous lui fixons – mais que nous en sommes, en partie, les acteurs faisant agir l'œuvre – le texte – dans une conscience conjointe du corps – le nôtre et celui de l'œuvre –, du temps et de l'espace; éprouvant autant mon extériorité – par l'œuvre et les conditions qu'elle crée de sa perception – qu'objectivant – par l'œuvre et les conditions que je crée de ma perception – mon intériorité.

Si Michael Fried critique l'art minimal, c'est parce qu'il lui semble que l'expérience de l'œuvre minimaliste ne serait pas simplement la négation de l'art – une forme d'art anti-art – mais l'annonce possible de sa fin, que n'importe quel objet que l'on rencontrerait ou n'importe quelle situation que l'on vivrait pourrait provoquer une expérience esthétique, que l'œuvre ne serait qu'un type d'expérience parmi d'autres, une expérience certes compacte et rare mais que l'on pourrait éprouver ailleurs. Ou: que le spectacle du

26. D'où l'intérêt de Donald Judd pour les conditions d'existence de ses œuvres.

monde qui était à l'origine de l'œuvre pourrait tout aussi bien être considéré comme une finalité, ne pas avoir besoin d'être densifié, qu'il pourrait être suffisant. C'est en partie pour cela qu'il s'attaque au récit que fait le sculpteur Tony Smith d'une expérience révélatrice: «C'était une nuit sombre, et il n'y avait pas d'éclairage ni de signalisation sur les côtés de la chaussée, ni de lignes blanches, ni de glissières de sécurité, ni quoi que ce soit, rien que l'asphalte qui traversait un paysage de plaines entourées de collines au loin mais ponctué par des cheminées d'usine, des pylônes, des fumées et des lumières colorées. Ce parcours fut une expérience révélatrice. La route et la plus grande partie du paysage étaient artificielles et, pourtant, on ne pouvait pas appeler cela une œuvre d'art. D'autre part, je ressentais quelque chose que l'art ne m'avait jamais fait ressentir. Tout d'abord, je ne sus pas ce que c'était mais cela me libéra de la plupart des opinions que j'avais sur l'art. Il y avait là, semblait-il, une réalité qui n'avait aucune expression en art. L'expérience de la route constituait bien quelque chose de défini mais qui n'était pas socialement reconnu. Je pensais, en moi-même: il est clair que c'est la fin de l'art. Beaucoup de peintures ont l'air vraiment très picturales après cela. C'est une expérience impossible à cerner, il faut la vivre²⁷.» Mais, dans son attaque de ce récit qu'il trouve emblématique de ce que pourrait être une expérience de l'œuvre minimaliste, Michael Fried se trompe, Tony Smith ne dit pas que l'autoroute vaut le chardonneret et il s'entêtera jusqu'à sa mort à faire des sculptures. Cette expérience lui donne juste l'intuition qu'il faut trouver une réalité qui n'a pas encore d'expression en art, n'est pas du déjà sculptural ou du déjà pictural et qu'il faudrait, pour le paraphraser, non pas cerner mais vivre.

27. S. Wagstaff Jr., «Talking with Tony Smith», in *Artforum*, décembre 1966, cité par Jean-Pierre Criqui dans «Tricrac pour Tony Smith», *Artsutdio* n° 6, automne 1987, p. 45-46.

ŒUVRES REPRODUITES

- p. 123 et couverture: NIELE TORONI (1937), *Empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm*; 1971; gouache sur papier; 64,8 x 49,5 cm; New York, collection MOMA.
- p. 127: ROBERT FILLIOU (1926-1987), *La Joconde est dans les escaliers / Bin in 10 minuten zurück. Mona Lisa*; 1969; carton, balai brosse, seau, serpillière; 120 x 30 cm; collection FRAC Champagne-Ardenne.
- p. 131: RICHARD TUTTLE (1941), *Paris Piece I*; 1990; bois peint, tissu libre peint, structure en bois tendu et vinyle orange; 137 x 97 x 16 cm; collection FRAC Auvergne.
- p. 139: CAREL FABRITIUS (1622-1654), *Le Chardonneret*; 1654; huile sur bois; 33,5 x 22,8 cm; La Haye, collection Mauritshuis.
- p. 143: JOHANNES VERMEER (1632-1675), *La Ruelle*; 1658 env.; huile sur toile; 54,3 x 44 cm; Amsterdam, collection Rijksmuseum.
- p. 147: JEAN BAPTISTE SIMÉON CHARDIN (1699-1779), *Pommes, noix et timbale*; 1759-1760 env.; huile sur toile; 38,1 x 46,7 cm; Los Angeles, collection J. Paul Getty Museum.

DU MÊME AUTEUR

L'Image différentielle, Voixéditions, 2001

Le Motif albertine, éditions MeMo, 2002

Lent, Le bleu du ciel, 2003

Trouée, perforation, laps, Rhinocéros, 2004

Le Souvenir de Ponge, cipM / Spectres familiaires, 2004

Surfaces, Contrat Maint, 2004

Fixe, désolé en hiver, Les Petits matins, 2005

Dans l'atmosphère de, Contrat Maint, 2008

Résumé antérieur, Le Mot et le reste, 2008

Nulle part quelque, Argol, 2009

Bien des années que, Contre-Mur, 2009

Brusque, Argol, 2011

Variable, Argol, 2014

Fumées, Argol, 2017

Gérard Gasiorowski, Académie Worosis Kiga, Maeght, 1994

Gasiorowski – Peinture – Fiction, FRAC Auvergne et Le 19, 2012

Motifs & partis pris, FRAC Auvergne et Galerie Jean Fournier, 2016

TABLE

Rhapsodie de sensations	5
Que faire?	9
Une saison en enfer	23
Au pied de la lettre	39
Pour la beauté du geste (esquisses)	49
Principe(s) de légèreté	77
Trois fois rien	111
Le chardonneret et l'autoroute	137
« Ce que vous voyez est ce que vous voyez »	155
<i>Origine des textes</i>	161
<i>Œuvres reproduites</i>	163
<i>Du même auteur</i>	165
<i>Chez le même éditeur</i>	167

L'auteur remercie particulièrement Philippe Cyroulnik, Karim Ghaddab, Émilie Ovaere-Corthay, Camille Saint-Jacques et Jean-Charles Vergne pour leur soutien constant durant toutes ces années.

Mise en pages : JULIETTE ROUSSEL
Impression : JELGAVAS TIPOGRAFIJA

© L'ATELIER CONTEMPORAIN, AOÛT 2018
ISBN 979-10-92444-68-1
www.editionsateliercontemporain.net

Ouvrage publié avec le concours du CENTRE NATIONAL DU LIVRE.