

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

LA RHÉTORIQUE DE L'ANTI-SUBJECTIVITÉ DANS L'ART AMÉRICAIN

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de Clara Guislain et Emilie Robert



Comité scientifique :

Philippe Dagen (Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne),
Larisa Dryansky (Maître de conférences, Sorbonne Université)
Erik Verhagen (Professeur des universités, Université Polytechnique Hauts-de-France)

Pour citer cet ouvrage

Clara Guislain et Émilie Robert (dir.), *La rhétorique de l'anti-subjectivité dans l'art américain*, Actes de la journée d'étude (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 18 septembre 2019), site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2022.

ISBN : 978-2-491040-10-9

SOMMAIRE

Philippe Dagen , Préface	3
Benjamin Bianciotto , Ballets sans musique, sans personne, sans rien : la question de l'anti-subjectivité dans la musique expérimentale des années 1960-1970	5
Johanna Renard , <i>Cool contre camp</i> : normes émotionnelles et stéréotypes genrés autour du Judson Dance Theater	19
Clara Guislain , Subjectivités fragmentaires et résiduelles chez Richard Prince, Jenny Holzer et Mike Kelley	34
Antoine Garrault , <i>Subject-matter</i> : Bruce Nauman, le sujet comme matériau de l'art (1965-1970)	50
Emilie Robert , L'ambivalence artistique de Lee Lozano et On Kawara	74
Anne Bertrand , Lewis Baltz ou le scepticisme	102
Les auteurs	128

Pour entrer et circuler dans la création aux États-Unis durant les décennies 1960 et 1970, Clara Guislain et Emilie Robert, qui sont les initiatrices de cet itinéraire, et celles et ceux qui les ont accompagnées ont choisi comme mot de passe « anti subjectivité ». Les essais qui sont ici réunis sont autant de preuves de l'efficacité de celui-ci et de l'étendue de ses applications, puisqu'il n'est guère de mode de création contemporain qui soit absent de ce parcours. La performance, la danse, la vidéo, l'écriture, la photographie, l'installation, l'écriture musicale et la peinture elle-même sont en cause, séparément ou ensemble. Cette diversité suffirait à les justifier. Mais il est bien d'autres raisons de suivre ces explorations, dont leur cohérence même, tant il apparaît que le rejet de tout narcissisme du soi exceptionnel – ou supposé tel – de l'artiste, l'exigence d'une distance réflexive, et, plus encore, le doute sont communs à celles et ceux qui sont ici étudiés.

Par doute, il faut entendre d'abord celui qui s'exerce à l'encontre des modèles dominants de l'époque. Celle-ci n'est plus, comme l'ont été les années d'après-guerre dominée et enchantée à la fois – les deux allant de pair – par des artistes qui font de leur subjectivité, de leurs pulsions, de leurs autobiographies parfois ce que l'on pourrait appeler, au risque du sacrilège, les cautions psychologiques de leurs œuvres. L'expressivité du dripping est gagée sur ce qui est présenté comme la personnalité épique de Jackson Pollock; dans le même genre que lui Willem De Kooning; et, dans l'effusion plus que dans la déclaration, Mark Rothko. De même encore, sans doute presque malgré lui à ses débuts, Robert Rauschenberg. Il est superflu de poursuivre en direction du happening, tant il est flagrant qu'il est, ne serait-ce que par la présence réelle de l'artiste – Carolee Schneemann, Claes Oldenburg, Yoko Ono ensuite –, une manifestation à la première personne. Ceci est largement connu.

Mais un autre doute mérite plus encore l'attention. Il se formulerait ainsi : peut-il y avoir une création artistique dans lequel ne subsisteraient plus de traces de celle ou celui qui est au travail – ou infimes, presque indécélables ? On verra, au fil des essais, que cette interrogation ne cesse jamais de revenir et d'agir. On verra que les déclarations les plus sévères édictant la loi de la restriction la plus stricte ne s'appliquent parfois que très peu à ceux qui les énoncent le plus autoritairement, Robert Morris par exemple. On verra combien les œuvres de Lee Lozano, d'On Kawara ou de Lewis Baltz ne sauraient se comprendre en se passant de toute référence à leurs données biographiques; et combien, symétriquement, elles ne sauraient être interprétées selon ces dernières exclusivement, tant elles accueillent d'autres questionnements, d'autres refus aussi.

Pour conclure cette très brève introduction, on s'en tiendra au collage de deux citations, prises à deux essais différents – manière aussi de suggérer l'entente qui s'établit entre tous.

La première est prise à Morton Feldman : « *La vérité est que nous pouvons très bien nous passer d'art; ce sans quoi nous ne pouvons vivre est le mythe à propos de l'art. Le faiseur de mythes réussit parce qu'il sait que dans l'art, dans la vie, nous avons besoin de l'illusion de la signification. Il flatte ce besoin.* » La deuxième a pour auteur Bruce Nauman. En 1966, il est interviewé dans son atelier alors qu'il est en train de travailler à une phrase en néon, telle une enseigne. Il est alors questionné en ces termes par Joe Raffaele : « *Vous êtes en train de fabriquer une enseigne néon, sur laquelle je vois des mots. Que dit-elle ?*

Bruce Nauman : *"The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths"*.

J.R. : *Et vous croyez cela ?*

B.N. : *Je ne sais pas. Je crois que nous devrions laisser cette question ouverte.* »

Il ne pouvait faire une réponse plus mesurée et plus juste.

Philippe Dagen

BALLETS SANS MUSIQUE, SANS PERSONNE, SANS RIEN : LA QUESTION DE L'ANTI- SUBJECTIVITÉ DANS LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE DES ANNÉES 1960-1970

BENJAMIN BIANCIOTTO

La musique, l'« art du temps », éphémère, immatérielle, fascine par le processus de désincarnation qui la révèle comme étant la plus à même d'exprimer l'anti-subjectivité. Pour Arthur Schopenhauer, si elle ne signifie rien, elle est cependant la reproduction immédiate, essentielle et informelle de la volonté – réduisant *a minima* le principe d'individuation de celui qui écoute, et introduisant le métaphysique dans le monde physique¹. Nous comprenons rapidement qu'entre la musique et l'auditeur se noue une relation particulière – comme hors du monde – qui laisserait entrevoir un effacement de la subjectivité entre une musique flottante et une volonté charmée. Seulement, est occulté un élément déterminant qui nous préoccupe ici : le rôle clé du compositeur.

Sans faire un historique de la musique depuis les origines, il nous faut peut-être rappeler qu'un premier tournant décisif a lieu au début du vingtième siècle. Suite à l'extrême subjectivité du Romantisme incarné par Richard Wagner – grandiloquent, imposant, débordant de sensibilité exacerbée, se produit une révolution menée par Arnold Schönberg – et par ses élèves Anton Webern et Alban Berg – qui porte le nom de dodécaphonisme sériel. Celui-ci consiste en l'utilisation égalitaire, hors tonalité, des douze notes de la gamme chromatique, puis à l'utilisation de ces notes par le compositeur en série choisie pour chaque œuvre. Le système ébranle les certitudes de siècles de compositions : il est en cela comparable à l'affirmation de l'abstraction dans la peinture à la même période (Arnold Schönberg est à un moment très proche de Vassily Kandinsky). Il sera une influence majeure pour toutes les innovations musicales à venir, que ce soit par des suiveurs, ou par des opposants.

Si nous avons choisi le terme de « musique expérimentale », c'est pour nous inscrire en droite lignée de la pensée instaurée par Michael Nyman dans son

1 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1819. Consulté dans l'édition *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 1966 ; notamment la Partie III, paragraphe 52, p. 327-342.

ouvrage éponyme, *Experimental Music*, datant de 1974². Pour définir les contours de cette nouvelle approche musicale, il s'appuie lui-même préalablement sur la vision amenée par John Cage (1912-1992) de la musique expérimentale considérée comme le refus de la « détermination qui implique de connaître et même d'avoir à l'esprit un agencement particulier des éléments utilisés, même s'il n'est pas conventionnel », soit l'expression d'« une action dont l'issue est inconnue »³. Michael Nyman, en ouvrant le spectre, énonce quelques axiomes à partir de cette idée fondatrice. Concernant la composition, il préconise la remise en question de la « notation » ; l'introduction de « procédés » tels que des opérations du hasard, des procédés humains (les exécutants), des procédés contextuels, des procédés de répétition ou des procédés électroniques ; il introduit le « moment unique » ; l'affirmation de l'« identité » (de l'œuvre) ; l'interrogation du « temps » (*via* notamment la multiplicité des visions). Il redéfinit également les notions d'« exécution » et d'« écoute »⁴.

À travers ces grandes lignes rapidement esquissées, nous allons pouvoir confirmer que les liens qui unissent les musiciens expérimentaux à l'art conceptuel, s'ils sont avant tout amicaux, et parfois collaboratifs, mettent surtout en évidence l'existence d'une communauté partageant des procédés et des attitudes similaires.

La question de l'anti-subjectivité remet, quant à elle, en perspective une notion fondamentale de la création : celle de l'autorité – de l'artiste démiurge, solitaire et décisionnaire – et celle de l'auteur. Évidemment, nous ne pouvons viser à l'absence de subjectivité – d'un point de vue ontologique, tout d'abord – mais également dans l'acte créateur qui réclame toujours une prise de décision, la plus minime soit-elle, y compris le choix de ne rien décider. Nous pouvons seulement parler d'une réduction *a minima* de la subjectivité comme objectif dans le processus créatif. L'anti-subjectivité cherche à mettre à mal, à contrer, la subjectivité, non pas à la détruire. Elle est comparable en cela au silence, qui n'existe pas. C'est lors d'une expérience en chambre anéchoïque (une pièce qui absorbe les ondes sonores) que John Cage se rend compte que deux bruits demeurent : le premier, dans les basses, marque la circulation sanguine et le battement du cœur ; le second, dans les aigus, signale l'activité électrique du cerveau. Si nous ne pouvons pas expérimenter le silence tant que nous sommes vivants, nous pouvons décider de réduire la musique à cet extrême de la subjectivité, au simple bruit de notre environnement immédiat.

2 Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, New York, G. Schirmer Inc., 1974. Consulté dans l'édition *Experimental Music. Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, 2005.

3 *Ibid.*, p.19

4 *Ibid.*, p.21-56

John Cage, l'art de la rupture

L'acte fondateur, iconique, de cette approche singulière est bien entendu le morceau 4'33" de John Cage, interprété pour la première fois à Woodstock dans l'État de New York, le 29 août 1952 par David Tudor au piano. Il est composé de trois parties, de durées respectives de 33 s., 2 mn. 40 s. et 1 mn. 20 s. Chaque partie est marquée par l'ouverture et la fermeture du couvercle du clavier. La partition est écrite pour tout instrument, sans détermination de durée. John Cage cherche ainsi à détruire l'autorité du compositeur, à défier des siècles de conformisme musical traditionnel, à l'instar de la quête que mena Marcel Duchamp dans l'art. Il introduit principalement la question de l'aléatoire, en travaillant par exemple à partir du Yi King, un traité de divination chinois, pour composer.

Le compositeur Christian Wolff, lors d'une conférence donnée le 24 avril 1990, insiste sur « la notion d'imprévisibilité » dans l'œuvre de John Cage, qui lui permettrait de « libérer la musique de pressions extra-musicales, telles que le désir d'exprimer un sentiment, ou une idée, ou une image, ou quoi que ce soit, y compris le désir d'être beau⁵ ».

Une idée sur laquelle s'accorde Pierre-Yves Macé lorsqu'il interprète le geste de John Cage, dans son ouvrage *Musique et document sonore* (2012), comme la volonté explicite de « dissoudre [...] l'autorité des instances qui lui sont traditionnellement associées dans le procès esthétique : l'œuvre et le compositeur » afin d'atteindre « une "expérience pure", délivrée de la traditionnelle relation sujet-objet ». En « désubjectivant l'acte de composition », il lui donne accès « au champ infiniment ouvert du sonore "objectif" »⁶.

John Cage fait acte de rupture : en coupant la musique de toute écriture traditionnelle, il la libère et lui promet des espaces où elle pourra se mouvoir sans contraintes vers des formes nouvelles et inattendues. Tout n'est pourtant pas si linéaire, comme La Monte Young le rappelle au travers d'une anecdote éclairante. Alors que John Cage s'avoue « complètement découragé par ce qu'ils [les interprètes] font » à sa musique, le compositeur minimaliste s'interroge sur le paradoxe de cette déclaration : en effet, nous serions en droit de penser « qu'il ne devrait pas attendre quoi que ce soit. Pourquoi voudrait-il quelque chose alors qu'il écrit des compositions fondées sur la chance ? » La réponse est aussi

5 Christian Wolff, « April 24, 1990 », dans Alvin Lucier, *Eight Lectures on Experimental Music*, Middleton, Wesleyan University Press, 2018, p. 24 : « [...] the notion of unpredictability [...] intended to free up the music from extramusical pressures, such as the desire to express a feeling or idea or image or whatever, even the desire to be beautiful ».

6 Pierre-Yves Macé, *Musique et document sonore - Enquête sur la photographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, p. 234.

simple que lourde de sens : peut-être parce que justement « il se trouve qu'il avait en fait bien quelque chose en tête »⁷.

Nous sommes dès lors directement confrontés à la difficulté, même pour les plus radicaux, de se détacher totalement de leur œuvre et de leur rôle de créateur. Plutôt que de coupure irréversible, il faudrait mentionner à leur rencontre une séparation plus ou moins volontaire et désirée.

Formes de dépossession

La disparition du compositeur

N'est-il pas pour autant possible d'atteindre la disparition totale et complète du compositeur ? Si certains l'appellent de leurs vœux, d'autres s'essaient à des entreprises aventureuses.

Dans la revue d'avant-garde musicale américaine *Source*, publiée de 1966 à 1973, un débat prend place sur cette thématique au cœur du numéro deux. Intitulée « *Is the composer anonymous?* », la discussion étaye notamment les positions de Pauline Oliveros, soutenant que les compositeurs doivent « rendre cela confus, et que nous devons rendre obscure l'idée même de compositeur ». Ce que confirme le japonais Toshi Ichiyanagi, en affirmant que « cela n'a pas d'importance que mon nom apparaisse ou non. J'aime beaucoup cette situation⁸ ».

Si « un tel auto-effacement prend racine dans l'avertissement de John Cage qui demandait au compositeur de faire tout son possible pour s'éliminer de son œuvre, et simplement laisser la musique advenir⁹ », il est également engendré par la fin du rituel du concert avec l'introduction de l'électronique qui induit de nouvelles formes d'écoutes, un nouvel *instrumentarium* et de nouvelles manières de composer ; mais aussi du fait de l'abolition de la partition qui redéfinit la relation avec l'interprète, et avec l'auditeur, tout en offrant une nouvelle place au compositeur.

7 La Monte Young, « November 5, 1996 », dans Alvin Lucier, *op. cit.*, p. 64 : « I'm very discouraged about what they're doing, you know. [...] Now, you can say he shouldn't want something. Why does he want something if he's writing these chance compositions? Well, turns out he actually had something in mind. »

8 Larry Austin et Douglas Kahn, *Source: Music of the Avant-Garde, 1966-1973*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2011, p. 50-53.

9 *Ibid.*

Jeux de hasards

Concernant la question et la place du hasard dans la composition musicale, il faut distinguer la « musique aléatoire » qui prend appui sur la chance et l'indéterminé, de la « forme ouverte » dont certaines parties sont laissées libres à l'interprète, parmi des séquences déterminées. Au sein de cette catégorie, nous pourrions évoquer le travail de Larry Austin (1930-2018) dont les *Accidents* (1967) intègrent également une théâtralisation de la représentation ; *Edges* (1968) de Christian Wolff (1934-) offre uniquement des points de références autour desquels l'interprète se déplace, et reçoit une invitation à « danser » ; *The thousand symphonies* (1967) de Dick Higgins (1938-1998) dont les partitions sont écrites par les traces des balles tirées à la mitrailleuse sur le papier ; ou enfin, les *Word Scores* (1961) de Tony Conrad (1940-2016) et Henry Flynt (1940-) qui « défient les lois artistiques traditionnelles de l'auteur, de la composition, de l'intention. [...] et visent à la même expressivité "qu'une équation mathématique, qui peut être répétée par n'importe qui acceptant les axiomes et passant par les étapes de la logique"¹⁰ ».

C'est ainsi qu'Henry Flynt en vient à distinguer deux formes d'art : l'« audart » qui regroupe des œuvres utilisant le matériau acoustique ; et le « concept art » dont la composition s'effectue selon une relation rudimentaire au son, en acceptant son rôle de pure structure. Il prône ainsi l'« acognitive culture », soit l'opposition à toute forme de communication d'une intériorité de l'artiste, qui est pour lui une forme morte. Objectivées, séparées du soi, les expressions artistiques sont vides de sens : « la suppression de toute performance ouvre la voie à une connexion directe, non médiatisée entre la composition et sa réception¹¹ » et permet de réaliser pleinement la dématérialisation de l'objet d'art que Lucy Lippard prônera comme l'accomplissement particulier de l'art conceptuel.

Cycles et répétitions

Nous avons choisi, pour cette section, de dresser quelques portraits de musiciens en leur laissant largement la place afin qu'ils puissent s'exprimer – directement, et paradoxalement – sur leur désengagement, retrait ou distanciation, vis-à-vis de l'acte de composition.

10 Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York, Zone Books, 2008, p.160 : « Nearly all word scores, [...] challenge traditional artistic tropes of authorship, composition, and intention. [...] they proved no more expressive than a mathematical equation, which can be run through identically by anyone who accepts the axioms and moves through the logical steps ».

11 *Ibid.*, p.188 : « [...] the removal of any actual performance opens the way to a direct, unmediated connection between composition and reception ».

Le travail de Steve Reich (1936-) s'inscrit tout autant en réaction contre le sérialisme d'Arnold Schönberg – et de ceux qu'il a inspiré tels que Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Luciano Berio –, qu'en opposition au hasard prôné par John Cage. Il affirme une subjectivité, une individualité, une singularité par le système répétitif même. Il rejoint alors la pensée de Morton Feldman (1926-1987) lorsque ce dernier affirme que « de la même manière qu'on nous a donné un existantisme sans Dieu, on nous donne désormais une musique sans compositeur. Nous voulons Bach, et Bach lui-même n'est pas invité à la table. Nous n'avons pas besoin de Bach, nous avons ses idées¹² ». Ils arriveront tous deux à imposer une musique aussi personnelle que désinvestie, en apparence seulement, bien évidemment.

Philip Glass (1937-), s'interroge et se surprend pris au piège de son propre système – une attitude on ne peut plus révélatrice de cette position intenable pour tout créateur : « Je me suis rendu compte que je travaillais selon un certain nombre de règles qui étaient devenues automatiques, qui m'interdisaient de faire certaines choses dans ma musique » – comme l'utilisation de « root movement » [progression particulière d'accords, comme dans *Music in Twelve Parts*]. Il poursuit : « Je me suis demandé comment était-il possible qu'il y ait quelque chose que je ne puisse pas faire. Cela m'a semblé étrange. [...] Pourquoi je ne peux pas faire cela ? À cause de cette règle. Une règle ? Mais qui fixe les règles ? Je fixe les règles. Et ça a été la fin de la règle¹³ ».

À l'inverse, Roger Reynolds (1934-) n'hésite pas à promouvoir une vision décomplexée de ces systèmes aux accents oppressifs : « J'aime l'idée que les systèmes – pas seulement les systèmes sériels, mais toute forme de système qui détermine une structure ou une procédure – résistent à ce que je voudrais intuitivement faire¹⁴. »

12 Morton Feldman, « Conversations without Stravinsky », dans Larry Austin et Douglas Kahn, *op. cit.*, p. 65 : « Just as we've been given an Existentialism without God, we are now being given a music without the composer. We want Bach, but Bach himself is not invited to dinner. We don't need Bach, we have his ideas ».

13 « Landscape With Morton Feldman », dans Robert Ashley, *Music With Roots in the Aether*, Cologne, MusikTexte, 2000, p. 61 : « I noticed that I had been operating under a lot of rules that had become automatic, and that there were things that weren't possible to do in my music [...]. Finally I just said, well, how is it possible that there's something I can't do. That seemed rather strange. [...] why can't I do it? Well, there's this rule. Rule!?! Who's making the rules? I'm making the rules. And that was the end of the rule ».

14 « Landscape With Roger Reynolds », dans *Ibid.*, p. 173 : « I like the idea that systems – not just serial systems but any form of system that determines structure or procedure – resists what I might intuitively want to do ».

Terry Riley (1935-) opte pour le repli et la stratégie du laisser-faire. Il attend que l'œuvre elle-même trouve son indépendance. Lorsqu'il travaille, il joue et rejoue des schémas, tels des exercices répétitifs, jusqu'à ce qu'ils s'autonomisent et acquièrent une nouvelle forme, gommant le schéma initial. Par exemple, il peut continuer à interpréter « une pièce de 1966, mais le schéma originel a disparu, il s'est transformé en une nouvelle forme. [...] Même si je considère que je joue toujours cette pièce de 1966, elle est différente¹⁵ ».

La Monte Young (1935-) et Marian Zazeela (1940-) poussent à l'extrême le système répétitif en visant à son abolition. Dans *Dream House* (1963), ils conçoivent un système de lumières évolutives et colorées sur des mobiles, alors que des oscillateurs d'ondes sinusoïdales, des oscilloscopes, des amplificateurs et des hautparleurs produisent des environnements de fréquences continues. La musique jouée, constituée de notes tenues, peut être prolongée à l'infini. L'espace baigné de lumière et de musique invite alors à l'immersion complète dans le son et la couleur.

Approche scientifique

Alvin Lucier (1931-2021) incarne parfaitement cette tentative d'objectivation musicale. Lorsqu'il confesse que s'il imaginait « introduire un sentiment dans la pièce, cela ne me semblerait pas juste. L'œuvre serait fausse »; ou quand il explique qu'il produit des « œuvres à propos de phénomènes acoustiques naturels. Sur la manière dont les sons agissent, sur ce qu'ils sont », il rend visible le fait qu'il cherche à distiller ces idées, à les présenter sous leur forme la plus limpide et ainsi « rendre pures ces choses qui arrivent de toute façon, mais que vous ne percevez pas¹⁶ ».

À propos de la pièce *Vespers* (1968), il précise qu'une des idées fondamentales de l'œuvre consiste à ne pas prendre « de décisions personnelles sur le tempo, la densité ou la structure. Vous n'improviser pas, vous n'exprimez rien¹⁷ ».

L'exemple est encore plus explicite avec son œuvre *Music for Solo Performer* (1965) qui débute par le placement d'électrodes sur la tête du soliste permettant

15 « Landscape With Terry Riley », dans *Ibid.*, p. 192 : « I'm still playing a piece today that I was playing in 1966, but the original pattern has disappeared. [...] even though I consider it the piece that I was playing in 1966, it's different ».

16 « Landscape With Alvin Lucier », dans *Ibid.*, p. 79 et p. 81 : « If I thought about putting an emotional feeling in, it wouldn't be right for me. The piece would be wrong. [...] what I do instead is to make pieces about natural acoustical phenomena. The way sounds act; the way sounds are. [...] I try to distill these ideas and present them in their purest form. It's like distilling; making pure those things that happen anyway, but that you don't perceive ».

17 *Ibid.*, p. 84 : « [...] you don't make personal decisions about tempo, density or structure. You don't improvise, you're not expressing ».

ainsi aux ondes du cerveau de venir résonner sur différents instruments. L'ouverture des yeux arrête les sons alpha. Mais tout n'est pas aussi simple et désincarné que ce que les instructions suggèrent à première vue. Comme le souligne justement Gordon Mumma :

La fermeture des yeux ne relance pas forcément les ondes alpha. Il faut que se déroule le processus de non-visualisation. C'est une qualité développée spécifiquement par le soliste, après apprentissage, entraînement, et qui ne garantit pas toujours sa réalisation, quelle que soit son expérience. [...] Il faut avoir un grand contrôle sur les conditions extérieures, [...] et cela constitue un véritable tour-de-force¹⁸.

Nous retrouvons dès lors l'ambiguïté fondamentale de l'absence de subjectivité, face à la présence indispensable du sujet singulier présentant une maîtrise totale de ses actes.

Au-delà du Soi

Pauline Oliveros (1932-2016), encourage la pratique du « Deep Listening », à savoir une écoute profonde et immersive du son afin de mieux répondre à son inclusion dans son environnement immédiat. Un principe de dissolution du soi qu'elle illustre à partir de sa pièce *Rose Mountain Slow Runner* (1975) :

Je dois abandonner mes intentions concernant les sons. Alors que je suis en train d'écouter, si une intention arrive, je dois attendre qu'il n'y ait plus d'intention et le son change alors. C'est involontaire. [...] Je dois atteindre cet état non-intentionnel. Je dois commencer après le commencement. [...] atteindre ce mode de conscience dans lequel la musique arrive involontairement¹⁹.

Robert Ashley (1930-2014) préfère parler d'« Illusion Models » pour illustrer la dichotomie qui se crée entre le musicien et le son. Pour lui, après que « la technologie électronique nous ait introduit au monde de l'illusion auditive [...] »

18 Gordon Mumma, « Alvin Lucier's Music for Solo Performer 1965 », dans Larry Austin et Douglas Kahn, *op. cit.*, p. 81 : « Closing of the eyes will not necessarily start the alpha again. The process of non-visualizing must occur. This is a specially developed skill which the soloist learns with practice, and, no matter how experienced the soloist has become, various conditions of performance intrude upon that skill. A performance (...) is a matter of exercising great control over conditions. The soloist (...) creates a tour-de-force performance. »

19 « Landscape With Pauline Oliveros », dans Robert Ashley, *op. cit.*, p. 127 : « I have to give up my intentions as far as the sounds are concerned. As I am listening, if an intention arises, I have to wait until I have no intention and then the sound changes from there. It's involuntary. (...) I have to reach a state of no intention. I have to begin after the beginning. (...) reaching the state of consciousness out of which the music will come involuntarily. »

le son est organisé dans le seul but de créer des illusions qui n'ont qu'une très vague correspondance avec le son de la vraie vie. En cela, peut-être, les Illusion Models sont de la musique ». Sa réponse se situe aux frontières d'une démarche psychanalytique au cours de laquelle il faut « supprimer et contrôler l'instinct correcteur » en ayant recours à l'« élocution involontaire [involuntary speech] »²⁰. L'auteur, particulièrement investi par la voix, vise à une désincarnation, à un arrachement – ou une révélation – du moi par cette technique libératrice. L'inconscient submerge la conscience, et la place du compositeur se dilue.

Le compositeur anglais Jonathan Harvey (1939-2012) entrevoit cette mise à distance par l'entremise de l'électronique. Évoquant sa pièce *Wheel of Emptiness* (1997) notamment, il soutient qu'

il est commode, avec l'électronique, de produire des sons qui ne gardent plus aucune trace de la performance instrumentale humaine – ou alors à titre de vestiges. [...] Ce sont des sons d'une source mystérieuse [...] qui flottent dans la salle, invisibles, comme des formes immatérielles. [...] Il n'y a pas de distinction entre la réalité intérieure et extérieure²¹.

Diluée, puis évanescence, évaporée, voire absente, la subjectivité de l'artiste se rapproche de l'effacement désiré.

Un cas particulier : l'interprète

Un des apports de la musique expérimentale a été la formation de « groupes de compositeurs » qui incluent le compositeur, l'interprète et l'ingénieur, et forment une seule entité. C'est à ce titre que l'italien Franco Evangelisti, comme nous l'avons vu précédemment dans le deuxième numéro de *Source*, prône la « composition anonyme », fondée sur l'improvisation. Le compositeur écrit alors pour un interprète spécifique, plus pour un instrument.

La pièce *Rozart Mix* (1965) de John Cage est à ce titre exemplaire. Composée pour douze magnétophones, quatre exécutants et au moins quatre-vingt-huit boucles enregistrées, l'œuvre repose sur un échange épistolaire servant de partition entre l'auteur et Alvin Lucier, laissant libre choix aux interprètes du matériel sonore, et n'indiquant qu'une seule consigne : que soit présent « beaucoup de

20 « Landscape With Robert Ashley », dans *Ibid.*, p. 216-217 : « (...) electronic technology has introduced us to the world of aural illusion. (...) sound will be organized with the sole purpose of creating illusions that have only the vaguest correspondence to real-life sound. In this, perhaps, the Illusion Models are music » ; « to suppress and control the corrective instinct (...). And in this environment, I sought out involuntary speech ».

21 Jonathan Harvey, « récit de rêve (extrait de "In Quest of Spirit") », livret du disque *Wheel of Emptiness*, Ictus I Enki productions, 2001, p. 14.

texte parlé et un peu de musique». Comme le souligne à juste titre Pierre-Yves Macé, «cette consigne est elle-même fortement indéterminée au plan du contenu (quelles paroles ? quelles musiques ?) et soumise à un certain relativisme (que signifient “beaucoup” ? “un peu” ?)²²».

Pour préciser les liens tissés par cette nouvelle union, Earle Brown (1926-2002), dans un texte aux forts accents théoriques intitulé *Form in New Music*, évoque deux approches possibles : une partition « mobile » sujette à des manipulations physiques de ses composantes, résultant d'un nombre inconnu, différent, intégral et valide de réalisations ; ou une approche « conceptuellement » mobile d'éléments graphiques sommairement fixés (sujets à un nombre infini de réalisations performatives selon l'implication de l'exécutant et de ses réponses immédiates à un *stimuli* graphique intentionnellement ambigu, en relation aux conditions associées à la performance). Il procède ainsi à la redéfinition du statut de l'œuvre : ce n'est plus « son » œuvre, mais son idée pour une œuvre : « Ne pas s'exprimer soi-même mais rechercher à travers soi-même et les autres. La découverte d'un potentiel par la confrontation à une œuvre²³. »

Il détaille, de même, à propos des pièces *Folio*, *25 Pages* ou *Available Forms* (1959) que ces « open-form works » conduisent à « une existence unique et indépendante de l'œuvre... me mettant moi-même et les exécutants à distance (ambigu)... l'œuvre est sa propre définition (révélatrice plus que déclamatoire)²⁴ ».

L'exemple de la série de pièces *In Memoriam...* (1963) par Robert Ashley est à la fois extrêmement éloquent et révélateur de certaines limites, tout en jouant avec les frontières de l'absurde. Le compositeur se voit refuser la possibilité de déclarer *In Memoriam... Crazy Horse (Symphony)* et *In Memoriam... Kit Carson (Opera)* pour les soumettre et les protéger selon les lois du droit d'auteur auprès du United States Copyright Office. Le motif du rejet qui lui est signifié dans une lettre datée du 27 janvier 1968 insiste sur la nécessité absolue d'affirmer la décision de l'auteur au sein de la partition : il n'est pas envisageable de laisser le choix libre comme option interprétative possible.

L'anglais Cornelius Cardew (1936-1981) attaque intentionnellement de front cette rigidité administrative avec *Treatise* (1963-1967), une partition formée de cent quatre-vingt-treize pages de formes abstraites et géométriques. Le compositeur ne définit rien concrètement, ni instruments, ni durée, ni tempo,

22 Pierre-Yves Macé, *op. cit.*, p. 244.

23 Earl Brown, « Form in New Music », dans Larry Austin et Douglas Kahn, *op. cit.*, p. 26-29 : « Not to express oneself but to seek insight into oneself and others. Discovery of potential through confrontation with a work ».

24 *Ibid.*, p. 32 : « A unique independent existence for the work... keeping myself and performers at a distance (ambiguous)... the work to be its own definition. (revelatory rather than declamatory). ».

ni rythme, ni nuance. Il laisse l'interprétation ouverte à tous, sans même exiger une quelconque maîtrise ou connaissance musicale. Les musiciens sont les seuls décisionnaires. En se défaisant des traditions harmoniques et rythmiques, il autorise et encourage le musicien à expérimenter. Cornelius Cardew tente ainsi, non pas simplement de remettre en question les règles régissant le modèle musical historique, mais de mettre à mal la domination capitaliste en refusant la standardisation et la marchandisation de la musique dans une démarche marxiste-léniniste revendiquée. Il agit contre la volonté dominante de chosification, contre l'aliénation sous forme de fixité rigide imposée par le pouvoir. L'improvisation devient un outil de libération partagée par le plus grand nombre.

Il est connu que le compositeur italien Giacinto Scelsi (1905-1988) fournissait à de nombreux transpositeurs – principalement Vieri Tosatti – des enregistrements d'improvisations composées sur ondiolines (plus de sept-cents bandes) qu'ils étaient alors chargés de retranscrire et de transformer en partitions écrites. *Quattro pezzi su una nota sola* (1959), comme son titre l'indique, est fondée sur une seule note modulée afin de nous faire pénétrer au cœur du son lui-même. Pour Tristan Murail, « le compositeur devient plutôt un sculpteur, il va dégager une forme à partir d'une masse, au lieu d'être un maçon qui va utiliser des briques pour construire une forme²⁵ ». Le musicien se fait à la fois présence fantomatique et démiurge omnipotent et se complaît à disparaître, ou du moins à se dissimuler, derrière le voile sacré du mystère.

Roger Reynolds nous met pourtant en garde :

Bien qu'il semble que les compositeurs soient ouverts à l'idée d'accepter « n'importe quoi », ce « n'importe quoi » est seulement quelque chose qu'un petit nombre de gens s'approprient à faire. En d'autres termes, sont-ils prêts à prendre les mêmes idées, et les mêmes matériaux, à les donner à n'importe qui, et accepter ce qui en résulte tel quel ? Certainement pas²⁶.

Le chef de file de la musique expérimentale allemande Karlheinz Stockhausen (1928-2007) corrobore cette affirmation, dans une conversation menée en compagnie de Robert Ashley et Larry Austin pour le premier numéro de la revue *Source*. Il assure qu'il n'y a pas d'inattendu possible provenant des exécutants :

25 Claude Abromont, « Scelsi, le compositeur qui existait... autrement », publié le 5 décembre 2018 sur le site [francemusique.fr](https://www.francemusique.fr/culture-musicale/scelsi-le-compositeur-qui-existait-autrement-67520) (<https://www.francemusique.fr/culture-musicale/scelsi-le-compositeur-qui-existait-autrement-67520>, consulté le 17 avril 2020).

26 « Landscape With Roger Reynolds », dans Robert Ashley, *op. cit.*, p. 169 : « [...] although they may be willing to "accept anything," this "anything" is only something that a certain small group of people are going to do. That is to say, are they really willing to take the same ideas and materials and give them to anybody and accept what it is that comes as a result of that ? Probably not ».

tout est prévisible. La seule option est de changer la manière de composer – aboutir à la forme ultime : composer la composition. Karlheinz Stockhausen endosse, il est vrai, à la perfection, le costume du compositeur qui navigue constamment entre contrainte et liberté.

Ailleurs, le combat contre la tradition

Les quelques compositeurs non américains préalablement mentionnés nous ont déjà indiqué que ce rejet du poids de la tradition n'était pas réservé à la seule Amérique du Nord. En Europe aussi, et peut-être même avec une conscience encore plus aiguë de l'influence sclérosante du carcan historique, les musiciens cherchent à annihiler la subjectivité de l'auteur.

Pour ce faire, le compositeur français d'origine grecque Iannis Xenakis (1922-2001) définit la musique stochastique, soit l'application à la composition musicale du calcul des probabilités et de la loi des grands nombres : plus les phénomènes sont nombreux, plus ils tendent vers un but déterminé ; la notion de hasard est alors absorbée par celle d'un déterminisme supérieur. Il s'aide également de l'ordinateur pour composer en créant notamment l'UPIC en 1975, un synthétiseur à commande graphique qui traduit tout dessin en ondes sonores.

L'Allemand Roland Kayn (1933-2011), *via* la musique cybernétique, fait quant à lui le lien entre la théorie de l'information et l'approche mathématique. La musique est du son, et seulement du son, et s'inscrit irrémédiablement contre toute idée d'auteur. Analysant l'œuvre *Tektra* (1984), Benoit Deuxant raconte comment « la performance étant improvisée par l'ordinateur sur ces quelques bases [une page comprenant quelques indications mathématiques], le résultat échappe totalement au contrôle de l'auteur ». Il rappelle alors que « cette vision de la composition qui détache l'œuvre de la personne et de l'activité de son concepteur, et lui ôte toute dimension narrative, psychologique ou émotionnelle, fit scandale en son temps, en ce qu'elle remettait en question le concept d'auteur et celui d'œuvre d'art²⁷ ».

Un cas limite : Luc Ferrari (1929-2005)

Sans aborder l'épineuse question de la musique concrète ici, nous pouvons néanmoins citer une œuvre emblématique et symbole définitif du non-interventionnisme. *Presque rien n°1 ou Lever du jour au bord de la mer* (1967) consiste en l'enregistrement sonore d'un village de pêcheurs méditerranéens au lever du jour, durant vingt minutes, sans aucune intervention extérieure (ou presque). Cet

²⁷ Benoit Deuxant, « Roland Kayn : Tektra », publié sur le site [archipels.be \(http://www.archipels.be/web/map/albums/XK186S.html consulté le 14 avril 2020\)](http://www.archipels.be/web/map/albums/XK186S.html).

acte fondateur permet au musicien français de refuser tout à la fois l'étiquette de compositeur : « Je ne me présente pas comme un compositeur, mais plutôt comme un "étrange journaliste". Mon rôle consiste, en fait, à repérer, du mieux que je peux, la forme d'expression qui ne m'appartient pas²⁸ » ; mais également de rejeter la notion de musique même : « Non seulement, je n'appelle pas cela de la musique, mais pour moi cela contribue à défier la notion même de musique. [...] Pour cette pièce, j'ai retiré toute trace de construction musicale ; ce que je fais n'est plus de la composition. [...] j'essaie de faire une sorte d'anti-musique, et de mettre au défi le mythe bourgeois du compositeur qui tend à perpétuer une certaine idéologie, et une certaine culture²⁹. » Luc Ferrari s'oppose logiquement à toute recherche d'une possible lecture autobiographique de sa musique, y compris dans *Journal intime* (1980-1982). S'il lutte par ailleurs pour la réintroduction de la sensualité contre l'aridité, entre autres, du sérialisme, et aspire à la libération des instincts, il s'amuse des étiquettes et impose sa liberté par la neutralité feinte et l'illusion du non-choix.

Continuités et déclinaisons populaires

Nous pourrions enfin évoquer des approches plus contemporaines qui perpétuent ces réflexions d'anti-subjectivité, et ajouter également des exemples puisés dans la musique populaire.

Lors du transfert sur format digital de bandes magnétiques de boucles composées dans les années 1980, William Basinski (1958-) se rend compte que les bandes se détériorent au fur et à mesure de l'enregistrement en copie. Ce qui va donner la série des *Desintegration Loops* (2002-2003) consiste donc en la captation de ces bandes, le compositeur s'effaçant à son tour pour laisser la place à une musique en train de s'auto-détruire : « La musique était en train de mourir. J'enregistrais la mort de cette mélodie circulaire³⁰. »

Les membres du groupe de rock Earth, lors de l'enregistrement de l'album *Earth 2* (1993, Sub Pop Records), ont l'idée de placer des e-bows (archers

28 « Highbrow, Lowbrow. Interview with Catherine Millet, 1979 », dans Luc Ferrari, *Complete Works*, Londres, Ecstatic Peace Library, 2019, p. 249 : « I don't present myself as a composer, but rather as a "weird journalist." My role, in fact, is to locate, as best I can, that form of expression which doesn't belong to me. »

29 « About *Presque Rien*. Interview with François-Bernard Mâche », dans *Ibid.*, p. 200 et p. 203 : « Not only do I not call this music, but for me it contributes to challenging the very notion of music. (...) In this piece, I shed any remaining hint of musical construction, what I'm doing is no longer composition. (...) I try to make a kind of anti-music, and to challenge the bourgeois myth of the composer, which tends to perpetuate a certain ideology, and a certain culture. »

30 Pierre-Yves Macé, *op. cit.*, p. 284.

électroniques) sur leurs guitares posées à plat, et laissent la bande capter ces sons de distorsions continues, la musique s'écrivant d'elle-même à partir d'une initiative d'intervention minimale.

Quelques années auparavant, le groupe allemand Kraftwerk avait déjà procédé ainsi pour composer ses premiers albums, en laissant les machines tourner en permanence, enregistrant la totalité de leurs divagations en leur absence. L'écoute des bandes permet la composition par sélection. La désincarnation s'effectuera pleinement lors du remplacement des musiciens sur scène par des robots à leur effigie.

Dans une autre approche, le Canadien John Oswald (1953-) manipule le *sampling* (notamment dans les pièces qu'il nomme *Plunderphonics*) jusqu'à la disparition et la dilution totale de l'auteur – des auteurs originaux comme de sa propre identité de compositeur.

Tel un oracle, Morton Feldman met en garde contre l'effacement de l'ego des jeunes compositeurs pour des raisons d'héroïsme, de postures, de gestes dramatiques, n'hésitant pas à remémorer, comme un avertissement, qu'à son époque, la mise à l'écart de l'ego se faisait en faveur de la musique :

La vérité est que nous pouvons tout à fait nous passer de l'art; ce sans quoi nous ne pouvons pas vivre est le mythe à propos de l'art. Le faiseur de mythes réussit parce qu'il sait que dans l'art, dans la vie, nous avons besoin de l'illusion de la signification. Il flatte ce besoin. Il nous donne un art qui s'attache à des systèmes philosophiques, un art avec une multiplicité de références, de symboles, un art qui simplifie les subtilités de l'art, qui nous soulage de l'art³¹.

Là réside le cœur du problème : en voulant s'effacer, ces compositeurs sont devenus des mythes, des sujets iconiques dont nous glorifions aujourd'hui l'unique et singulière subjectivité.

31 Morton Feldman, « Conversations without Stravinsky », dans Larry Austin et Douglas Kahn, *op. cit.*, p. 65 : « The truth is, we can do very well without art; what we can't live without is the myth about art. The myth-maker is successful because he knows that in art, in life, we need the illusion of significance. He flatters this need. He gives us an art that ties up with philosophical systems, an art with a multiplicity of references, of symbols, an art that simplifies the subtleties of art, that relieves us of art. »

COOL CONTRE CAMP : NORMES ÉMOTIONNELLES ET STÉRÉOTYPES GENRÉS AUTOUR DU JUDSON DANCE THEATER

JOHANNA RENARD

« Hot » contre « cool », approche formaliste contre esthétique camp, virilité contre féminité : ces dichotomies ont considérablement marqué l'historiographie du Judson Dance Theater, consacrant une danse neutre, abstraite et dépersonnalisée et escamotant la part de la subjectivité et de l'affect. Parmi les premiers théoriciens à s'intéresser au courant postmoderne en danse, Sally Banes a porté au pinacle les traits de l'anti-subjectivité, saluant un refus absolu du style et de l'émotion et repérant une transition du geste dansé vers le mouvement « pur¹ ». Son discours reprend les injonctions du canon minimaliste qui s'impose durant les années 1960, donnant le privilège aux démarches artistiques dépersonnalisées, formalistes et abstraites, aussi bien dans les approches plastiques que chorégraphiques². Il me paraît intéressant de relier cette sensibilité minimaliste au style émotionnel qui prédomine dans la culture nord-américaine à partir des sixties, à savoir une forme de désengagement émotionnel et de détachement qui détermine tout autant les relations sociales que les rapports institutionnels et le management des entreprises. Codifiant les esthétiques autant que les attitudes, ce style affectif dit « cool », froid et distancié, se répercute dans les pratiques artistiques contemporaines, de John Cage à Andy Warhol, de Donald Judd à Richard Serra, de Merce Cunningham à Yvonne Rainer. Pourtant, puisque le corps, ses états et ses sensations sont au cœur du médium chorégraphique, la danse judsonnienne efface-t-elle véritablement toute trace de subjectivité et d'affectivité ? C'est à la lumière d'une recension publiée par Robert Morris en 1966, que je souhaite interroger la rhétorique de la froideur et de la dépersonnalisation qui s'est imposée dans les discours historiographiques sur le Judson Dance Theater. L'artiste minimaliste, à la stature déjà confirmée dans le monde

- 1 Sally Banes, *Terpsichore en baskets: Post-modern dance*, Chiron, Centre national de la danse, 2002, p. 101.
- 2 Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, vol. 53, n° 5, octobre 1965, p. 55-72; Annette Michelson, « Yvonne Rainer, Part I: the Dancer and the Dance », *Artforum*, janvier 1974, p. 57-63; Rosalind Krauss, « Mechanical Ballets: Light, Motion, Theater », in *Passages in Modern Sculptures*, New York, Viking, 1977, p. 201-242.

de l'art et membre actif du Judson Dance Theater, fait office de prescripteur influent. En analysant son jugement sur l'art chorégraphique d'Yvonne Rainer, Steve Paxton et David Gordon, j'examinerai l'entrecroisement des normes esthétiques, émotionnelles et genrées en danse.

Le chaud et le froid

Aussi courte fut-elle, puisque le groupe est fondé en 1962 et se délite à partir de 1965³, la période du Judson Dance Theater a eu un effet catalyseur dans l'histoire de la danse contemporaine. Accueilli au sein de la Judson Memorial Church à Greenwich Village, dans Downtown New York, ce collectif de danseurs et d'artistes a travaillé le corps dans sa réalité la plus physique et la plus concrète, introduisant les gestes, les actions et les objets quotidiens en danse. Dès le début, deux tendances principales se dessinent au sein de ce laboratoire chorégraphique, en s'entremêlant parfois. D'une part, se distinguent des recherches dites « architecturales⁴ » fortement influencées par John Cage et Merce Cunningham, qui mettent l'accent sur la structure du mouvement et sur la construction de la danse. C'est l'approche de Robert Dunn, professeur de composition chorégraphique dont l'enseignement a constitué le ferment du Judson Dance Theater. « Si on bâtit une structure, on peut mettre ce que l'on veut dedans⁵ », affirme-t-il. Dans cette ossature chorégraphique, des chorégraphes comme Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay et Lucinda Childs élaborent un geste dansé libéré des diktats de l'expressivité et de la signification. Ils développent une temporalité « réelle », monotone et plate, valorisant un style performatif plutôt atone, froid et distant. Cependant, d'autres propositions chorégraphiques favorisent l'humour, l'ironie, le lyrisme et la théâtralité pour renouveler le geste dansé. Membres importants du Judson Dance Theater, David Gordon et Valda Setterfield mettent justement en garde le groupe contre le systématisme des recettes qui pourrait entraîner un appauvrissement des formes. Tous deux questionnent notamment la généralisation du procédé

3 Il y a quelques désaccords au sujet de la durée exacte du collectif, puisqu'encore après 1964 ses membres ont continué à se produire à la Judson Church et à organiser des événements collectifs, et ce au moins jusqu'en 1966. Dès 1965, Jill Johnston déclare cependant : « Avec le recul, je crois que le Judson Dance Theater [...] a perdu son élan initial à la fin de 1963 » (Jill Johnston, « Judson '64: I », *The Village Voice*, 21 janvier 1965, p. 12). De même, Banes voit la fin de l'aventure en 1964 (Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1983, p. 165-213).

4 Voir Don McDonagh, *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance*, [1970], Londres, Dance Books, 1990, p. 51.

5 *Idem.*

aléatoire hérité de Cage dans la composition de la danse. Ainsi normalisé, celui-ci pourrait annihiler toute spontanéité dans le processus de création⁶. C'est également la posture de Carolee Schneemann, qui refuse de travailler sous le joug d'une méthode qui empêcherait le surgissement de l'imprévisible, en délimitant la création dans le cadre d'une structure rigoureuse et rassurante. « La profusion tentaculaire ne peut être captée par la méthode », clame-t-elle⁷. Dans le groupe judsonnien, Fred Herko, Arlene Rothlein, Gordon, Setterfield, Schneemann mais également Rainer, intègrent des éléments extravagants et excentriques dans la danse, en nourrissant ainsi une esthétique dite « camp ».

Toutefois, les discours historiographiques montrent une nette tendance à consacrer l'approche « formaliste » comme actrice d'un renouveau en danse. Couramment qualifiée de *neutre*, voire de *déshumanisante*, la danse de Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton ou Yvonne Rainer se détourne de la conception classique et moderne de l'art chorégraphique, qui définit le geste dansé comme *porteur d'émotion* et *sans finalité pratique*. La « grande prêtresse de la danse moderne », Martha Graham, avec son approche fiévreuse, exubérante et passionnelle de la danse, fait alors office de repoussoir pour cette jeune génération de danseurs. Dans *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, le critique de danse Roger Copeland souligne que le courant postmoderne défend une pratique chorégraphique froide, distante et ironique complètement opposée à l'œuvre de Graham. À l'appui, il en réfère à sa propre expérience de jeune spectateur au milieu des années 1960 :

À l'époque, il me semblait que Graham n'était pas cool ; pire, elle était ringardement « hot » [chaude]. (Pour Marshall McLuhan, l'un des principaux faiseurs de goût de la décennie, « cool » était le compliment ultime. [. . .]). Dans cet esprit cool (une attitude réservée et distante), j'étais frappé par la démesure et la sophistication du travail de Graham, [. . .] où le corps était un petit peu trop en évidence (ou du moins plus en évidence que l'esprit)⁸.

6 David Gordon, « It's about Time », *The Drama Review*, vol. 19, n°1, mars 1975, p. 44.

7 Carolee Schneemann, « Notes », janvier 1962, in *More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, Kingston, N.Y., McPherson & Co., 1997, p. 15.

8 Roger Copeland, *Merce Cunningham, the Modernizing of Modern Dance*, New York, Routledge, 2004, p. 26. « Graham, it seemed at the time, was not cool; worse she was unfashionably "hot". (For Marshall McLuhan, one of the decade chief taste-makers, "cool" was the ultimate compliment. Hence, television was defined as a "cool" medium; print was demonized as "hot"). From this cool (and distinctly aloof) point of view, Graham's work struck me as both oversized and overwrought, a casebook example of Freud's criterion for comedy, where the body is a little too much in evidence (or at least more in evidence than the mind). »

« Ne ressentez rien ou, si vous ressentez quelque chose, ne le montrez pas » serait l'adage des années soixante selon Copeland. Ce changement de paradigme émotionnel n'affecte pas uniquement les pratiques chorégraphiques. Le critique d'art Hilton Kramer repère également une mutation de la sensibilité dans les arts visuels :

La génération montante semblait nourrir une profonde aversion à l'égard de tout ce qui fleurait le mystère ou la subjectivité en art. Il y avait un interdit latent à propos des révélations de l'âme. L'incitation à l'émotion était considérée comme une forme de vulgarité. Pour la première fois dans l'histoire de la critique, l'ennui artistique était élevé au rang d'émotion exemplaire. Nous étions entrés dans l'ère du « cool » et des styles impersonnels⁹.

Adjectif évoquant une température fraîche, terme argotique pour qualifier quelque chose de bien ou de bon, ou une attitude particulière, « non affectée par la passion ou l'émotion ; tranquille et calme¹⁰ », le « cool » est placé au cœur du changement de paradigme émotionnel et esthétique. Les discours sur l'art des années 1960 analysent majoritairement les pratiques artistiques à travers le prisme d'une dichotomie entre le *chaud* et le *froid*. Ces notions antagoniques sont utilisées pour classer toutes les nouvelles pratiques artistiques difficiles à définir ou à classer selon les normes traditionnelles. Dans *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Calvin Tomkins dédie un chapitre entier à ce qu'il appelle les « héros chauds et froids » (*hot and cold heroes*). Selon sa ligne de partage, les artistes « chauds » – comme Willem de Kooning puis Rauschenberg et Kaprow – accorderaient davantage de place aux émotions dans leur travail et s'autoriseraient une certaine exubérance. En revanche, les artistes « froids » – Merce Cunningham, Jasper Johns ou Roy Lichtenstein – poseraient un regard impassible et détaché sur le monde, se concentrant sur les qualités concrètes des objets ou des gestes¹¹.

La dialectique du chaud et du froid (*hot and cool*) doit beaucoup à Marshall McLuhan, pionnier prophétique explorant l'influence des avancées

9 Hilton Kramer, « Signs of Passion: the New Expressionism », *The New Criterion*, vol. 1, novembre 1982, p. 40. « The rising generation seemed to harbor a profound aversion to anything in art that smacked of mystery or interiority. There was a virtual ban on revelations of the soul. Incitements to feeling were looked upon as a kind of vulgarity. For the first time in the history of criticism, boredom in art was upheld as an exemplary emotion. We had entered the era of "cool" and impersonal styles. »

10 William Little (éd.), « Cool », *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 389.

11 Voir Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of our Time*, New York, Penguin Books, 1980.

technologiques sur le monde environnant, la structure intellectuelle et l'expérience sensorielle individuelle. Sa pensée des médias oppose les médias froids (*cool media*), tels que la télévision ou le téléphone, qui délivrent une information moins riche, un message incomplet nécessitant de ce fait une participation créatrice de la part de celles et ceux qui le reçoivent, et les médias chauds (*hot media*) (le cinéma, la radio ou la presse) : autant de médias « agressifs » en ce qu'ils transmettent une grande quantité d'informations sans donner de possibilité aux utilisateurs et aux utilisatrices de participer directement à leur production. Parce qu'ils élargissent considérablement le monde, en donnant lieu à une véritable pensée communautaire, les *cool media*, seraient selon lui à l'origine des grandes mutations modernes. Selon cette théorie, qui concerne aussi bien les arts que les technologies, ce sont les pratiques artistiques dites « froides » qui constitueraient le véritable modèle de l'époque¹².

Il peut paraître surprenant d'évoquer la décennie 1960 aux États-Unis comme une période « froide », tant elle est marquée par les heurts et les contestations. Mais selon l'historien des émotions Peter Stearns, à mesure que la société nord-américaine se libère et devient plus permissive, le contrôle des émotions s'impose comme la norme. C'est un style émotionnel quasiment « plat » ou neutre qui émerge¹³. Par crainte de l'intensité incontrôlable de certaines émotions, susceptibles de menacer la concorde sociale, on voit apparaître un véritable management des émotions qui promeut le selfcontrol ou la maîtrise de soi. S'il s'impose dans l'ensemble de la société, le « cool » est un style émotionnel hérité des cultures noires minoritaires¹⁴ : c'est un style de la rue qui vient à se diffuser dans la société blanche *mainstream* par l'entremise du jazz¹⁵, influençant fondamentalement le mouvement *beat*¹⁶.

12 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias* [1964], Paris, Mame/Seuil, 1977.

13 Peter N. Stearns, *American Cool: Constructing a Twentieth-century Emotional Style*, New York, New York University Press, 1994.

14 Voir notamment Richard Majors et Janet Mancini Billson, *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*, New York, Simon & Schuster, 1993; Rebecca Walker (éd.), *Black Cool: One Thousand Streams of Blackness*, Berkeley, Soft Skull Press, 2012.

15 On pense surtout au « cool jazz », un style plus fluide et décontracté, qui se développe autour de Miles Davis et Lennie Tristano à la fin des années 1940.

16 Les auteurs *beat* érigent le « cool » au rang de véritable code de comportement. « The Rule of cool » ou la loi du cool est une règle informelle imposant à toute personne souhaitant intégrer la communauté des hipsters une maîtrise permanente de ses attitudes, de ses propos et de ses manifestations émotionnelles.

La norme cool

Rejet des émotions et de l'expressivité, effacement de la subjectivité : la norme cool influence fortement le courant minimaliste¹⁷. Parmi les défenseurs de la dépersonnalisation en art, Robert Morris a développé un travail chorégraphique au sein du Judson Dance Theater qui explore, par l'entremise du corps, des problématiques également centrales dans sa sculpture. Dans sa performance *Arizona* (1963), présentée dans le cadre du *Concert of Dance #6* du Judson Dance Theater, il examine les rapports entre le mouvement, l'espace et la durée par l'entremise du corps et de l'objet. Largement influencé par sa première épouse, la danseuse et chorégraphe Simone Forti, il s'efforce de créer un transfert du point d'attention du danseur de l'égocentrique vers l'excentrique¹⁸. Compagnon d'Yvonne Rainer à partir de 1964, Morris apparaît par ailleurs dans plusieurs de ses pièces¹⁹. Il nourrit dès lors une profonde familiarité et une proximité avec l'approche chorégraphique de cette dernière.

À partir de 1965, l'artiste entreprend d'écrire sur la danse afin de documenter sa propre recherche sur le corps en mouvement et de penser le renouveau chorégraphique en cours. L'article « Notes on Dance » analyse d'abord son propre travail²⁰. Puis, il publie en 1966 dans le *Village Voice*, le journal des cultures *underground* à New York, une recension en deux parties du *Dance Concert of Old and New Works by David Gordon, Steve Paxton and Yvonne Rainer* présenté les 10, 11 et 12 janvier 1966 à la Judson Memorial Church²¹. À cette occasion, les trois chorégraphes présentent conjointement des pièces judsonniennes, déjà devenues des « classiques », et des travaux en cours. Dans sa critique, Morris se fait prescripteur en départageant les approches hétérogènes des trois chorégraphes pour mettre en lumière les propositions qui lui semblent réellement radicales. L'article est d'autant plus intéressant qu'il documente la première présentation de la *signature piece* de Rainer, *Trio A*, et qu'il marque fortement la carrière de Gordon, qui décidera d'abandonner momentanément la danse.

17 Barbara Rose, « ABC Art », art. cité.

18 Robert Morris, « Notes on Dance », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 180.

19 Il performe dans la version de *Room Service* (1963) présentée en avril 1964 à l'Institute for Contemporary Art de Philadelphie; dans *Part of a Sextet*, dont la première représentation a lieu à la Judson Church en juin 1964; dans la reprise de *We Shall Run* (1963) montrée en mars 1965 au Wadsworth Atheneum de Hartford dans le Connecticut et dans *Parts of Some Sextets* présentée à la même occasion.

20 Robert Morris, « Notes on Dance », art. cité.

21 Robert Morris, « Dance, part I », *The Village Voice*, 3 février 1966, p. 8 et 24-25; Robert Morris, « Dance, part II », *The Village Voice*, 10 février 1966, p. 15.

En janvier 1966, Yvonne Rainer montre la version initiale de *Trio A*, conçue comme la première partie d'une œuvre chorégraphique *in progress* plus ambitieuse, *The Mind is a Muscle*, qui sera achevée en 1968. Dans ce trio, Rainer s'impose des règles sommaires : il s'agit de développer une danse où chaque mouvement est distinct et ne se répète pas, une danse à l'énergie plate, continue et étale, sans aspérités, dans laquelle les danseurs ont l'interdiction de regarder le public²². Chaque mouvement constitue une unité autonome qui s'enchaîne au précédent de manière à la fois fluide et inattendue. Chacune des parties du corps est utilisée indépendamment et simultanément, au mépris des règles de l'harmonie en danse. À propos du processus de création de *Trio A*, Rainer revendique les similitudes entre ses principes chorégraphiques et les préceptes de la sculpture minimaliste²³. Pour Morris, c'est le travail « le plus extrême de la soirée en ce qu'il met en exergue les valeurs de la danse comme un ensemble de possibilités permettant au corps en mouvement d'atteindre sa qualité maximale²⁴ ». Il s'agirait d'un véritable chef-d'œuvre, « la danse la plus pure qui n'ait encore jamais été montrée dans le groupe du Judson²⁵ ». C'est exactement la rhétorique qu'adoptera plus tard Sally Banes dans *Terpsichore in Sneakers*, ouvrage fondateur des études sur la danse postmoderne, dans lequel elle consacre une longue analyse à *Trio A*. Selon elle, l'œuvre « pose les enjeux esthétiques paradigmatiques de la *postmodern dance*²⁶ ». « L'accomplissement de *Trio A* est le refus absolu du style et de l'expression », dit-elle, « la pièce marque le passage historique de la danse au mouvement pur²⁷ ». Par la suite, ce discours sur la danse de Rainer, la décrivant en termes de *pureté* et de *neutralité*, s'est largement imposé. Cette lecture minimaliste de son travail a contribué à donner une forte impulsion à la carrière de la chorégraphe : elle n'atteint effectivement une véritable reconnaissance dans le monde de l'art contemporain, au-delà des frontières de la sphère chorégraphique, que lorsqu'elle commence à développer

22 Lyn Blumenthal, « On Art and Artist: Yvonne Rainer », *Profile*, vol. 4, n° 5, automne 1984 ; republié sous le titre « Profile: Interview », in *Yvonne Rainer, A Woman Who: Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press, 1999, p. 62.

23 Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Amidst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art: a Critical Anthology New York*, E.P. Dutton, 1968, p. 263-273 ; republié dans Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax, N.S., Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974, p. 63-69.

24 Robert Morris, « Dance, part I », art. cité, p. 25 : « was the most extreme of the evening in emphasizing the values of dance as a set of possibilities for high quality which the body in motion can achieve. »

25 *Ibid.* « It was the "purest" dance yet seen among the Judson group. »

26 Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 90.

27 *Ibid.*, p. 101.

une démarche en accointance avec l'approche minimaliste. Or, dans son texte critique, Morris valorise également *Trio A* parce que l'œuvre se détournerait d'une danse « féminine ». Elle s'oppose à un « grand nombre de postures vues parmi les dames chorégraphes du Judson qui produisent un travail indiscutablement dansant (*dance-like*)²⁸ ».

Or, c'est du côté de cette danse de « dames » que Morris semble classer le solo *Three Satie Spoons* (1961), toute première pièce chorégraphique présentée en public par Rainer, qu'elle montre à nouveau dans le cadre du *Dance Concert of Old and New Works*. Œuvre fondamentale dans son répertoire²⁹, elle combine une rigueur structurelle, un procédé de composition aléatoire et une forme d'extravagance *camp*. Conçue à partir de la structure temporelle des trois *Gymnopédies* d'Erik Satie, la chorégraphie juxtapose des gestes ordinaires, des mouvements inspirés de la danse classique réinterprétés de manière discordante et disgracieuse, une gestuelle « anormale » empruntée aux aliénés, des bruitages vocaux étranges et un discours absurde. Pour reprendre les mots de Rainer, son « imagerie prend la forme d'un corps désorienté dont aucune partie ne sait ce que l'autre est en train de faire³⁰ ». Son usage du corps et de la voix démantèle radicalement la grâce et le décorum de la féminité normative en danse.

Entre froideur conceptuelle et loufoquerie contrôlée, *Three Satie Spoons* est symptomatique du style Rainer du début des années 1960, qu'elle dénomme *goofy glamour* (glamour loufoque). Jugé inconvenant et de mauvais goût par la critique traditionnelle³¹, ce style n'est pas mieux apprécié par Morris qui le balaye d'un revers de main en raison de son caractère « excentrique » et « légèrement

28 Robert Morris, « Dance, part I », art. cité, p.25: « so many attitudes seen among the lady choreographers at Judson who make work which is indisputably dance-like. »

29 Yvonne Rainer a présenté *Three Satie Spoons* à de multiples reprises tout au long des années 1960 et au-delà, jusqu'à l'intégrer dans la pièce multimédia *This is the Story of a Woman Who...* en 1973. La version la plus récente est une révision réalisée par la chorégraphe en 2012, en collaboration avec Pat Catterson, dans le cadre de la rétrospective consacrée à Rainer par le Dia: Beacon, musée d'art contemporain américain. À cette occasion, chacune des trois sections du solo est dansée par une danseuse différente (Emily Coates, Pat Catterson et Patricia Hoffbauer).

30 Yvonne Rainer, « Lettre à Ivan et Belle Rainer », 25 août 1961, Series II, Box 8, Folder 3, The Yvonne Rainer Papers, Getty Research Institute, Research Library, Los Angeles. « My image sometimes takes the form of a disoriented body in which one part doesn't know what the other part is doing. »

31 Voir par exemple Louis Horst, « Contemporary Dance, Inc. Young Choreographers », *Dance Observer*, vol. 29, n°5, mai 1962, p. 71-72; Marcia Marks, « Dance Works by Yvonne Rainer and Fred Herko », *Dance Magazine*, n°36, avril 1962, p. 57; Lillian Moore, « Rainer-Herko Dance Recital », *New York Herald Tribune*, 6 mars 1962, p. 12; Maxine Munt, « For Dancers Only... », *Show Business*, 24 mars 1962.

grotesque³²». De manière significative, à partir de 1965, en rejoignant l'esthétique minimaliste sous son influence, Rainer va peu à peu éliminer les reliques de la théâtralité glamour dans son travail.

Or, comme le démontre Anna C. Chave dans son essai « Minimalism and Biography », il était fort délicat pour les femmes artistes des années 1960 de développer une esthétique « personnelle » :

Pour une femme, résister aux exemples du Pop et du Minimalisme en personnalisant ouvertement son art, c'était courir le risque de voir son travail étiqueté de rétrograde et, dans le même mouvement, risquer de renforcer la tacite et injuste division du travail qui présuppose que les femmes vont développer des « rôles et des approches expressives » quand ceux que les hommes adopteront seront « utilitaires »³³.

Ainsi s'impose une rhétorique qui positionne la rigueur, la froideur, et l'anti-subjectivité du côté de la masculinité et qui rejette tous les restes d'une féminité « chaude », expressive et exubérante.

Contre le camp

Froid/chaud, masculin/féminin, indifférence/expressivité : ces oppositions binaires sont prégnantes dans les discours critiques sur l'art contemporain aussi bien que dans la réflexion de Morris sur la danse. Ainsi, il valorise l'œuvre de Steve Paxton parce qu'elle serait « la plus austère et rigoureuse dans l'ensemble du travail apparu au sein et autour du Judson durant les années 1960, celle qui peut le plus exactement être qualifiée de "minimaliste"³⁴ ». Il évoque notamment la nouvelle présentation de *Proxy* (1962) de Paxton, une danse déjà devenue historique quatre ans après sa création. L'œuvre est dansée par Lucinda Childs, Robert Rauschenberg et Trisha Brown, en privilégiant le fameux *deadpan style* (style inexpressif), qui est l'une des marques de fabrique de la nouvelle danse. Elle porte un assaut aux conventions spectatoriennes en jouant radicalement sur l'extrême monotonie, la longueur et la répétition. Pour Morris, « l'œuvre était

32 Robert Morris, « Dance, part I », art. cité, p. 25.

33 Anna C. Chave, « Minimalism and Biography », *Art Bulletin*, vol. 82, n°1, mars 2000, p. 151 : « For a woman to resist the example of Pop and Minimalism by overtly personalizing her art was to risk branding her work as retrogressive and, by the same stroke, to risk reinforcing that tacitly invidious division of labor that presupposes that women will assume "expressive roles and orientations" while men adopt "instrumental" ones. »

34 Yvonne Rainer, *Feelings Are Facts: a Life*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, p. 241.

sobre, plate mais intense³⁵». Évoquant une esthétique de *l'attente interminable*, il prise l'agencement « froid » et « mécanique » des mouvements.

En revanche, Morris est beaucoup moins convaincu par l'utilisation de l'objet scénique et du costume dans *Section of an Unfinished Work Augmented* (1966) de Paxton, également présenté au *Dance Concert of Old and New Works*. Dans ce solo, qui fait advenir une forme hybride, entre danse et happening, le chorégraphe porte des attributs féminins (robe, perruque et poitrine rembourrée) au-dessus de ses vêtements ordinaires. Un haut-parleur est suspendu sur sa tête, qui diffuse des extraits sonores des audiences ayant opposé l'armée et McCarthy durant la guerre froide³⁶. La pièce propose une réflexion ambiguë sur l'histoire politique des États-Unis, d'autant plus troublante qu'elle n'est jamais explicitée. Cela s'accompagne d'une recherche sur le costume, en tant qu'adjonction faite au corps qui permet d'en transformer l'image et la signification. Or, de manière générale, Morris se méfie des « éléments "chauds" que sont les images doubles et surréalistes et les objets chargés d'inspiration picturale³⁷ ». Il lui semble regrettable de faire appel à des « substituts du corps », « fatigants et pathétiques³⁸ », une démarche qui équivaut, selon lui, à une renonciation dans la recherche inflexible de nouveaux mouvements. Adoptant un discours qui rappelle paradoxalement la peur de la théâtralité chez Michael Fried³⁹, Morris fustige la perte de pureté de la danse au contact des éléments « chauds ».

Le rejet exprimé par Morris à l'égard de la tendance « chaude » en danse s'exprime d'ailleurs avec davantage de férocité dans le reste de l'article : il éreinte durement le travail de David Gordon, qualifiant le geste dansé dans *Helen's Dance* (1962) – autre grand « classique » du Judson Dance Theater – d'« aussi décoratif que le costume⁴⁰ ». Il n'apprécie pas davantage le nouveau solo de Gordon présenté à cette occasion, *Walks and Digressions* (1966). Celui-ci prend place dans un espace scénique plongé dans la pénombre. Le danseur siffle un air populaire tout en effectuant des allers et retours marchés, conservant toujours le torse tourné vers le public et posant à plusieurs reprises la main sur

35 Robert Morris, « Dance, part I », art. cité, p. 24 : « The work was low keyed, flat but intense ».

36 À l'automne 1953, le sénateur McCarthy s'en était pris à l'Armée, réclamant, sans aucune preuve, la radiation d'officiers de haut rang. Les audiences qui s'ensuivent, connues comme les Army-McCarthy Hearings, ont été retransmises à la télévision au printemps 1954. Cela a précipité la chute du Sénateur, qui sera écarté de la politique suite au blâme du Sénat.

37 Robert Morris, « Dance, part I », art. cité, p. 24.

38 *Ibid.*, p. 25 : « as decorative as the costume ».

39 Michael Fried, « Art et objectivité », [1967], in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1995, p. 113-140.

40 Robert Morris, « Dance, part II », art. cité, p. 8.

son entrejambe. Il se tient aussi face à l'audience, sur les demi-pointes, de la bave coulant de la bouche, puis baisse son pantalon, les jambes dressées en l'air tout en se balançant sur les épaules⁴¹. Morris dénonce « une manipulation puérile entre pantalonnade et crachat », une simple « distraction » menée par un « danseur piégé par le vide de son nombrilisme »⁴². Confronté à la fois à la colère du public et au mépris de la critique, Gordon abandonne tout travail chorégraphique pendant plusieurs années à la suite de cette représentation⁴³. Rien d'anodin selon Ramsay Burt :

Si l'audience a de toute évidence détesté presque toutes les œuvres à ce concert, les critiques ont seulement blâmé Gordon, et tandis que Gordon a abandonné la danse jusqu'aux années 1970, les deux autres ont continué. Au-delà du jugement critique, il y a sûrement quelque chose à creuser davantage du côté de l'attaque menée par Morris⁴⁴.

L'artiste minimaliste semble ignorer l'importance de la contribution de Gordon à la nouvelle danse, sans doute parce que ce dernier ne met pas le mouvement pur, le processus et la méthode au centre de sa recherche. Dans un esprit très *camp*, le chorégraphe combine des éléments empruntés au vaudeville, un esprit parodique et une recherche sur la corporéité genrée. Dans *Random Breakfast* (1963), par exemple, David Gordon propose une réflexion ironique sur le spectacle, critiquant tout autant la danse moderne que la standardisation des propositions chorégraphiques au sein du Judson Dance Theater. Sous forme de collage chorégraphique hétéroclite, le duo mêle une parodie des « tics » judsonniens, un strip-tease de Valda Setterfield, de nombreux changements de costumes et des épisodes comiques. Vêtu d'une robe de soirée qui laisse voir son torse velu, coiffé d'une perruque et d'une mantille, Gordon improvise une sorte de danse espagnole déjantée. Par l'entremise du *drag* et de la comédie, il met ainsi à mal les codes de la corporéité virile en danse. Cette pratique du travestissement est courante dans le travail de Gordon. Il conteste ainsi les corporéités et les gestualités policées par les normes de genre en danse. En définitive, c'est également ce que fait Paxton dans *Section of an Unfinished Work Augmented*, lorsqu'il perturbe le regard sur la masculinité en se travestissant

41 David Gordon, « It's About Time », art. cité, p.48.

42 Robert Morris, « Dance, part II », art. cité : « puerile manipulations of pants and spittle » ; « the performer is stranded in his own vacuum of self-indulgence ».

43 David Gordon, « It's About Time », art. cité, p.48.

44 Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, New York, Routledge, 2006, p. 104 : « While some of the audience evidently disliked almost all of the work at this concert, the critics only criticized Gordon, and while Gordon gave up making dance until the 1970s, the other two continued. There was surely more to Morris's attack than critical judgement. »

en femme *par-dessus* ses vêtements habituels. Dans ces œuvres, Gordon et Paxton mêlent à la rigueur conceptuelle héritée de Cage une extravagance postmoderniste qui associe pastiche, burlesque et culture populaire, un brassage caractéristique de l'esthétique *camp*, telle que décryptée par Susan Sontag en 1964⁴⁵. Elle décrit une façon de voir le monde qui appartient à la marge, une sorte de langage codé qui ne se prend pas au sérieux, quasiment ésotérique et largement présent au sein de la scène artistique gay. « Fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et vers l'exagération⁴⁶ », ce style valorise l'emphase scénique, prisant particulièrement l'usage du personnage en tant qu'entité vide ou pure apparence, comme c'est le cas dans la pratique du *drag*.

Qu'il s'agisse du glamour loufoque dans *Three Satie Spoons* de Rainer ou du style *camp* exploité par Gordon et, dans une moindre mesure, par Paxton, Morris rejette les éléments « chauds » présents dans la danse judsonnienne au profit d'une esthétique minimaliste. Entre froideur et dépersonnalisation, c'est un corps dansant « neutralisé » et indifférent qu'il défend. Cela entre en écho avec le propos de la théoricienne de la danse Laurence Louppe, qui affirme qu'une véritable *doxa* minimaliste s'est imposée à partir des années 1960. Selon ce dogme, la corporéité dansante n'est intéressante que dans la mesure où elle véhicule « une modernité comme il faut, avec un corps exorcisé », un « corps pas trop corps »⁴⁷. Ce corps aseptisé est « nettoyé » de ses désirs débordants ou « déviants ». Ainsi, les féminités exubérantes et étranges sont évacuées, tout autant que les masculinités *camp* qu'explorent notamment James Waring, Fred Herko ou David Gordon, ces masculinités « folles » et « narcissiques », qui inquiètent les stéréotypes de genre et de sexualité. Cette « loi de la froideur » a entraîné une minimisation de la présence de la subjectivité, de l'intime, de la théâtralité et de l'extravagance dans les danses judsonniennes, car cela entraine trop en contradiction avec l'idéal d'un art « neutre », non « altéré » par les chocs intimes et collectifs. La nature profondément hybride et hétéroclite du laboratoire de danse constitué par le Judson Dance Theater est dès lors fréquemment minimisée, voire tue.

Les oppositions binaires entre le « chaud » et le « froid », entre le « *camp* » et le « cool » et entre le féminin et le masculin jouent à plein dans le regard porté par

⁴⁵ Susan Sontag, « Le style "Camp" », [1964], in *L'Œuvre parle*, vol.V, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 421-450.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 421.

⁴⁷ Laurence Louppe, « Le minimalisme et nous », *Art Press*, n° 185, novembre 1993, p. 50.

Robert Morris sur le courant de la nouvelle danse. Portant au pinacle les œuvres minimalistes qui favorisent la rigueur conceptuelle, la froideur et l'effacement de la subjectivité, il attribue des « bons points » aux pratiques chorégraphiques qui paraissent neutres et indifférentes, qu'il classe comme avant-gardistes. Son discours a imprimé une forte empreinte sur l'historiographie du Judson Dance Theater, entraînant la mise au ban d'artistes tels que David Gordon ou Arlene Rothlein. Mais le dogme de l'anti-subjectivité engendre aussi une forme d'oubli sélectif de pans d'œuvres entiers de Paxton et de Rainer, parce que ceux-ci déploient des matériaux métaphoriques, excentriques ou autobiographiques peu en adéquation avec le dogme minimaliste. Il est d'autant plus nécessaire de remettre en question cette répression minimaliste de l'émotion et de la subjectivité que ces discours voilent la présence des images « chaudes » dans le propre travail de Morris. En mars 1965, ce dernier présente *Waterman Switch* à la Judson Memorial Church, une pièce dansée par Yvonne Rainer, Lucinda Childs et lui-même. L'acte principal de la danse, répété à deux reprises, voit Morris et Rainer avancer lentement étroitement embrassés, nus et couverts d'huile minérale, le long de deux poutres parallèles, sur un aria de Verdi. Pendant ce temps, Lucinda Childs, figure androgyne vêtue d'un costume masculin, déroule une pelote de ficelle ou déambule d'avant en arrière. Lors de la deuxième occurrence, qui conclut la pièce, leur astreignant parcours terminé, le danseur verse du mercure dans le dos de sa partenaire. Froidement érotique, métaphorique, ambiguë, l'œuvre dévoile, pour reprendre l'expression de Virginia Spivey, un « site de subjectivité » chez Morris⁴⁸. Au-delà de la loi du cool et des oppositions binaires, ces sites de subjectivité dans la danse judsonnienne montrent de fécondes profondeurs. Leur étude permet une compréhension plus fine, sensible et nuancée des fondements de la danse postmoderne.

Bibliographie sélective

Banes, Sally, *Terpsichore en baskets: Post-modern dance*, Chiron, Centre national de la danse, 2002.

Banes, Sally, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1983.

Blumenthal, Lyn, « On Art and Artist: Yvonne Rainer », *Profile*, vol. 4, n°5, automne 1984 ; republié sous le titre « Profile: Interview », in Rainer, Yvonne, *A Woman Who: Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press, 1999, p. 47-84.

⁴⁸ Virginia B. Spivey, « Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance », *Dance Research Journal*, vol. 35/36, n° 1/2, hiver-été 2003-2004, p. 113-130.

- Burt, Ramsay**, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, New York, Routledge, 2006.
- Chave, Anna C.**, « Minimalism and Biography », *Art Bulletin*, vol. 82, n° 1, mars 2000, p. 149-163.
- Copeland, Roger**, *Merce Cunningham, the Modernizing of Modern Dance*, New York, Routledge, 2004.
- Fried, Michael**, « Art et objectité », [1967], in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1995, p. 113-140.
- Gordon, David**, « It's about Time », *The Drama Review*, vol. 19, n° 1, mars 1975, p. 43-52.
- Horst, Louis**, « Contemporary Dance, Inc. Young Choreographers », *Dance Observer*, vol. 29, n° 5, mai 1962, p. 71-72.
- Johnston, Jill**, « Judson '64: I », *The Village Voice*, 21 janvier 1965, p. 12.
- Kramer, Hilton**, « Signs of Passion: the New Expressionism », *The New Criterion*, vol. 1, novembre 1982, p. 40-45.
- Krauss, Rosalind**, « Mechanical Ballets: Light, Motion, Theater », in *Passages in Modern Sculptures*, New York, Viking, 1977, p. 201-242.
- Louppe, Laurence**, « Le minimalisme et nous », *Art Press*, n° 185, novembre 1993, p. 48-51.
- Majors, Richard et Mancini Billson, Janet**, *Cool Pose. The Dilemmas of Black Manhood in America*, New York, Simon & Schuster, 1993.
- Marks, Marcia**, « Dance Works by Yvonne Rainer and Fred Herko », *Dance Magazine*, n° 36, avril 1962, p. 57.
- McDonagh, Don**, *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance*, [1970], Londres, Dance Books, 1990.
- McLuhan, Marshall**, *Pour comprendre les médias* [1964], Paris, Mame/Seuil, 1977.
- Michelson, Annette**, « Yvonne Rainer, Part I: the Dancer and the Dance », *Artforum*, janvier 1974, p. 57-63.
- Moore, Lillian**, « Rainer-Herko Dance Recital », *New York Herald Tribune*, 6 mars 1962, p. 12.
- Morris, Robert**, « Dance, part I », *The Village Voice*, 3 février 1966, p. 8 et 24-25.
- Morris, Robert**, « Dance, part II », *The Village Voice*, 10 février 1966, p. 15.
- Morris, Robert**, « Notes on Dance », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 179-186.
- Munt, Maxine**, « For Dancers Only... », *Show Business*, 24 mars 1962.
- Rainer, Yvonne**, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Amidst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art: a Critical Anthology* New York, E.P. Dutton, 1968, p. 263-273; republié dans Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax, N.S., Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974, p. 63-69.
- Rainer, Yvonne**, *Feelings Are Facts: a Life*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006.
- Rose, Barbara**, « ABC Art », *Art in America*, vol. 53, n° 5, octobre 1965, p. 55-72.

- Schneemann, Carolee**, *More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, [1979], Kingston, N.Y., McPherson & Co., 1997.
- Sontag, Susan**, « Le style "Camp" », [1964], in *L'Œuvre parle*, vol. V, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 421-450.
- Spivey, Virginia B.**, « Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance », *Dance Research Journal*, vol. 35/36, n° 1/2, hiver-été 2003-2004, p. 113-130.
- Stearns, Peter N.**, *American Cool: Constructing a Twentieth-century Emotional Style*, New York, New York University Press, 1994.
- Tomkins, Calvin**, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of our Time*, New York, Penguin Books, 1980.
- Walker, Rebecca (éd.)**, *Black Cool: One Thousand Streams of Blackness*, Berkeley, Soft Skull Press, 2012.

SUBJECTIVITÉS FRAGMENTAIRES ET RÉSIDUELLES CHEZ RICHARD PRINCE, JENNY HOLZER ET MIKE KELLEY

CLARA GUISLAIN

Ce texte se propose de confronter la démarche de trois artistes américains dont le travail a commencé à devenir visible à la fin des années 1970 : Richard Prince, assimilé à la *Pictures Generation*, Mike Kelley, relié à la génération post-conceptuelle apparue à Los Angeles à la fin des années 1970 et Jenny Holzer, qui bien qu'associée¹ au courant de la *Pictures Generation*, y occupe une place à part puisque son travail est principalement basé sur la performativité du langage dans l'espace public. Qu'il s'agisse des « personnalités anonymes d'emprunt » de Richard Prince, des voix multiples et sans source localisable de Jenny Holzer, ou des *persona* à la « psychologie brisée² » de Mike Kelley, tous trois sont représentatifs de pratiques qui tendent à explorer la construction sociale et culturelle de la subjectivité par le recours à une série de jeux de rôles, d'identités contingentes et de voix semi-fictives. Comme pouvait le confier Prince à Barbara Kruger au début des années 1980, « nous sommes tellement conscients de nous mêmes, tellement saturés par l'information, nous jouons la comédie avec des voix qui sortent d'ailleurs que de nous-mêmes³ ». Cette subjectivité « ventriloque », dépourvue d'origine et d'essence fixes que ces artistes se sont plu à mettre en scène ne répercute pas seulement les échos tardifs des postulats structuralistes sur la « mort de l'auteur ». Elle adhère à un moment particulier de l'art américain où les artistes interrogent de manière insistante la façon dont le processus de formation de la subjectivité a été intrinsèquement fusionné avec l'imagerie médiatique.

Les années 1980 ont correspondu aux États-Unis à une période de retour à l'ordre « moral » succédant à la vague libertaire des années 1960. Durant cette période, le néo-libéralisme reaganien s'appuya sur une idéologie de

- 1** Jenny Holzer figure dans l'exposition rétrospective sur la *Pictures Generation* organisée par Douglas Eklund au Metropolitan Museum en 2009, bien que son travail n'a pas été à l'origine intégré en 1979 dans l'article *Pictures* de Douglas Crimp, qui donna son appellation au courant.
- 2** Mike Kelley, « Talking Failure. Mike Kelley and Julie Sylvester », *Parkett*, n° 31, 1992, p. 101.
- 3** Richard Prince, « All Tomorrow's Parties by Barbara Kruger & Richard Prince », *Bomb Magazine*, n° 3, avril 1982.

l'individualisme compétitif pour justifier le désengagement massif de l'État dans les politiques publiques, tout en promouvant un conservatisme culturel influencé par les idées de la nouvelle droite chrétienne. « Un temps de malaise politique et de perte de foi dans la légitimité des actions des États-Unis⁴ » et de décrédibilisation des idéologies politiques « capables de créer un meilleur avenir⁵ » pour reprendre les mots de Robert Morris, écrits l'année de l'élection de Ronald Reagan.

Pour cette génération d'artistes ayant commencé à produire après la fin de la guerre du Vietnam, n'ayant connu celle-ci qu'à travers l'écran de leur télévision, la question de l'identité américaine et du « je » qu'elle soutient, les valeurs, les mythes, les régimes de filiation et d'identification qui l'avaient structurée et légitimée depuis les années 1950, font l'objet d'une exploration, oscillant entre un processus d'anamnèse critique et de résilience anxieuse. La sensation communément partagée que la fiction avait fini par supplanter l'histoire (« *History is Fiction*⁶ ») et que la réalité avait été absorbée par sa propre représentation, devint une force génératrice de ce que l'artiste Sherrie Levine appela une « compulsions à la répétition⁷ ». Les artistes commencèrent à sonder les inconscients culturels logés derrière les représentations médiatiques, interroger la fabrique sociale et imaginaire du sujet américain, en prenant pour cible récurrente, le mythe moderne de l'homme blanc auto-déterminé, transparent à lui-même, en partie hérité de la *self reliance* émersonienne⁸.

Sur le plan artistique, après la suppression de l'élément expressif dans l'art conceptuel, et la dynamique de décentrement de l'*ego* qui avait dans la performance, la vidéo, l'installation, marqué l'art des années 1960, se produisait un recentrage sur une « nouvelle subjectivité ». Dès 1979, l'artiste Thomas Lawson, pouvait ainsi écrire : « Le monde de l'art commence à être lassé du monochrome et du systémique, lassé du processus et de la pureté conceptuelle.

4 Robert Morris, « American Quartet », *Art in America*, vol. 69, n°10, décembre 1981, p. 98.

5 *Ibid.*, p. 104.

6 Richard Prince, dans David Robbins, « Interview with Richard Prince », *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, éd. Lionel Bovier et Fabrice Stroun, Dijon, Zurich, Les presses du réel, JRP Ringier, 2006, p. 58.

7 Sherrie Levine, « The Anxiety of Influence – Head On. A conversation between Sherrie Levine and Jeanne Siegel », dans *Sherrie Levine*, cat. exp. Zurich, Kunsthalle; Münster, Westfälisches Landesmuseum; Malmö, Roseum Center for Contemporary Art; Paris, Hôtel des arts, 1991-1992, Zurich, Kunsthalle, 1991.

8 La confiance, aux États-Unis, dans l'auto-détermination de l'individu, le gouvernement de soi par soi, est au cœur de la pensée de la *self-reliance* de Ralph Waldo Emerson. C'est ce concept d'autonomie souveraine du sujet qui s'acquiert par un écart impersonnel constamment réitéré, qui se voit remis en cause par les approches constructivistes et structuralistes qui influencent une grande partie des artistes américains de cette génération.

En conséquence, ces dernières années ont vu des tentatives de plus en plus nombreuses, et souvent fort confuses, de trouver des voies nouvelles. Ce qui en a résulté n'est hélas guère plus que le triomphe de l'excentricité. La notion d'un art "personnel" est devenue intellectuellement respectable, tandis qu'une "nouvelle subjectivité" paraît désirable⁹. »

C'est tout à la fois à revers de la neutralité subjective de leurs aînés, qu'ils conçoivent comme un idéalisme déniaient la dimension historiquement construite du sujet (ce que Kelley appelle également la « troisième personne mythique¹⁰ » de l'art conceptuel), et contre le retour à l'expression réactive d'un « ego fort » promu par la vague de la peinture néo-expressionniste, que réagissent, selon des modalités singularisées mais néanmoins convergentes, les trois artistes que nous allons aborder.

Comme le soulignait Hal Foster, c'est au niveau de la production du « sujet », plus que de l'objet d'art¹¹, que les travaux des artistes de cette génération opèrent. Toutefois, leurs œuvres ne cessent de mettre en scène une instabilité dans leur énonciation qui vient subvertir l'autorité des discours, des modèles et des mythes culturels qu'ils manipulent, imitent, dupliquent ou *re-enactent*. Sans pour autant renoncer à injecter une dimension idiosyncrasique dans leurs œuvres, ces artistes ont cherché à troubler la constitution d'une énonciation subjective, claire et identifiable, en adoptant une tactique de « renonciation à la position de sujet¹² », selon la formulation de Jean Baudrillard dans *Simulacres et Simulation*.

Aura in abstentia

Richard Prince est sans doute celui a avoir le plus joué dans ses œuvres avec un « déficit » de présence, prolongeant à la fois « l'esthétique de l'indifférence » (*aesthetic of indifference*¹³) caractéristique de la génération d'artiste précédente,

9 Thomas Lawson, « The Uses of Representations: Making Some Distinctions », *Flash Art International*, n° 88-89, mars-avril 1979, p. 37, trad. Frank Straschitz publiée dans Yves Aupetitallot et Lionel Bovier (dir.), *Jack Goldstein*, Cnac-Le Magasin, Grenoble, 2002, p. 26.

10 « Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley », dans John C. Welchman, Isabelle Graw et Anthony Vidler, *Mike Kelley*, Londres, Phaidon Press, 1999, p. 14.

11 Hal Foster, « Subversive Signs », *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, p. 106.

12 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 128. Ce passage du célèbre ouvrage de Baudrillard, largement diffusé dans les cercles artistiques américains des années 1980, cible les injonctions sociétales, relayées par la publicité, à « être soi-même », à affirmer un « je ».

13 Moira Roth, « The Aesthetic of Indifference », *Artforum*, vol. 16, n° 3, novembre 1977, p. 46-53.

tout en la reconfigurant comme un *supplément* de présence. De ses travaux de re-photographie émane, ainsi que le formule Douglas Eklund, une « aura *in abstentia* menaçante¹⁴ », une subjectivité fantomatique, butant sans cesse sur une demande faite aux images d'assurer la cohérence d'un « soi », d'un style, d'une identité ou d'un nom propre.

Prince travailla pendant près de dix ans comme magasinier pour le *Time Life Magazine*. Ce travail alimentaire consistait à découper et classer des articles de presse par thème ou par auteur. Confronté aux résidus de ses découpes, les publicités, il commence alors à s'intéresser à ces images « sans auteur », mises-en-scène pour l'objectif, aux conventions avec lesquelles elles tentent d'imiter la vie tout en se présentant comme intrinsèquement irréelles. À force de confrontations répétées avec ces images publicitaires, il commence à projeter sur elles différents scénarios, celles-ci lui apparaissant comme des arrêts sur mouvement d'un film. Il les archive par typologies : mobilier, mannequin homme, femme, montre, stylo, bijoux, sac, etc. Puis, à partir de 1976, il commence à re-photographier certaines d'entre elles au format 33 mm : il les recadre, éliminant systématiquement les informations écrites, les agrandit, transfère parfois le noir et blanc en couleurs ou inversement, altérant parfois l'image par un très léger flou. Prince se sert de l'objectif simultanément comme un outil d'extraction et de duplication, l'artiste le comparant à « un ciseau électrique¹⁵ ». Si les images que re-présente Prince sont évidées de « presque¹⁶ » toute référence signifiante, cela tient en partie à l'aspect générique et répétitif des fantasmagories consuméristes qu'elles véhiculent, une normalité les confond, les entourant d'un air de « science-fiction sociale¹⁷ ».

L'œuvre de Prince, se plaçant aux frontières de l'imposture, dépouillant à l'extrême tout signe d'intentionnalité artistique, s'inscrit dans la problématique de remise en cause du mythe du créateur original. Toutefois, ainsi que l'a souligné Lisa Philips, le discours critique qui a accompagné la réception des artistes de l'appropriation omettait trop souvent le fait que ces artistes

14 Douglas Eklund, *The Pictures Generation 1974-1984*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Heaven et Londres, 2009, p. 162.

15 David Robbins, « Interview with Richard Prince », *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*, éd. Lionel Bovier et Fabrice Stroun, JRP Ringier, Zurich, Les Presses du Réel, Dijon, 2006, p. 59.

16 Dans ce même entretien, mais aussi dans ses écrits, Prince emploie fréquemment l'adverbe « almost », ses œuvres étant « presque » (*almost the same*) que les originaux, eux-mêmes, « presque » la réalité, et ses images « presque » lui.

17 Selon l'expression employée par l'artiste qui sert de titre à une interview avec Jeffrey Rian, « Social Science Fiction: An Interview with Richard Prince », *Art in America*, vol. 75, n° 3, mars 1987, p. 86-94.

puissent être « personnellement » attirés par les images qu'ils manipulaient : « Bien que l'image médiatique était déconstruite, l'élément déclencheur chez Prince trouvait sa source dans la relation intime que l'artiste entretenait avec ces images, peut-être même son attraction fatale pour elles. Le problème du sujet-artiste était posé, mais le sujet n'était pas pour autant éliminé¹⁸. » L'activité de re-photographie pour Prince, selon ses termes, n'est en effet pas réductible à un geste de déconstruction critique, mais consiste à accentuer ou exagérer l'image référente de façon à rendre présentable ce que « l'image imagine¹⁹ », à atteindre ce point de dévoilement où la plus impersonnelle et surdéterminée des images acquière une charge incontrôlée qui pourrait engager une confrontation avec ses propres peurs et désirs de « ne pas être lui-même²⁰ ». Si, comme l'affirme l'artiste, ses images ont bien un auteur²¹, celui-ci reste une présence morcelée, prise dans des effets de duplications qui rejouent en miroir l'effet de dissémination inhérente à la constitution du spectateur-consommateur, en quête d'un soi toujours « introuvable ». Comme le note Nancy Spector, les images anonymes de Prince pourraient ainsi être regardées comme des portraits de personnalités d'emprunt, des « auto-portraits extensifs d'un "soi" qui ne peut être défini²² », dont l'une des particularités est qu'ils examinent les artifices de l'identité masculine américaine ; un sentiment de désintégration de la subjectivité émane ainsi de toutes ses images, celle-ci étant toujours enchâssée à la désintégration du point de vue et de l'autorité, masculine, du nom propre.

Les premières re-photographies que Prince exposa en 1977 sont la série *Untitled Living Rooms*, réalisées à partir de publicités pour la firme de mobilier de luxe W. & J. Sloane, parues dans le *New York Times Magazine*. Par le déploiement de l'œuvre sous la forme sérielle, apparaît la récurrence des décors, la similitude s'impose à l'intérieur d'un jeu de différences, l'artificialité des lieux semblant avoir évacué toute idée de vie (« *living-room* »). Chaque salon-témoin exemplifie ainsi un « style » de vie à l'américaine, associé à une identité, « moderne », « country chic », « Park Avenue », etc. Chaque intérieur est mis-en-scène pour qu'un potentiel acheteur se projette dans un scénario d'élévation

18 Lisa Phillips, « People Keep Asking: An Introduction », *Richard Prince*, cat. Whitney Museum of American Art, New York, Harry N. Abrams, 1992, p. 33.

19 David Robbins, art. cité, p. 53.

20 Cette idée de « ne pas être soi-même » revient aussi chez Barbara Kruger (voir *Your are not yourself*, 1982), Cindy Sherman et Jenny Holzer.

21 « There is lot of autorship in my work », cité par Douglas Eklund dans *The Pictures Generation, 1974-1984*, The Metropolitan Museum of Art, New York – New York, Londres, Yale University Press, 2009, p. 166.

22 Nancy Spector, « Nowhere Man », cat. exp., *Richard Prince: Spiritual America*, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 2007, p. 52.

sociale procurant un sentiment de sécurité. Cette série ne manque pas de faire écho avec ce qu'avait déjà isolé, en 1840, Edgar Allan Poe dans sa *Philosophie de l'Ameublement*. Poe y proposait une analyse des rapports de distinction qui se jouaient dans la mise en scène des intérieurs domestiques américains, en expliquant notamment que ce besoin exalté d'exhiber sa richesse découlait de l'absence aux États-Unis d'un ordre social fondé sur l'hérédité et le sang, absence de laquelle découlerait l'idée que l'identité serait foncièrement contingente, et ainsi toujours menacée par « l'image vide d'un soi-absent²³ » : « Nous n'avons pas d'aristocratie de naissance, et conséquemment ayant – chose naturelle et inévitable – fabriqué à notre usage une aristocratie de dollars, l'étalage de la richesse a dû prendre ici la place et remplir l'office du luxe nobiliaire dans les pays monarchiques²⁴. »

Dans cette série, la saturation des couleurs chimiques que le tirage a accentuée renforce une cinégénie, évoquant plus particulièrement le chromatisme et « l'atmosphère claustrophobique²⁵ » des décors domestiques bourgeois des mélodrames des années 1950, en particulier ceux de Douglas Sirk. Les images ici sont irrémédiablement immobiles, surfaces-écrans masquant, comme chez Sherrie Levine (*President Profiles*), une mémoire submergée, marquée par le non-dit, et des anxiétés réprimées²⁶.

De la mise en scène des intérieurs domestiques, Prince passe, au début des années 1980, à l'autopsie du mythe américain du « plein air », en rephotographiant des images publicitaires Marlboro mettant en scène des cowboys dans de vastes étendues naturelles. Le cowboy est une image ancestrale de l'Amérique, personification du mythe de la *Manifest Destiny*; tellement banalisée, dupliquée, qu'elle en est rendue à une quasi-invisibilité. Il est une des incarnations de la

23 Thomas Constantinesco, « Edgar Allan Poe et les meubles de la philosophie », *Transatlantica* [en ligne] 1|2013, mis en ligne le 14 février 2014, consulté le 12 décembre 2020. URL : journals.openedition.org/transatlantica/6370; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6370>.

24 Edgar Allan Poe, « Philosophie de l'Ameublement », trad. Charles Baudelaire, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, p. 972.

25 Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama », dans Marcia Landy (ed.), *Imitation of Life. A reader on Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 84.

26 Sherrie Levine a publié un *statement* dans lequel il est question d'un personnage dont la conscience se dédouble au moment de son irruption sur « une scène primitive ». Ce paragraphe non signé, écrit à la première personne, est en réalité une citation extraite de la nouvelle de Alberto Moravia *L'armoire*. Voir Franklin Furnace, *The Flue*, vol. 1, n° 3, décembre 1980. Les *Presidents Profiles* de Levine, présentés la même année que les *Living Rooms* de Prince, ont fait l'objet d'une interprétation par Howard Singerman sous le prisme de la « romance familiale » et du mélodrame sirkien. Voir Howard Singerman, *Art History, after Sherrie Levine*, Berkeley, University of California Press, 2011.

subjectivité typiquement émersonienne²⁷ : le sujet se constituant dans un rapport d'extériorité, au contact des éléments naturels, l'être en mouvement par excellence. La représentation de Prince immobilisera ainsi l'image de ce dynamisme éternel, construisant une sorte d'icône fossilisée de l'identité américaine. Cette représentation d'un individualisme héroïque constitue aussi le support d'idéaux ambivalents, le cowboy ayant toujours été aussi un archétype de la figure du vagabond marginal et du hors-la-loi. Son déclin avait déjà été représenté en 1961 dans *The Misfits* de John Huston²⁸. Dans cet ultime western, réinterprétation désenchantée du mythe de la frontière qui sonnait aussi le déclin de l'âge d'or des studios hollywoodiens, le cowboy incarnait un anti-héros en bout de course.

Comme le rappelle Rosetta Brooks, dans les années 1980, une vaste campagne de prévention contre la drogue, l'alcool et la cigarette fut lancée aux États-Unis, à travers le slogan lancé par Nancy Reagan « Just Say No », dont la firme Philip Morris détentrice de Marlboro devint logiquement une cible privilégiée. Une fois resitué dans le contexte des années Reagan et des mesures publiques de lutte contre l'addiction, le symbole que représentait le cowboy passait culturellement d'une image d'indépendance à un signe de maladie et de dégradation. L'imagerie virile qui leur était associée dans la culture populaire s'étant alors déplacée dans le culte des sportifs de haut niveau. À l'époque où Prince s'est emparé de cette image du Marlboro Man, le cow-boy, déjà réduit à une survivance folklorique, sera d'ailleurs bientôt abandonné par la marque.

Prenant le contre-pied d'une lecture qui verrait dans cette série une ode nostalgique à une virilité héroïque en voie de disparition, Kathy Acker a pu affirmer dans un article que le travail de Prince, révélant une ambivalence vis-à-vis de la loi et du pouvoir pro-créateur, serait hanté par le tabou du « meurtre du père », participant en cela selon elle « d'une lutte contre le patriarcat²⁹ ». Cela, tout en continuant à entretenir le doute sur la nature contradictoire de son engagement et du désir qui le liait à ces « personnalités d'emprunt ». Car, chez Prince, les représentations médiatiques et les imaginaires qu'elles véhiculent sont déjà décrédibilisées avant même que l'artiste ne s'en empare, de même

27 « the world is all outside: it has no inside », écrit Emerson dans « Experience », dans Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, New York, The Library of America, 1983, p. 481. Pour une analyse approfondie de la notion de subjectivité dans la philosophie d'Emerson voir: Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2012.

28 À la même période, une autre artiste associée à la *Pictures Generation*, Louise Lawler réalise une pièce autour de ce film. Dans *A Movie Will be Shown Without the Picture* (1979), le public rassemblé dans une salle de cinéma de Santa-Monica assiste à la « non »-projection des *Misfits*, la bande sonore défilant tandis que l'écran reste toute la durée du film blanc.

29 Kathy Acker, « Red Wings: Concerning Richard Prince's "Spiritual America" », *Parkett*, vol. 34, 1992, p. 111.

que Cindy Sherman s’empare d’archétypes de la féminité (principalement des années 1950 et 1960) déjà démodés lorsqu’elle amorce sa série *Untitled Film Still* en 1977. C’est là, sur ce seuil d’ambiguïté, entre distanciation critique et répétition mélancolique, qu’intervient Prince, ayant affirmé travailler dans une sorte de vide, dans une béance laissée par un déficit de croyance et d’identité. De fait son œuvre est moins directement intéressée par le réel qu’occulterait l’image et dont, pour reprendre les mots de Hal Foster, elle constitue la « face irradiée³⁰ », que par la question de la rupture de l’adhésion à ces mythes. Et sur ce point les œuvres de Prince, attesteraient de cette attaque contre « la nostalgie de l’impossible³¹ » propre à la post-modernité, au sens de Jean-François Lyotard.

Le sujet pathétique

Dans la vidéo *The Banana Man* réalisée en 1983, à l’époque où Prince commence à exposer ses cowboys, Mike Kelley explore quant à lui la sous-culture des émissions télévisuelles pour enfants des années 1960. Il faut d’abord noter que, si l’œuvre de Kelley partage avec celle de Prince plusieurs thèmes communs (en particulier la fabrique de l’identité masculine blanche américaine), il prit position à plusieurs reprises pour critiquer le manque d’implication « localisée » des artistes de la *Pictures*. Kelley opposait l’anonymat de la culture visuelle *mainstream* qui constitue la source de leur travail d’appropriation, à la « spécificité³² » des sous-cultures mineures, dans lesquelles résistent « quelques vestiges de la personne³³ », capables de frayer un accès à une « réalité sociale³⁴ » et non plus à des « archétypes » imaginaires. Si chez Prince la subjectivité se donne comme spectrale et générique elle répond chez Kelley davantage d’une logique matérialiste de l’incarnation. De ses assemblages de poupées tricotées usagées (*Arena*), à ses sculptures de maisons pour oiseaux « personnalisées » (*Birdhouses*), jusqu’à de plus amples projets aux enjeux psycho-biographiques comme *Educational Complex*, la subjectivité se donne avant tout comme la part de « retour du refoulé » inscrite matériellement dans les formes qui vient

30 Hal Foster, *Le Retour du Réel. Situation actuelle de l’avant-garde*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005, p. 185.

31 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005, p. 33.

32 Mike Kelley, « To be read aloud », *Mike Kelley/Franz West*, cat. exp., 10 décembre 1999-15 juin 2000, Hôtel Empain, Bruxelles, OneTwoThree, Bruxelles, P & S, Vienne, 2001, p. 26.

33 *Ibid.*

34 C’est plus particulièrement dans un texte consacré à Douglas Huebler que Kelley traite de cette question en faisant directement référence aux œuvres de Prince, Sherman ou encore David Salle. Voir Mike Kelley, « Shall we kill daddy? », John. C. Welchman (éd.), *Foul Perfection. Essays and Criticism*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 184-187.

en rouvrir la mémoire sociale, prenant souvent l'apparence d'une déformation, d'une déviation, d'un « gauchissement » par rapport à un modèle pré-établi. L'esthétique de l'échec (*failure aesthetics*) qui oriente le projet artistique et critique de Kelley restitue des trajectoires subjectives dissidentes au sein des structures sociales normatives et des modèles d'identité véhiculés par les mass médias. Elles se centrent bien souvent des personnages immatures, à la masculinité dysfonctionnelle, lancés dans une quête pour assoir les frontières d'une identité.

Le *Banana Man* offre à cet effet un exemple éclairant du type de méthode d'appropriation performative que met en jeu Kelley, de son rapport à la mémoire sociale américaine, et de son intérêt pour les personnages éclatés « reconstruits » à partir de souvenirs collectés. Dans cette vidéo l'artiste incarne une figure burlesque et juvénile. Son costume de marin jaune est strié de multiples poches conçues comme autant de fissures entre intérieur et extérieur, renvoyant à cette perméabilité pathétique du sujet, en particulier masculin, que l'on trouve régulièrement mise en œuvre chez l'artiste. Le décor et les accessoires, sont, comme les *single channel videos* réalisées à cette époque par Tony Oursler, proche collaborateur de Kelley formé comme lui à CalArts, volontairement précaires et sommaires : deux seaux, un tabouret, des bananes, des tissus, une casserole sur un réchaud. Associant gestualité *slapstick* et glissements de langage, rappelant les numéros d'acteurs de *one-man show* auxquels Kelley a régulièrement pu assister à Los Angeles, ce personnage se produit comme un corps-catastrophe ou un « corps-déchet ».

Pour cette œuvre, qui constitue la première incursion dans la vidéo de Kelley, et la seule dont il est l'acteur unique, l'artiste a reconstitué et ré-incarné un personnage de la culture populaire à partir de quelques indications données par des proches³⁵, utilisant comme matériau source le résidu d'une mémoire culturelle collective. L'appropriation de ce personnage mineur – qui, selon l'artiste, marqua toute une génération de jeunes enfants américains dans les années 1960 – peut, elle aussi, être rapprochée avec la méthode employée dans les *Untitled Film Still* de Sherman : Sherman performe des « types » féminins

35 Kelley raconte avoir regardé enfant l'émission *Captain Kangaroo* mais n'avoir jamais vu y apparaître le fameux *Banana Man*. C'est, comme très souvent dans sa pratique, autour d'un souvenir manquant que s'amorce le projet de l'œuvre. Le souvenir manquant étant alors comblé par le récit que d'autres ont pu lui transmettre, récit lui-même soumis aux altérations de la mémoire et à la parallaxe du présent. Son travail consistant alors à « remplir » ces vides par sa propre projection idiosyncrasique. Cette dynamique fait écho, il nous semble, à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari désignent comme « agencement collectif d'énonciation » dans leur conceptualisation du « mineur ». Voir par exemple Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33.

dont le référent demeure partiellement in-identifiable, ce qui est aussi le cas du *Banana Man*.

À l'origine, personnage de vaudeville inventé dans les années 1910, le *Banana Man* réapparut de manière ponctuelle dans une célèbre émission de télévision pour enfants, diffusée de 1955 à 1985, *Captain Kangaroo*. Dans cette version américaine de *L'Île aux Enfants*, le présentateur, une figure paternelle bienveillante, lointaine réincarnation d'un aïeul ayant servi dans la marine, accueille différents invités qui composent une sorte de bestiaire de marionnettes et de créatures anthropomorphes amenées à jouer différents numéros. Dans l'émission, le *Banana Man* est ainsi caractérisé par son mutisme, accompagnant ses gestes de petits rires simiesques, participant de ce vaste lexique de personnages « sous-langagiers » que l'artiste a incarnés dans ses performances depuis la fin des années 1970³⁶. Son principal numéro consiste à sortir de ses poches d'innombrables objets, et, ainsi que l'indique son nom, des grappes de bananes. Ses numéros se succédant à un rythme effréné, il devient une sorte de victime chaplinienne d'un comique à la chaîne; n'ayant pas le temps de développer son numéro, celui-ci consistant dans l'incapacité même de l'installation d'une psychologie unifiée, le *Banana Man* est, déjà, en lui-même, un « non sujet » par excellence.

La banane renvoie aussi à l'histoire coloniale américaine, dont on trouve des marques d'intérêt dès les premières performances comme *The Monitor and the Merrimac*³⁷. La *United Fruit Company* fut tout au long du xx^e siècle une des multinationales les plus présentes en Amérique centrale où était implantée sa production de bananes. Elle influença en profondeur le destin politique de pays comme le Honduras ou le Guatemala, soutenant plusieurs coups d'État afin de garder la mainmise sur son commerce³⁸. Mais cet accessoire est aussi celui du gag burlesque par excellence, de la farce fondée sur la régression et la perte de maîtrise corporelle, accomplissant le retournement du signifiant phallique en vecteur de glissement. Il est à cet effet probable que le nom de ce personnage que Kelley s'approprie provienne de l'argot « to go banana », signifiant une perte de contrôle de soi, mais renvoyant aussi à l'expression « top banana » désignant

36 Par exemple *The Sublime* où Kelley joue Ajax, un jeune garçon qui n'arrive pas à parler car intoxiqué aux détergents, dans *Monkey Island*, un personnage atteint d'hébétéphrénie, ou encore dans la série de « fausses » photographies spirites *The Poltergeist* (1979) où Kelley apparaît en extase, des torsades de cotons (« ectoplasmes ») lui sortant de la bouche.

37 Cette performance de 1979 s'inspire de la bataille navale de 1862 qui opposa le cuirassé des confédérés *Merrimac*, à l'USS *Monitor* des nordistes pendant la guerre de Sécession américaine. Kelley en a reproduit des maquettes miniatures.

38 Le « Banana-gate » renvoie au scandale déclenché par le suicide, en 1975, du directeur de la *United Brands* (anciennement *United Fruit*) et des révélations sur les pratiques de corruptions impliquant le *trust* américain et le gouvernement du Honduras.

l'acteur principal d'un spectacle de vaudeville. La banane est aussi une sorte de double exotique de l'épi de maïs, stéréotype de l'Amérique profonde dont l'artiste a très régulièrement fait usage. C'est le point mouvant, le signe giratoire, à partir duquel Kelley organise tous ses glissements sémantiques, de corps, et d'objets, pour réactiver de multiples strates de l'histoire culturelle américaine.

À cet effet, une autre source de référence à la culture populaire américaine à envisager ici est induite par la proximité d'apparence entre le *Banana Man* à l'imperméable jaune de Kelley, et l'un des tout premiers personnages de *comic strip* américain, *The Yellow Kid*, le « gamin jaune », apparu en 1895 dans les pages du dimanche du quotidien *New York World*. Ce personnage, qui doit son surnom à sa large blouse jaune, est un enfant turbulent et facétieux issu des quartiers pauvres irlandais de New York, dont le crâne lisse évoque le stigmate de classe des enfants dont on rase la tête pour prémunir les poux. Il rencontra un très large succès auprès des classes ouvrières, et, donna également lieu à des adaptations dans des spectacles de variétés et de vaudeville³⁹.

Comme le montre ces références agrégées au vaudeville, à la bande-dessinée et à la télévision, Mike Kelley interroge, dans toute son œuvre, la réfraction, la distillation, et la distorsion des formes de divertissements populaires et de leurs régimes de réception au cours du temps, par transferts et altérations successives jusqu'à une complète transformation qui ne retient plus dans la forme actuelle la trace de ces différentes opérations. Se mobilisant contre les formes expurgées et standardisées proposées par l'industrie du divertissement contemporain, son œuvre cherche à faire ressurgir l'historicité sociale refoulée dont seules les formes mineures conservent la mémoire. Cette pratique relève moins d'un rapport nostalgique à des formes subalternes condamnées à la disparition, que d'une lutte contre l'effacement de la mémoire sociale.

Aucune continuité narrative ne régit le déroulement du numéro du *Banana Man*, qui est par ailleurs trop bancal et dérisoire, pour stabiliser une identification chez le spectateur. Jouant sur le principe d'une psychologie brisée, le *Banana Man* campe une multiplicité de voix où la polyphonie approche la schizophrénie. Ce personnage infantile se clame « non responsable de lui-même », avec ses jambes « molles », trempées dans l'eau salée, puis incarne une « justice aveugle », qui ne « peut distinguer les choses ». Kelley-Banana Man devient alors « une mère qui manque de s'occuper de tout », qui se demande : « peut-il y avoir de l'évolution sans mouvement ? » Les personnages, soumis à d'innombrables questions existentielles, n'obtiennent jamais de réponse. Le *Banana Man* affirme

39 Pour une histoire détaillée de cette bande-dessinée créée par Richard F. Outcalt, voir Bill Blackbeard, William Randolph Hearst III, *The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, Northampton, Kitchen Sink Press, 1995.

son « impossibilité de prendre une décision », trop de poches, qui chacune lui impose un défi, le rappelant à son incapacité à s'orienter car, comme il le clame, il ne fait que « donner, et donner ». Au fur et à mesure il se transforme, recroquevillé, en un « grand point d'interrogation jaune ».

On voit ici comment Kelley entrecroise dans un syncrétisme à l'impureté méthodiquement étudiée, le registre télévisuel, celui d'un récit du péché originel ou de fable morale sur le passage de l'enfance à l'âge adulte. Le *Banana Man* est une figure « *lump* », cramponnée au monde de l'enfance qui ressurgit alors dans un espace désidéalisé. Plusieurs aspects de cette vidéo renvoient en effet aux représentations familières des récits des premiers pionniers, mettant en scène l'installation de l'ordre et de la justice dans un univers anarchique, que des générations d'Américains ont rejoué dans des troupes de théâtre en milieu scolaire.

La voix, miroir à identifications multiples

Jenny Holzer cherche à inventer une « voix », qui suspendrait l'identification de la source genrée de l'énonciation, et problématiserait la constitution d'un sujet marqué par la différence. Holzer, comme Barbara Kruger, Cindy Sherman, ont pris leurs distances avec certaines stratégies féministes de leurs aînées et le slogan « *personal is politic* », qui conduit en partie à ancrer la femme dans une rhétorique de l'authenticité. Confondant leur propre énonciation avec des constructions culturelles et mythiques pré-existantes, cette génération d'artistes femmes réagissait aussi à l'auto-biographisme de la génération précédente⁴⁰. Comme le rappelle Holzer, cette insituabilité si caractéristique de ses énoncés écrits témoigne d'une stratégie affirmée d'échapper à une catégorisation qui aurait un effet d'invisibilisation : « J'essaye toujours de rendre ma voix non-identifiable. Je ne voudrais pas être isolée comme une voix féminine puisque j'ai compris que quand les choses sont catégorisées, elles tendent à être oubliées⁴¹. »

Holzer, dont l'œuvre est fondée sur le langage écrit, est une héritière directe de l'art conceptuel. Si, comme Lawrence Weiner, elle porte un intérêt à l'objectivation des mots dans l'espace public, elle ne souscrit pas à l'idéal conceptuel d'arriver à un rapport au langage défait de tout pouvoir autoritaire. Chez Weiner, le recours

⁴⁰ Pour une relecture polémique de cette question, voir Isabel Graw, « Affaires privées. Modèles du personnel dans l'œuvre de Mary Kelly, Barbara Kruger et les V-Girls », dans Catherine Chevalier et Andreas Fohr (éd.), *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst 1990 à 1998*, Dijon et Genève, Les presses du réel et JRP Ringier, 2010, p. 438-453.

⁴¹ Bruce Ferguson, « Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer », *Art in America*, vol. 74, n° 12, décembre 1986, p. 114.

au langage avait été simultanément conçu comme un mode de contournement de l'autorité physique de la sculpture « posée dans l'espace » et un moyen de travailler avec des structures généralisées et impersonnelles. En effet, ses *statements* réfutent l'expression de la subjectivité et éliminent toutes traces du sujet parlant qui ferait du langage la propriété d'une énonciation antécédente (pas de pronoms personnels, de points d'exclamation ou d'interrogation). Les artistes conceptuels avaient en quelque sorte purifié le langage des scories de l'inter-subjectivité, pour, comme Weiner l'exprimait, mettre en perspective les rapports qu'entretiennent « les êtres humains avec les objets et les objets entre eux en relation aux êtres humains⁴² ». Chez Holzer il est ainsi moins question de langage que de « voix », et de modes d'autorité, de persuasion, d'identification qu'elle implique : la voix chez Holzer, dépourvue de centralité et de cohérence, tire toujours le discours vers un « insensé », une pluralisation de voix autoriales, qui co-existent comme autant de sites d'expression d'une subjectivité résiduelle. Ce qui relèverait de la subjectivité tiendrait alors moins à un contenu marqué comme « intime », « personnel », ou, par extension, « féminin », qu'une multiplication anarchique des voix, une hétérogénéité constitutive au sein duquel le langage se voit dépossédé de son privilège à énoncer la loi, à fixer une identité. Comme l'a souligné David Joselit, « l'auteur chez Jenny Holzer est nulle part et partout à la fois – étrangement personnel et rigidement idéologique. Il s'y joue un choc : qu'est-ce que c'est, qui dit cela, d'où vient-il, qu'est-ce que cela signifie pour moi ?⁴³ ».

Les premiers essais que Holzer a menés avec le langage écrit pour seul matériau, ce, après avoir abandonné la peinture, se sont déroulés en 1977 alors qu'elle était étudiante au *Independent Study Program* du Whitney Museum à New York. S'emparant des listes bibliographiques fournies par ses enseignants, elle se mit à extraire des citations des ouvrages référencés, puis à les réécrire de façon abrégée et percutante, comme des fragments d'information. Ce travail, conçu comme une sorte de « compilation » ou d'échantillonnage « des Grandes Idées du monde Occidental⁴⁴ » lui fournit alors le matériau source des *Truisms*. De ces énoncés concis, clos sur eux-mêmes, arrangés en liste par ordre alphabétique, sans hiérarchie, puis dispersés anonymement dans l'espace public, l'artiste expliquera : « Je voulais que chaque déclaration, en soi, puisse être une version très appuyée du point de vue d'une personne ; qu'une fois que vous

42 Lawrence Weiner, « Notes from Art (4 pages) », *Art Journal*, 42, n° 2, été 1982, p. 122.

43 David Joselit, « Voices, bodies and spaces: the art of Jenny Holzer », dans *Jenny Holzer*, Londres, Phaidon, 1998, p. 45.

44 Jenny Holzer, cité par James Danziger, « American Graffiti », *The Sunday Times Magazine*, Londres, 4 décembre 1988, p. 5.

avez entendu cette déclaration, vous auriez non seulement une description d'un thème particulier, mais une image de la personnalité de quelqu'un qui ferait une telle déclaration. À ce niveau, j'essayais de proposer des portraits sincères de l'idéologie d'une personne ou du point de vue d'une personne sur un certain sujet⁴⁵. » Les *Truisms* de Holzer, autoritaires dans leur rhétorique affirmative, mais incohérents dans la variabilité de leur contenu, remettent en cause le discours d'autorité lié au savoir et à la vérité en poussant leur lecteur à s'identifier successivement à plusieurs positions conçues comme autant de fragments « d'idéologies intériorisées » dont aucune ne semble pouvoir se démarquer plus qu'une autre.

Protect me for what I Want, énoncé invocatoire tiré de la série *Survival* que Holzer à fait défiler, en 1985, sur le panneau d'affichage électronique *Spectacolor* de Times Square, peut être interprété de multiples façons : un appel à l'aide, à la protection, rôle historiquement occupé par les hommes, qui serait formulé par un sujet féminin⁴⁶, vulnérabilisé, ici sujet du langage mais non-sujet du désir, ou bien comme le dialogue intérieur d'une conscience clivée faisant appel à son « surmoi » pour endiguer ses désirs agressifs. Cette interpellation, qui peut ainsi être traduite par « protège-moi de mon désir » ou « empêche-moi d'accomplir mon désir », renvoie ici en même temps aux tactiques de la nouvelle droite de promotion de « l'auto-discipline⁴⁷ ». L'imminence d'un danger innommé et menaçant, tout comme l'invocation d'un besoin de « protection » s'éclaire aussi dans le contexte de l'époque où l'épidémie du SIDA atteint, à New York tout particulièrement, une phase paroxystique. L'énoncé lumineux de Holzer « éclaire », aussi, de ce fait, l'aveuglement et le déni des pouvoirs publics face à l'épidémie. Cet appel à un « état » protecteur absent, dans le contexte d'une dérégulation massive de l'économie sous Reagan se déploie à la manière d'un appel ambivalent à l'aide et à l'ordre. L'énoncé de Holzer traduit avant tout un sentiment d'insécurité, d'ordre paradoxalement interne, subjectif (le I et Me) et extériorisé dans l'espace public. Sa position en hauteur, pointe ici vers une

45 Seth Cohen et Jenny Holzer, « An interview with Jenny Holzer », *Colombia: A Journal of Literature and Art*, n°15, 1990, p.154.

46 Dans « Men don't protect you anymore », issu de la même série *Survival*, le mot protection renvoie directement à un pouvoir masculin.

47 Nous pouvons nous référer au discours de candidature de Ronald Reagan prononcé en 1979 qui s'achève sur un appel lancé aux Américains de renouer avec leur « destin » en s'attachant aux principes de « la *self-reliance* », de « l'auto-discipline » et de « la moralité ». Ronald Reagan, « Remarks Announcing Candidacy for the Republican Presidential Nomination », 13 novembre 1979, version numérique sur le site *The American Presidency Project*. URL : <https://www.presidency.ucsb.edu/node/255827>.

transcendance, place autant occupée par le spectacle omniprésent, tout en faisant percer l'expression potentielle d'une subjectivité censurée dans l'espace public.

Dans le développement du travail de l'artiste, le style neutre des *Truisms* ou celui invocatoire des *Survival*, est contre-balançé par la prose emplie d'affects, parfois insultante, ou sadique, des *Inflammatory Essays* que Holzer rédige en s'inspirant notamment de textes, discours ou manifestes, de différentes figures politiques révolutionnaires (Emma Goldman, Mao Tse Tung, Herbert Marcuse). Passant de la forme brève du *one-liner* au paragraphe, ces textes sont ici saturés de marqueurs de l'énonciation (*You, We, I, Us* etc.) soulignant une subjectivité *excessivement* présente. Constituée dans la différence, la parole s'affirme dans l'exclusion d'une altérité en permanence soumise à l'invective. Elle vient balayer les règles usuelles du discours politique, tout en rappelant les stratégies d'interpellation des discours populistes. La voix anonyme semble renvoyer à un sujet que sa trop longue oppression aurait conduit à perdre le recul nécessaire à l'expression d'une conscience politique : comme dans *The End of U.S.A.*, le lecteur est partagé entre rejet face à l'agression que le langage performe à son encontre (*You*) et identification à la source révoltée du discours. « Pourquoi tous les autres devraient attendre derrière vous et sentir votre lâcheté puante ? Voici un message pour vous : le voyage dans l'espace reste une option incertaine et tous vos refuges pourraient bien être éradiqués de la carte. » Ce paragraphe simule une subjectivité opprimée, socialement située du côté des « sans voix », haranguant la caste des hommes de pouvoir qui abandonne le navire d'une Amérique sur le déclin, fuyant leurs responsabilités dans les désastres qu'ils ont engendrés grâce au fantasme de la colonisation de nouvelles planètes : « Ton futur est avec nous ; donc ne nous donne pas plus de raisons de te détester », conclut le texte. Les énoncés écrits d'Holzer comme ceux-ci rendent ainsi opaque l'activité même de la communication en mettant à vue la mutabilité des rapports de force qui l'anime, tout en problématisant la constitution d'un sujet politique aux États-Unis dans un moment de perte d'idéaux et de légitimité des slogans révolutionnaires. Ils nous positionnent à la fois comme locuteur et objet « visé » du discours, disloquant tout point de vue fixe ou unifié. Contrairement à certaines formes d'art politique, ils ne visent aucune prise de conscience mais exacerbent le pouvoir d'emprise que les mots tirent de leur confusion, tout en faisant de cette opacité même, un espace de réserve, le moyen d'une réappropriation du langage en dehors des schémas de la rationalité politique.

Comme Richard Prince et Mike Kelley, Jenny Holzer s'intéresse à un sujet qui émerge sur fond de disjonction et de désidentification, dans un rappel insistant à la schizophrénie et la paranoïa. On ne sait où Prince, Kelley, ou Holzer, en tant qu'artistes, auteurs, se situent. L'ubiquité de leur présence ne donne pas de mode

d'emploi, mettant à mal la valeur de vérité associée à la voix de l'artiste. Leurs œuvres subvertissent l'idée d'un sujet doté d'authenticité, d'une conscience transparente pour elle-même. Elles renvoient ainsi à l'hypothèse d'un sujet sans permanence, auquel on ne peut plus se fier comme producteur de sens. L'exploration de la construction culturelle de la subjectivité par les artistes de cette génération interroge ainsi les bases de la conscience réflexive dans un contexte de mise à mal des formes traditionnelles de production du sens et de l'identité, à l'apogée de la crise des modèles.

SUBJECT-MATTER : BRUCE NAUMAN, LE SUJET COMME MATÉRIAU DE L'ART (1965-1970)

ANTOINE GARRAULT

On a dit (et répété jusqu'à en faire une évidence inquestionnable) que les années soixante étaient celles de la « mort de l'auteur » – non parce que les œuvres nouvelles qui font alors leur apparition nous parviennent dans l'anonymat, mais parce qu'elles cessent d'être référées au sujet individuel comme au principe de leur existence¹. Destitué comme source positive et foyer de la création artistique, le sujet-artiste se trouve remplacé, dans la pratique comme dans la théorie, par une série de termes qui jouaient jusqu'ici le rôle de fonctions annexes : un matériau, un processus, une action, une idée, une série, un système, etc. Désormais, toutes les opérations essentielles et tous les mouvements vraiment consistants ont lieu dans un espace de *distraction* – espace à dimensions multiples dont aucune ne renvoie au sujet comme origine ou centre de cohérence.

On a dit souvent que la nouvelle espèce d'artiste qui émerge au cours de la décennie s'était employée à démolir la vieille conception de l'œuvre comme *objet*. À l'« équation "art = objets"² », qui donnait à l'œuvre la stabilité d'une entité, on substitue alors des *fonctions*, des *facteurs* de toutes sortes qui en font une formule indéfiniment transformable.

Rarement en revanche on s'est avisé qu'il pouvait y avoir là les deux aspects d'un évènement unique. Le démantèlement de l'*objet* comme formule traditionnelle de l'œuvre, auquel on assiste au cours de la seconde moitié de la décennie, accompagne inévitablement celui du *sujet* qui s'était arrangé avec lui une existence corrélatrice, sans qu'on sache lequel des deux mouvements entraîne l'autre : c'est par une opération commune que se constituent le sujet

1 Roland Barthes, « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, section 3, n° 5-6, 1968 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969.

2 « En 1966, j'avais envie d'un art qui n'ajoute rien au mobilier du monde (*an art that dit not add anything to the furniture of the world*) [...] Il faut, bien entendu, replacer cette attitude dans le contexte d'une époque (les années soixante) dominée par l'équation "art = objets" » dans Mel Bochner, « Three Statements for *Data Magazine* », *Data Magazine*, n° 2, février 1972, repris dans M. Bochner, *Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2008, p. 98 ; trad. fr. « Trois déclarations pour *Data Magazine* », dans M. Bochner, *Spéculations, Écrits, 1965-1973*, Mamco, Genève, 2003, p. 249-250.

et l'objet comme pôles d'unification de l'expérience; c'est en même temps et d'un même mouvement qu'on les révoque en tant que fonctions constitutives.

Loin de constituer pour le jeu de l'art une limitation et de resserrer l'espace de ses possibilités, cette double exclusion libère d'un coup un nouveau champ d'expérience – une expérience *inclusive* dont la logique ignore les oppositions qui encadreraient les actes: celle du sujet et de l'objet, du physique et du mental, de l'esprit et de la matière, etc. Dans cet espace en perpétuel remaniement, ouvert à toutes les hybridations, on peut circuler d'un pôle à l'autre à travers un matériau polyvalent, et multiplier les opérations syncrétiques réunissant des réalités que les habitudes de pensée et les règles de bonne pratique maintenaient séparées.

Pour Bruce Nauman, cette transformation des données initiales du problème fournit le point de départ d'une nouvelle enquête au sujet des possibilités de l'art. Il n'y a plus de *sujet* qui puisse être reconnu d'entrée de jeu comme source des vérités de l'art, et plus d'*objet* qui puisse tenir lieu d'œuvre? Qu'à cela ne tienne, le *sujet*-artiste sera désormais l'*objet* de l'activité artistique, qui prendra la forme d'une procédure de *vérification* visant à mettre ses formules de base à l'épreuve d'une série d'expériences concrètes³. Il n'y a plus de sujet « autorisé » qui puisse être institué comme *origine* des phénomènes de l'art ni d'objet qui puisse constituer la *destination* de son processus? Il ne reste donc qu'à faire du sujet un objet pour l'art, et d'en faire le *medium* principal de ses opérations.

Plutôt que d'« enrichir la collection des choses qui *sont de l'art*⁴ », il faudra interroger les modes de comportements qui *font l'art*, et faire de l'activité artistique

3 C'est le propre de toute démarche expérimentale que de substituer à la *vérité* d'éléments *a priori* le processus d'une *vérification* qui les « livre à l'expérience », et les fait dépendre de nouvelles idées et de nouvelles observations: « La méthode expérimentale, en tant que méthode scientifique, repose tout entière sur la vérification expérimentale d'une hypothèse scientifique. Cette vérification peut être obtenue tantôt à l'aide d'une nouvelle observation (science d'observation) tantôt à l'aide d'une expérience (science expérimentale). En méthode expérimentale, l'hypothèse est une idée scientifique qu'il s'agit de livrer à l'expérience », dans Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière et Fils, 1865, p. 343. Le pragmatisme de William James fait entrer dans le discours philosophique la théorie expérimentale de la vérité sur laquelle repose ordinairement la pratique scientifique, et substitue à la *vérité* de l'idée le processus continu d'une *vérification*: non pas une opération rétrospective de *confirmation*, mais un processus ouvert, une entreprise prospective qui met tout le corpus des éléments *a priori* à l'épreuve d'une révision et d'une recréation permanentes. La vérité, autrement dit, cesse de désigner une *propriété* de l'idée, et devient un *processus de création*. Sur ce point, on se reportera à l'étude de David Lapoujade: *William James. Empirisme et Pragmatisme*, Paris, PUF, 1997, p.53 et suiv.

4 Bruce Nauman, cité par Coosje Van Bruggen dans *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988, p.7: « I am not interested in adding to a collection of things that are art, but in investigating the possibilities of what art may be. »

une investigation portant sur des *fonctions* et des *fonctionnements*; il faudra délaissier la fabrication d'objets au profit d'une *manipulation de sujet*. « Lorsque je songe à faire de l'art, dit Nauman, je songe à une enquête sur la fonction de l'artiste, sur la fonction de mon propre moi en tant qu'artiste⁵. »

Le *sujet* de l'activité artistique observé *en situation* constitue désormais son *objet*, la source première des *problèmes* qui l'animent, et lui fournit en même temps son *matériau* principal; il devient, en deux mots, son « *subject matter* », comme l'a montré Dan Graham dans un texte célèbre, paru en 1969 :

... La chute des corps (Galilée)... Plutôt que de laisser tomber une substance physique hors du corps de l'artiste, qu'il faudrait précipiter ensuite en un objet d'art, Nauman se laisse physiquement tomber lui-même; plutôt que de disparaître de la scène, il lâche son propre corps dans le cadre architectural (...) le corps de l'artiste/performeur mêlé à l'architecture constitue le dispositif de l'œuvre.⁶

Si Nauman *laisse tomber* le sujet (**fig. 1** : <https://flash---art.it/article/bruce-nauman/>), ce n'est pas pour l'abandonner une fois pour toutes, mais pour voir ce qui arrive lorsqu'on le précipite du piédestal où on l'avait placé d'abord et tenter, sur un mode galiléen, de dégager les lois de sa chute dans le monde de l'expérience ordinaire. Si l'artiste continue pour lui d'être le *sujet* de l'expérience artistique, c'est donc d'abord au sens où on dit le « sujet » d'une expérimentation

- 5 « When I think about doing art, I think about it as an investigation of the function of an artist, or the function of myself as an artist ». *Ibid.* Pour Nauman, l'art prend d'emblée la forme d'une investigation portant sur les *fonctionnements* constitutifs de l'art : le corps comme « mécanisme fonctionnel », le langage comme instrument fonctionnel, les disciplines comme manières de fonctionner dans l'espace, etc. Sur ce point, voir : Christopher Cordes, « Talking with Bruce Nauman: an Interview » (1989), repris dans Janet Kraynak (éd.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge (Mass.) / Londres, MIT Press, 2005 (désormais noté *PPAP*), p. 353; B. Nauman, « Notes and Projects », *Artforum*, vol. 9, n°4, décembre, 1970, repris dans *PPAP*, p. 59; B. Nauman, cité par Neal Benezra, « Empowering Space: Notes on the Sculpture of Bruce Nauman », dans N. Benezra (éd.), *Affinities and Institutions: The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art*, Londres, Thames and Hudson, 1990, p. 17.
- 6 Dan Graham, « Subject Matter » (1969), repris dans Brian Wallis (éd.), *Rock My Religion: Writings and Art Projects, 1965-1990*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, p. 49. Graham joue ici avec le thème (galiléen) de la chute des corps, et avec la polysémie du verbe « *to drop* » : « ... falling bodies (Galileo) ... instead of dropping a physical substance outside of the artist's body to be precipitated into an art object, Nauman physically drops himself, instead of then dropping out of the picture, he drops his body into the architectural frame... the performer/ artist's body merged with the architecture constitutes his instrumentality of the work ». Le texte de Graham repose dans son ensemble sur une manipulation de l'expression « *subject matter* », qui désigne couramment le *sujet* d'une étude, d'un questionnement, la *matière* d'un discours, etc. (autrement dit son *objet* principal, le « ce dont il est question »), et qui s'y trouve assortie d'un sens littéral : la *matière du sujet*, le « ce dont il est fait ».

scientifique pour ce qui en constitue avant tout l'« objet » ; et s'il est encore son personnage principal, c'est dans la mesure où il joue le rôle d'un *crash-test dummy*, suivant le nom donné au dispositif anthropomorphe qu'on torture dans les laboratoires, destiné à simuler le comportement du corps humain dans les violentes collisions qu'on lui fait subir. Son corps propre devient un matériau à manipuler, et les énoncés qui l'encadrent, soustraits à l'implicite où ils se dissimulent habituellement, et depuis lequel ils façonnent les croyances, font l'objet d'une série de tests pragmatiques.

Exercices sur une barre droite

Alors qu'il est encore étudiant à Davis, Nauman réalise à l'aide de fibre de verre une série de sculptures selon un procédé simple : en utilisant les deux moitiés d'un moule en plâtre, il engendre une forme creuse oblongue en deux parties – formant un tube ou une barre – assemblées ensuite entre elles selon une série d'actes élémentaires qui défont les rapports usuels entre « l'intérieur et l'extérieur d'une œuvre » d'une part, et entre les plans du mur et du sol d'autre part (**fig. 2** : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-untitled-t12890>)⁷.

La sculpture ne se présente plus sous la forme d'un objet, possédant un extérieur visible en rapport avec un intérieur invisible (sur lequel il se replie, et où s'origine le mouvement secret auquel il doit sa forme) mais d'un *matériau uniface*, en rapport avec une action ou une performance physique, qui le fait se plier à toutes sortes d'exercices, et se déroule dans un espace public et ouvert. Une identification se produit alors entre le corps et l'objet, qui va permettre à Nauman de débarrasser la sculpture de ce qui la liait au corps comme *chose*, pour lui donner un nouveau corps, celui d'un organisme *actif et vivant*⁸. Revenant sur cet épisode, Nauman raconte :

Je me souviens vaguement avoir dressé des listes d'actions possibles à faire subir à une barre droite : la tordre, la plier, l'enrouler en torsion, etc. Et c'est ainsi que les performances virent le jour, puisque c'est finalement cette même série d'actions : tenir debout, se pencher, etc., que j'exécutais moi-même⁹.

7 Au sujet de ces pièces, Nauman disait à Willoughby Sharp : « J'ai tenté de créer une confusion entre l'intérieur et l'extérieur d'une œuvre. L'un des côtés est lisse, de sorte qu'il semble constituer l'extérieur, et l'autre est rugueux, parce que c'est ainsi que la fibre de verre est moulée [...] » dans Willoughby Sharp, « Nauman, Interview » (1970), dans *PPAP*, p. 117.

8 Anne Wagner, « Nauman's Body of Sculpture », *October*, 120, printemps 2007, p. 64.

9 Willoughby Sharp, « Nauman, Interview », art. cité, p. 123-124 : « I vaguely remember making lists of things you could do to a straight bar: bend it, fold it, twist it; and I think that's how

Le corps propre de son *sujet* et la barre droite du « I » qui l'énonce sont désormais la *matériau* et l'*objet direct* de l'activité artistique, qui prend la forme d'une *gesticulation physique*, doublée le plus souvent d'une *manipulation linguistique*, sans que ni l'une ni l'autre ne soit jamais rapportée à une intériorité subjective.

Wall-Floor Positions (fig. 3 : <https://collection.mmk.art/de/nc/werkdetailseite/?werk=1992%2F506>) exécutée pour la première fois à Davis, consiste à appliquer directement au corps le programme d'actions que devait subir la « barre droite ». C'est lui qui maintenant doit *se plier*, littéralement et dans tous les sens possibles, à une série d'exercices physiques : debout le long du mur, puis à distance du mur, plié en deux jusqu'au sol, couché sur le sol, etc., il doit occuper, durant près d'une demi-heure, vingt-huit positions successives en rapport avec le mur et le sol. « En un sens, dit Nauman, j'utilisais mon corps comme un matériau, et je le manipulais¹⁰ » ; en un autre (un peu caché, mais sans qu'il ait quoi que ce soit de secret) il utilisait un matériau linguistique (la barre verticale du « I ») comme un *corps*, et l'*articulait* comme une chose physique.

[...] Nauman s'est saisi lui-même comme corpus de l'œuvre : lui-même, la matière propre, littérale et in-formante de son sujet. Ces performances consistent en une gymnastique exécutée par l'artiste, et accessible à une lecture kinesthésique directe [...]. Ces événements sont à lire à même l'enveloppe topologique du corps de l'artiste, qui s'étire et subit une extension géométrique et topologique continue. L'in-formation corporelle est le médium ; l'in-formation corporelle est le message au présent de... *Nauman lui-même*. Plus besoin d'un matériau (autre que celui du corps de l'artiste) pour opérer la médiation [...] À l'instant où il inverse la relation au matériau sculptural sur lequel il travaille, il devient simultanément « sujet » et « objet » : il est à la fois artiste et matériau, percevant [...] et perçu, surface intérieure et extérieure [...] Le corpus de Nauman est directement donné comme signe biophysique (ou sémiotique biophysique) ; à chaque instant son corps est simultanément le signe et la chose, et en même temps leur médiation commune.¹¹

.....
the performance piece finally came about, because it was just that progression of actions, standing, leaning, etc. which I carried out. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹ « [...] Nauman turned to himself as the body of work: himself, his (its) own literal in-forming subject matter. These performance works consist of calisthenics performed by the artist and available for direct kinesthetic reading by those present. These events are to be read in the topological skin of the artist's body, extended and undergoing a continuous topological, geometric extension. The body information is the medium ; the body in-formation is the message for the present of... *Nauman himself*. There is no longer the necessity of a material (other than the artist's body) for the mediation [...] Just as Nauman has inverted his relation to the sculptured material he works upon, he now becomes the "object" and the "subject" »

From Hand to Mouth

Réalisé deux ans plus tard, en 1967, *From Hand to Mouth* (fig. 4 : https://hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_93.6), un moulage sur nature (celle du corps de Nauman) d'où résulte l'empreinte matérielle d'un élément de culture (un idiomatisme linguistique), sera l'un des emblèmes de cette nouvelle version de l'activité sculpturale – manipulation de soi ambivalente, où la main se lie à la bouche selon un trajet direct, et où les plis du corps articulent des significations relevant d'un ordre mixte, physique-mental.

Si *un corps* est tout ce qu'à l'artiste (« to live from hand to mouth » signifie posséder juste assez pour assurer son existence), c'est un corps parlant, dont les capacités physiques peuvent à tout moment être relevées par une compétence symbolique. En suivant le trajet d'une expression linguistique, Nauman mesure une partie de son corps (depuis la base de son nez jusqu'au bout des doigts de son bras droit) et en même temps l'espace hybride dans lequel l'artiste doit faire tenir ses opérations.

Dans une conférence prononcée en 1951, intitulée « What Abstract Art Means to Me », Willem de Kooning déclarait : « Si je tends les bras à côté du reste de ma personne et que je cherche à déterminer où sont mes doigts – je mesure tout l'espace dont j'ai besoin en tant que peintre¹². » Lorsque Nauman – qui a déjà décidé qu'il ne serait pas peintre – tend le bras à côté de son corps, il mesure l'espace dont il a besoin pour *fonctionner comme artiste*, un espace apparemment resserré entre d'étroites limites, mais qui prolifère sur lui-même en faisant se démultiplier dans les choses les processus logiques et symboliques.

Le *pun* matériel, dans lequel une expression linguistique *prend corps* (et par lequel le corps *fait signe* et devient le sujet d'une énonciation linguistique), comme l'ont fait remarquer plusieurs commentateurs, ne fait pas seulement référence

[...] à la précarité de la situation économique dans laquelle l'artiste se trouve alors, mais à la connexion entre la facture manuelle et la représentation verbale

.....
simultaneously: he is both artist and material, both perceiver [...] and perceived, and both exterior and interior surface [...] Nauman's "body of work" becomes direct biophysiological (semiotic) sign; that is, his body at each moment of its presence is simultaneously the sign and the thing specified, as well as their shared mediation », Dan Graham, « Subject Matter », art. cité, p. 42.

12 Willem de Kooning, cité par Caroline A. Jones dans *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1996, p. 20 : « If I stretch my arms next to the rest of my self and wonder where my fingers are – that is all the space I need as a painter. »

ayant son lieu dans le discours – entre conception et perception, corps et esprit, esprit et corps.¹³

De la main à la bouche, il n'y a plus la distance (ineffable) entre le geste et la parole, mais tout un réseau d'attachements et de connexions qui les relient l'un à l'autre: le *trait d'esprit* de Nauman est le *trait d'union* entre le mot et la chose, entre le corps et l'esprit, que l'art doit sans cesse reformer.

Body of work

À partir de 1965 (à compter du moment où il délaisse la peinture au profit de la sculpture) toute l'entreprise de Nauman vise à remplacer les contenus objectifs de la pratique artistique (conçue comme fabrication d'objets) par des termes actifs: au corps figural de la sculpture, il cherche par tous les moyens à substituer le propre corps vivant de l'artiste, qui devient alors le lieu et l'instrument d'une interrogation systématique des règles de production de l'art. Les théorèmes, schèmes structuraux et unités de calcul anthropométriques à l'aide desquels on s'assurait de fabriquer un objet dans les règles de l'art, et les systèmes formels qui organisaient la pratique de la sculpture comme production d'une *figure* sont mis à l'épreuve du *corps* vivant – où ils trouvent leurs premières références, et qui les mesure en retour.

Dans un espace où on compte en « pieds », en « pouces » et en « coudées », le corps humain est toujours à la fois *mesure des choses* et *chose mesurée*. Dans le champ de la représentation artistique, cette fonction cadastrale du corps humain donne lieu à la logique prescriptive d'un ensemble de théories des proportions, où les rapports de grandeur du corps « bien formé » fixent les règles de construction des différentes disciplines.

Avec *Neon Templates of the Left Half of My Body Separated at Ten-Inch Intervals* (**fig. 5**: <https://www.artsy.net/artwork/bruce-nauman-neon-templates-of-the-left-half-of-my-body-taken-at-ten-inch-intervals>), réalisée au cours de l'année 1966, « le vieux dessin des proportions standard, où la tête est supposée

13 Robert Storr, « Please Pay Attention Please », dans Constance Lewallen, Robert R. Riley, Robert Storr, Anne M. Wagner, *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 165. « [...] a reference not just to the precariousness of the artist's economic state, but to the connexion between manual facture and all verbal representation begining in speech – conception to perception, mind to body, body to mind. » Comme Robert Storr l'écrit ailleurs, *From Hand to Mouth* « lie concrètement énonciation et gesticulation, actes de langage et activités manuelles, relie le mot à cet objet qu'est le corps et aux objets que le corps fait », dans Robert Storr, « Beyond Words », dans Joan Simon (éd.), *Bruce Nauman: Catalogue Raisonné*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994, p. 53.

correspondre à un septième de la hauteur du corps¹⁴», fournit les éléments de base d'une série d'opérations qui substituent à la « figure » (comme ensemble organisé de règles de construction) le « corps » de l'artiste (comme organisme physique).

Sept tubes néon flexibles, accrochés au mur à l'aide d'une structure transparente, forment un empilement vertical régulier d'un peu moins d'un mètre quatre-vingt. Branchés en série les uns sur les autres, les appareils sont raccordés à un gros transformateur noir, accroché au mur à mi-hauteur. Le système un peu embrouillé des câbles et des luminaires est éclairé, si l'on peut dire, par le titre de l'œuvre : les arcs de forme et de dimensions variables qui se succèdent à intervalles réguliers sont des moules, et constituent autant de « gabarits » (« templates »), correspondant à sept sections de la moitié gauche du propre corps de Nauman, dont ils dessinent le profil à peine reconnaissable. Les divisions du canon à sept têtes – où la longueur totale du corps équivaut à sept fois la distance du menton au sommet du crâne – au lieu de servir de modèle pour une représentation harmonieuse, fournissent les éléments de base d'une série d'opérations qui *défigurent* le corps et *démembrent* le vieux système formel des proportions standard.

Les distances qui permettent à l'objet de se dédoubler et à la représentation d'enclencher ses opérations sont abolies : directement *branché* sur le corps, auquel il prescrit normalement le jeu de ses identités, le système de mesure du canon joue le rôle d'un *transformateur*, qui en modifie la valeur du point de vue de la représentation, et l'ouvre à d'autres circulations. Affranchies des rapports fixes qui les enchaînaient dans la représentation, les parties du corps forment une *série*, dont les termes vont bientôt pouvoir permuter, et se recombinaison selon d'autres rapports. En effet, les unités de *Neon Templates*, issues du « vieux dessin des proportions standard », vont engendrer à leur tour les éléments d'une série d'œuvres connexes et de projets annexes. Le système formel, censé faire converger la représentation dans un modèle unique, sert ainsi de point de départ pour une modulation qui la fait diverger, renverse ses édifices et dérange ses repères fixes.

14 Bruce Nauman, cité par Dieter Koepplin, dans « Reasoned Drawings », dans *Bruce Nauman: Drawings/Zeichnungen 1965-1986*, Basel, Museum für Gegenwartskunst, 1986, p. 35, n. 10 : « I was trying to figure out how you make something without having to invent, pretend to invent, the formal system – circles, squares and spirals. And then also go into parts of the body, going back to these templets (sic) and things like that – that was the old standard drawing proportional system, where the head was supposed to be one seventh of the body. And so I just divided the body into the same parts and made those templates, using these devices to kind of make reasons. »

En faisant se télescoper (sur un mode indiciel) les unités de mesure non-métriques et le corps physique dont elles sont d'abord issues et où elles trouvent leur origine, Nauman transforme les parties du corps en un petit système de *signes* hybrides, susceptibles de se réarranger selon des logiques diverses – et convertit en même temps les unités de mesure en un ensemble de *choses* physiques.

Avec *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* (**fig. 7** : <https://www.glenstone.org/search/My+Last+Name+Exaggerated+Fourteen+Times+Vertically+>), réalisée l'année suivante et présentée lors de la première exposition personnelle de Nauman, organisée chez Leo Castelli à New York en janvier 1968, il fait à l'inverse d'un système de signes une réalité corporelle : le même canon de proportions, conçu pour la représentation du corps, est appliqué à la série des signes qui composent son nom.

Ayant multiplié par sept la hauteur des caractères – selon une application un peu mécanique du schéma des proportions classiques (un corps = sept unités identiques) – Nauman fut insatisfait du résultat :

[...] ce n'était pas convaincant [...]. Je les ai du coup étirés un peu plus, mais ce n'était encore qu'une toute petite exagération. Je me suis finalement décidé à doubler les proportions classiques, et j'ai alors obtenu quelque chose de suffisamment abstrait.¹⁵

Tandis qu'avec *Neon Template* le propre corps de Nauman était défiguré par le processus de sa transformation en un réseau de *signes*, avec *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically*, les signes qui composent son nom propre sont rendus illisibles du fait d'être manipulés comme des *corps*.

Dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre prend la forme d'un exercice restreint portant sur les termes de base de l'activité artistique : « seul avec son corps et son nom¹⁶ », Nauman *illumine* leur nature de convention, et fait en même temps de la convention un *matériau* pour des fonctions.

15 Bruce Nauman, cité par Eckhard Leuschner dans « Rules and Rulers: Robert Morris, Canonical Measures and the Definition of Art in the 1960s », dans *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3, n° 60, 2009, p. 151 : « [...] it didn't look right, so I stretched it some more and it looked just a little bit exaggerated. Finally I doubled the classical proportion and I got something that looked abstract enough. »

16 Jean-Pierre Criqui, « Pour un Nauman », *Les Cahiers du musée d'Art moderne*, n° 62, hiver 1997, repris dans *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 151.

Codification. Portrait de l'artiste en manche à air

En juin 1966, Nauman obtient son « Master of Arts Degree » à l'U.C. Davis et s'installe dans les locaux d'une ancienne épicerie, dans le Mission District de San Francisco. Au lieu de reconduire l'analogie avec le modèle culturel du « magasin » (selon le précédent établi par Claes Oldenburg), l'épicerie de Nauman devient « un laboratoire pour des expérimentations comportemental(istes)¹⁷ ». À distance du modèle traditionnel de l'atelier d'artiste et des modes de comportement qu'il induit, la vitrine permet de construire des situations d'observation expérimentale et d'isoler de nouveaux *patterns* d'activité indépendants vis-à-vis des partages disciplinaires habituels.

Le premier véritable changement, raconte Nauman, intervint [...] lorsque j'ai eu un atelier. Je travaillais très peu, donnant cours un soir par semaine, et je ne savais pas quoi faire de tout ce temps [...] il n'y avait rien dans l'atelier, parce que j'avais très peu d'argent pour acheter des matériaux. *J'étais donc forcé de m'examiner moi-même, et d'interroger ce que je faisais là.*¹⁸

Les « exercices » réalisés par Nauman dans l'épicerie sont le résultat d'un processus de dé-disciplinarisation de l'activité artistique, qui la sépare de ses ressources habituelles. Pour aller au bout de la question (« De quoi suis-je fait ? », « Qu'est-ce que je fais là ? ») il faut s'en tenir à l'action « déqualifiée » (« deskilled »), et s'interdire le recours à des procédures déjà éprouvées : le problème avec l'action « disciplinée », c'est qu'elle ne rencontre pas de véritable problème ; or c'est toujours un problème qui *pose le sujet* en première instance (et c'est, en général, un problème qui le force à déposer ses anciennes identités pour en reformer de nouvelles).

Seul dans l'atelier, privé des ressources méthodologiques de la peinture et des matériaux de la sculpture, Nauman est donc forcé de se poser « la question fondamentale de *ce que fait un artiste* lorsqu'il se retrouve ainsi seul dans l'atelier¹⁹ », *avant* ou *en deçà* de l'art sous la forme d'une discipline spécifique.

17 Mary Jo Marks, « Seeing Through the Studio: Nauman » dans Wouter Davidts, Kim Paice (éd.) *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam, Valiz, 2009, p. 97.

18 Willoughby Sharp, « Nauman, Interview », art. cité, p. 117-118 : « The first real change came after that when I had a studio. I was working very little, teaching a class one night a week, and I didn't know what to do with all that time. I think that's when I did the first casts of my body and the name parts and things like that. There was nothing in the studio because I didn't have much money for materials. So I was forced to examine myself, and what I was doing there. I was drinking a lot of coffee, that's what I was doing. »

19 Ian Wallace, Russel Keziere, « Bruce Nauman Interviewed » (octobre 1978), *Vanguard*, vol. 8, n° 1, février 1979, repris dans *PPAP*, p. 194 : « That left me alone in the studio; this in turn raised the fundamental question of what an artist does when left alone in the studio. »

Comme souvent, la réponse se trouve dans les termes de la « question fondamentale » : l'art, conclut Nauman « c'est ce que fait un artiste²⁰ ». Or, ajoute-t-il,

[...] ce que je faisais, en fait, consistait à boire du café et déambuler sur le sol de l'atelier. La question est devenue alors : comment faire pour structurer ces activités de manière à ce qu'elles soient de l'art, pour leur donner le genre de cohésion susceptible de les rendre accessibles au public.²¹

Tout l'enjeu de l'activité artistique se trouve dès lors défini par l'invention de méthodes pour « structurer » une activité, indéterminée du point de vue de la convention esthétique, sans faire appel aux « procédures spécifiques », qui ne permettent pas de les traiter dans leur état d'indétermination initiale ou dans leur neutralité première.

Au cours de l'année 1966, Nauman rédige un bref texte intitulé « Codification », une liste d'éléments et d'opérations susceptibles de « structurer » la masse d'informations charriée par tout ce qui *arrive* dans l'atelier :

- 1 Apparence personnelle et peau
- 2 Gestes
- 3 Actions ordinaires du type manger et boire
- 4 Traces d'activité telles que des empreintes de pas et des objets matériels
- 5 Sons simples — mots écrits et prononcés, messages métacommunicationnels
- Rétroaction
- Codification analogique et digitale²².

C'est le recours à la notion de « codification », issue des discussions théoriques qui donnèrent naissance à la jeune discipline cybernétique, qui permet à Nauman de faire du corps de l'artiste, envisagé comme *mécanisme fonctionnel* et *machine de pensée*, le *médium* d'un nouveau type de communication artistique.

En 1951, Gregory Bateson publie « Information and Codification: A Philosophical Approach », un article dans lequel il accomplit la prouesse théorique d'étendre le concept de codification (bâti pour servir de modèle dans le champ de l'ingénierie des télécommunications) à la communication humaine. « Il est clair que les processus subjectifs sont nettement différents des événements du

20 Bruce Nauman, cité par C. Van Bruggen dans *Bruce Nauman, op. cit.*, p. 14-16.

21 Ian Wallace et Russel Keziere, « Bruce Nauman Interviewed », art. cité, p. 194 : « [...] what I was in fact doing was drinking coffee and pacing the floor. It became a question then of how to structure those activities into being art, or some kind of cohesive unit that could be made available to people. »

22 Le texte original de Nauman a été perdu ; une transcription fut reproduite dans Jane Livingston et Marcia Tucker (éd.), *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, cat. expo., Los Angeles, LACMA, 1972, p. 41 ; repris dans *PPAP*, p. 49.

monde extérieur, et le concept de codification se rapporte à cette différence » écrit Bateson. « La codification est le terme employé par les ingénieurs en communication pour désigner la substitution d'un type d'évènement à un autre, de telle manière que l'évènement substitué puisse tenir lieu de l'autre²³. » Le texte de Bateson, auquel Nauman emprunte vraisemblablement son outillage conceptuel, fut rédigé à la suite de la septième Conférence de Macy, au cours de laquelle les participants (parmi lesquels on trouve notamment Claude Shannon, Norbert Wiener et John von Neumann) s'accordèrent sur l'utilité de la distinction entre l'« analogique » et le « digital » dans le domaine de la théorie de l'information.

La codification, c'est ce qui permet de manipuler une masse d'information dans son indétermination première (du point de vue de la distinction intérieur/extérieur, physique/mental), et de fabriquer des « machines à penser (*thinking machines*) » à partir d'un matériau multiple et divers²⁴. Précisant le sens de la distinction usuelle entre l'analogique et le digital, Bateson écrit :

Dans le cas des machines que les ingénieurs appellent « analogiques », les évènements externes auxquels la machine doit penser sont représentés dans la machine par un modèle reconnaissable. Un manche à air est une machine à penser (*thinking machine*) de ce type.²⁵

Dans le cas de la codification digitale, à l'inverse, les deux types d'évènements « diffèrent profondément l'un de l'autre ». Au sujet de la codification du premier genre, et de son utilité pour la compréhension de la communication humaine, Bateson fait une remarque importante (qui consolide l'hypothèse d'une lecture attentive de Nauman) : « La possibilité existe que *l'ensemble du corps en mouvement* soit utilisé comme un composant analogique²⁶. »

Tout le travail de Nauman au cours des années suivantes – de *Eleven Color Photographs* (1966-1967) à *Making Faces* (1970) en passant par les premières performances et les *Studio films* – consiste en une activité multiple de « codification » qui fait du « corps en mouvement » (du corps tout entier de l'artiste)

23 Gregory Bateson, « Information and Codification: A Philosophical Approach », dans Jurgen Ruesch, Gregory Bateson, *The social matrix of psychiatry*, New York, W. W. Norton, 1951, p. 169.

24 Nauman lui-même décrit son activité dans les termes d'une « manipulation d'information », destinée à interroger le « comment » de la perception plutôt que son « quoi », dans Bruce Nauman, « Notes and Projects » *Artforum*, vol. 9, n° 4, décembre, 1970, repris dans *PPAP*, p. 59.

25 Gregory Bateson, « Information and Codification: A Philosophical Approach », art. cité, p. 171.

26 *Ibid.* C'est sur une hypothèse de ce genre que repose la lecture des premières performances de Nauman par Dan Graham : cf. *supra*, p. 5 : « Apart from the central nervous system, however, there is a possibility that the whole moving body may be used as an analogic component. It is probable, for example, that some people empathize the emotions of others by kinesthetic imitation. »

une « machine à penser ». Mais tandis que le manche à air doit penser au vent, le corps de Nauman, lui, pense à l'art, un art dont on ne sait jamais à quoi il doit ressembler, mais dont on discerne pourtant à chaque fois le « modèle reconnaissable ».

Watching myself having a hard time

Comment faire, lorsqu'on interroge « la fonction de [s]on propre [s]oi en tant qu'artiste », pour éviter que l'exercice ne dégénère en un tour de passe-passe, un jeu de poursuite truqué dans lequel on joue contre soi-même ? Comment faire pour éviter que « l'intellectualisation, la malhonnêteté [bullshitting], la fuite dans le passé ou dans l'espérance²⁷ » n'interrompent le mouvement de la question pour lui substituer des élaborations frauduleuses ? Comment dépasser les problèmes que le sujet pose lui-même pour accéder aux problèmes qui *posent le sujet* ?

Le meilleur moyen dont dispose Nauman pour faire apparaître la fonction du soi dans la situation (et la mettre en état de variation), c'est de s'engager résolument dans une action à exécution incertaine – un « exercice problématique²⁸ » (« exercise problem ») qui entraîne une rupture dans la coordination de l'action et suscite l'involontaire dans la pensée. Tant que l'action suit les itinéraires balisés de l'habitude, elle se déroule en dehors de la conscience subjective. Cette dernière en effet n'est pas une *entité*, accessible à tout moment à travers l'exercice réflexif de l'introspection, mais une *fonction*, produit de la réorganisation d'un cours d'activité. Elle surgit lorsque les unités formées par l'habitude viennent à se rompre, et intervient dans la vie psychique comme une tentative de « reconstruction de la coordination désintégrée²⁹ ».

Les problèmes formels liés à la fabrication d'objets sont alors délaissés au profit de problèmes *existentiels*; ces problèmes nouveaux ne se posent pas à l'artiste en tant qu'il fait usage d'un *médium* en particulier, mais en tant qu'il possède un *corps* et existe au sein d'un *milieu*. L'activité artistique devient « manipulation ou observation de soi dans des situations extrêmes ou contrôlées³⁰ » : débarrassé de tous ses contenus, l'atelier se trouve alors converti en un dispositif

27 Bruce Nauman, cité par Kathy Halbreich dans « Social Life », dans Joan Simon (éd.), *Bruce Nauman: Catalogue Raisonné*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994, p. 91.

28 Michele de Angelus, « Interview with Bruce Nauman, May 27 and 30, 1980 », repris dans *PPAP*, p. 247.

29 George Herbert Mead, « The Definition of the Psychological », *Decennial Publications of the University of Chicago*, First Series, vol. III, Chicago, 1903, p. 104.

30 C'est l'une des formules de l'activité artistique définies par Nauman dans « Withdrawal as an Art Form », l'un des textes rassemblés dans « Notes and Projects », art. cité, p. 60. C'est la

expérimental du type « boîte de Skinner », et devient un instrument pour multiplier les expériences sur le comportement du sujet-artiste, observé en action et en situation ³¹. Si l'art c'est « ce que fait un artiste ³² », alors ses phénomènes sont accessibles à une analyse comportementaliste, et doivent pouvoir faire l'objet d'une procédure d'observation expérimentale.

Forcée de coïncider dans sa phase initiale avec la réorganisation d'une situation d'incoordination, l'activité artistique ne dépend plus seulement de l'invention de nouvelles variations de l'*action* : elle implique désormais tout le domaine des « rétroactions » (« feedbacks »), qui assurent l'intégration dynamique de l'artiste – comme organisme physique et comme individu psychologique – au sein d'un environnement complet ³³. L'art ne naît pas d'une tentative de résolution d'un conflit intérieur (une tension dont la conscience tourmentée de l'artiste serait le siège) : le déséquilibre qui suscite son apparition et lui permet d'amorcer ses genèses est *dans les choses*, et il apparaît comme un effort d'adaptation au milieu extérieur (un processus se déroulant dans un espace accessible en tout point à une expérience publique).

L'enjeu initial de cette investigation comportementaliste réside dans le choix de l'activité – tous les registres d'action disponibles ne sont pas également

« soustraction » (« withdrawal ») de données et la raréfaction de l'information au sein de la situation qui permet de d'accéder au sujet de l'activité.

31 Le dispositif expérimental appelé « boîte de Skinner » est un appareil de conditionnement mis au point au début des années 1930 par le psychologue américain Burrhus Frederic Skinner pour étudier le fonctionnement des processus d'apprentissage. Il consiste en une grosse boîte transparente équipée d'au moins deux mécanismes de renforcement des comportements : positif (distribution de nourriture) et négatif (administration d'un choc électrique).

Skinner a introduit en psychologie une nouvelle méthode expérimentale d'interrogation des conduites animales, adossée à une thèse comportementaliste radicale. Ce qui fait la radicalité de l'approche de Skinner, c'est sa définition extensive de la notion de comportement : le comportement, c'est tout *ce que fait un individu*. Loin de se limiter aux événements publics (actions accessibles à l'observation), ce *faire* emporte avec lui toute une masse d'événements « privés » (sensations, croyances, souvenirs, etc.). Autrement dit, *tout est comportement*, y compris les événements mentaux privés (inaccessibles), qui répondent aux *mêmes* lois que les événements publics. La boîte transparente (dans laquelle se déroulent toutes les interactions de l'individu avec les conditions de milieu) est donc tout ce dont on a besoin pour étudier le comportement : inutile de chercher dans la « boîte noire » de l'esprit des lois d'un ordre spécial, et le principe causal des événements observables.

32 Bruce Nauman, cité par Coosje Van Bruggen dans *Bruce Nauman, op. cit.*, p. 14-16.

33 La notion de « rétroaction » (« feedback ») désigne l'aspect dynamique d'un système cybernétique. Sous sa forme élémentaire, elle désigne une chaîne d'événements circulaire du type : A entraîne B, qui entraîne C, qui renvoie une information vers A. C'est la formation de ces boucles informationnelles qui permet à un individu de réguler ses rapports à l'environnement (en évaluant les effets de son action).

intéressants, dit Nauman, et « un grand nombre des choses qu'on peut faire seraient profondément ennuyeuses » si on se mettait en tête de les faire fonctionner comme œuvres³⁴ – et dans la construction d'un problème.

Tout dépend de ce que vous choisissez, et de la façon dont vous posez le problème au départ. D'une manière ou d'une autre, vous devez le programmer en vue de le rendre intéressant.³⁵

C'est le paradoxe sur lequel repose l'activité artistique, privée de ses ressources traditionnelles, et centrée sur une manipulation de sujet : le problème doit être *eu*, et relever d'une expérience directe et imprévisible, mais il faut le *construire* ou le *programmer* à l'aide de démarches volontaires. C'est grâce à une opération de ce genre que l'artiste a une chance de trouver en lui-même un point d'appui pour sortir de soi, pour « se faire passer soi-même de l'intérieur vers l'extérieur » et d'un coup « tout voir avec des yeux nouveaux »³⁶.

Si le paradoxe en question recouvre autre chose qu'un tour de passe-passe (ou une magie, du genre de celle qui permet au baron de Münchhausen de se sauver de la noyade en se tirant lui-même par les cheveux³⁷), c'est en vertu d'un *dédoublement* ou d'un *déphasage* du sujet de l'action :

Si je parviens à me dégager un peu de l'emprise d'un problème, et à me saisir moi-même au milieu de la difficulté, alors je suis en mesure de voir ce que je vais faire – la chose est rendue possible. Ça fonctionne.³⁸

Le soi (*self*) n'est pas donné directement dans l'expérience – il n'apparaît que lorsqu'un problème en suspend le cours ordinaire – et n'y est pas donné tout entier – jamais je ne peux me retourner assez vite pour me saisir au milieu de

34 Willoughby Sharp, « Interview with Bruce Nauman », art. cité, p. 148 : « [...] it depends a lot on what you choose, how you set up the problem in the first place. Somehow you have to program it to be interesting. »

35 *Ibid.*

36 Peter Weiss, cité par Paul Watzlawick dans *Les cheveux du baron de Münchhausen : Psychothérapie et réalité*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 162.

37 « Une autre fois, je voulus sauter une mare, et, lorsque je me trouvai au milieu, je m'aperçus qu'elle était plus grande que je me l'étais figuré d'abord : je tournai aussitôt la bride au milieu de mon élan, et je revins sur le bord que je venais de quitter, pour reprendre plus de champ ; cette fois encore je m'y pris mal, et tombai dans la mare jusqu'au cou : j'aurais péri infailliblement si, par la force de mon propre bras, je ne m'étais enlevé par ma propre queue, moi et mon cheval que je serrais fortement entre mes genoux », dans *Les aventures du baron de Münchhausen*, trad. fr. Théophile Gauthier fils, Paris, Gallimard, 1977, p. 46-47.

38 Joan Simon, « Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman », (janvier 1987), repris dans *PPAP*, p. 323 : « If I can manage to get outside of a problem a little bit and watch myself having a hard time, then I can see what I'm going to do—it makes it possible. It works. »

mes perplexités comme un objet extérieur. Mais le « moi » qui était « je » l'instant précédent est un objet d'expérience possible : c'est la face objective du soi. En tant qu'ensemble plus ou moins organisé d'attitudes, le « moi » est accessible à la conscience : il est donné dans l'expérience sous la forme d'un contenu rétrospectif. Le « je » en proie à la difficulté coïncide avec le présent de l'expérience immédiate : c'est la face subjective du soi. Essentiellement indéterminé, il n'est pas donné dans le « moi » pour lequel se pose le problème³⁹. Si la chose, jusqu'ici inconcevable, « est rendue possible », c'est parce qu'un « je » intervient comme une réponse imprévisible aux déboires du « moi ». Cette instance du sujet ou cette fonction du soi qu'est le « je » naît dans une expérience problématique – qui définit pour le « moi » la limite de ses possibilités, mais que le « je » peut dénouer, étant ce qui du soi est indéterminé, et ce qui en lui est créativité.

À la faveur d'un *déphasage* du sujet de l'action, quelque chose surgit qui n'était pas là auparavant : inaccessible au « moi », elle est rendue perceptible par l'avènement du « je ». Mieux, un art nouveau devient possible qui prend la forme d'une « enquête » comportementaliste sur la « fonction de l'artiste » : parce que le soi possède une double détermination subjective et objective, le sujet de l'art peut devenir lui-même son objet principal, sans que l'opération soit tirée par les cheveux.

The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain

L'épicerie dans laquelle s'installe Bruce Nauman à l'été 1966 n'offre pas la même intimité que les lofts dans lesquels s'établissent à l'époque la plupart de ses homologues new-yorkais : les larges baies de la vitrine ouvrent l'espace sur la rue et l'exposent à tous les regards. Pour filtrer la lumière, et l'accès aux expérimentations privées de l'artiste, tout en faisant à son commerce opaque un peu de publicité, Nauman conçoit une espèce de « store » ou d'« écran » (*Window or Wall Shade*). Sur une toile polyester rose semi-transparente, il inscrit en lettres capitales la sentence suivante : « THE TRUE ARTIST IS AN AMAZING LUMINOUS FOUNTAIN » (**fig. 8** : <https://raussmueller-insights.org/en/bruce-nauman-the-true-artist-is-an-amazing-luminous-fountain-window-or-wall-shade-1966/>). Distribuée tout autour de la surface, et répartie le long de ses bords, l'inscription forme un cadre vide. *Détour* de langage, *circon*-locution ou *péri*-phrase, elle énonce sans ambages le privilège exorbitant de l'artiste, et dit sur le mode d'une affirmation pleine, son être exceptionnel.

39 G. H. Mead, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 2006, p. 258-259. Mead fait de la distinction du « I » et du « me » (le « je » et le « moi »), qu'il emprunte à William James, un élément essentiel de sa théorie du soi.

Fixée en haut à un rouleau de bois, la toile est lestée en bas à l'aide d'une barre métallique portant une double inscription : « *out on window side* », côté recto et « *in* », côté verso. L'énoncé « capital » est conçu pour être lisible depuis l'espace public de la rue. Plutôt qu'une « maxime » privée à l'usage de l'artiste, c'est une « réclame » un peu tapageuse à l'adresse des passants.

Mais l'énoncé est un leurre : un pipeau pour attirer les croyances⁴⁰, et voir comment elles se fixent sur le cadre qui délimite le champ de l'art. Au sujet de cette pièce, et des *neon signs* conçus sur le même modèle à l'époque, Nauman explique :

[...] Lorsque vous sentez que vous n'attirez pas beaucoup l'attention, ou lorsque vous avez un public très restreint, il y a place alors pour un peu d'expérimentation... Vous faites alors des choses pour voir si vous y croyez vous-même, comme lorsqu'au cours d'une conversation, vous dites des choses « juste pour voir » [...] Je crois qu'un bon nombre de mes œuvres sont faites de cette manière, ce qui n'en fait pas des œuvres fausses, puisque *la seule manière de savoir est de faire* [...] J'ai fait ainsi un signe lumineux qui disait : « The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain » et un autre « The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths ». ⁴¹

Pour que l'œuvre fonctionne comme un piège, elle doit d'abord disparaître, ou se donner pour autre chose que ce qu'elle est :

J'avais en tête cette idée, que je pouvais faire un art qui disparaisse en quelque sorte – un art dont je ferais en sorte qu'il ne ressemble pas tout à fait à de l'art. Dans ce cas là [Nauman évoque ici spécifiquement *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Wall Sign)*] (fig. 9 : <https://krollermuller.nl/en/bruce-nauman-window-or-wall-sign>), vous ne le remarquez pas, jusqu'à ce que vous *fassiez attention*. Ensuite, lorsque vous l'avez lu, vous êtes forcés d'y penser. ⁴²

40 Littré, « Réclame (subst. masc.) : Sorte de pipeau pour attirer des oiseaux dans les pièges. »

41 « [...] when you feel you aren't getting a lot of attention anyway, or there's a very small audience that you have, then I think that a certain amount of testing can... I think that you do things to find out if you believe in it in the first place, just like often you'll say things in conversation, just to test, and so you do that. I think a lot of work is done that way, which doesn't make a fake or anything, it's the only way you find out is to do it. So there was a lot of that. I made that neon sign which said, "The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain," and "The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths" », Michele de Angelus « Interview with Bruce Nauman », art. cité, p. 231.

42 « I had an idea, that I could make art that would kind of disappear – an art that was supposed to not quite look like art. In that case, you wouldn't really notice it until you paid attention. Then, when you read it, you would have to think about it », Bruce Nauman, cité dans Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons*, Baltimore Museum of Art, 1982, p. 20.

Les premières œuvres « linguistiques » de Nauman mettent ainsi en scène (et en cadre) la *disparition perlocutoire de l'œuvre*⁴³. On se souvient de l'expression célèbre de Mallarmé qui, réclamant l'abandon du lyrisme personnel en poésie, écrivait : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots » ; aux mots d'occuper la place vide laissée par l'auteur, et de remplacer « l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase⁴⁴ ». Nauman pour son compte – et dans une autre conjoncture historique – ne réclame pas l'abandon du vieux lyrisme, qui fait de l'artiste une « source » de clarté ou un mystagogue (fontaine de lumière, pourvoyeur de vérités mystiques) : il se contente de soumettre ses formules à un petit *test de croyance*.

Si l'œuvre implique la disparition du sujet (comme source réelle des vérités de l'art), elle exige sa réapparition simultanée sous la forme d'un objet pour l'art – un art *impur*, qui substitue à la « direction personnelle » de l'artiste la direction *impersonnelle* des effets pragmatiques du langage, l'*informel* des cadres de l'énonciation artistique.

Au cours de l'automne 1966, alors qu'il est en train de fabriquer *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, Nauman réalise dans les locaux de l'épicerie son premier entretien. Tandis que la discussion arrive à son terme, Joe Raffaele, l'un des deux interlocuteurs de Nauman, notant la présence de l'enseigne, l'interroge au sujet de l'inscription encore indéchiffrable :

J.R. : Vous êtes en train de fabriquer une enseigne néon, sur laquelle je vois des mots. Que dit-elle ?

B.N. : « The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths. »

J.R. : Et vous croyez cela ?

B.N. : Je ne sais pas. Je crois que nous devrions laisser cette question ouverte.⁴⁵

43 On doit à Austin, et à ses travaux pionniers sur la dimension performative du langage, la distinction entre acte *locutoire*, *illocutoire* et *perlocutoire*. Le premier désigne l'acte de dire, le second ce qui est effectué *dans* l'acte de dire, le troisième ce qui est accompli *par* ou *à travers* un acte locutoire ou illocutoire, son *effet* pratique et cognitif : réactions émotives, production de croyances, de réponses ou d'actions. Cf. John L. Austin, *How to Do Things With Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962 ; trad. fr. Gilles Lane, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970.

44 Stéphane Mallarmé, « *Crise de vers* » (1897), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.336.

45 Joe Raffaele et Elizabeth Baker, « The Way-Out West: Interviews with Four San Francisco Artists », *ARTnews* 66, été 1967 ; repris dans *PPAP*, p. 109 : « JR: I see you're making a neon sign with words on it. What does it say? BN: "The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths." JR: And do you believe that? BN: I don't know; I think we should leave that open. »

Théâtres d'expérience

À la fin de l'année 1968, Nauman réalise une performance intitulée *Walk with Contrapposto* (fig. 10 : <https://www.moma.org/collection/works/122032>) : un couloir fabriqué à l'aide de panneaux de contreplaqué, disposé à la perpendiculaire du mur de l'atelier qui le ferme à son extrémité, forme un passage juste assez large pour que l'artiste puisse marcher d'un bout à l'autre, en balançant ses hanches exagérément, d'un côté, puis de l'autre. À chaque station le corps immobilisé singe les formules de la sculpture classique – les panneaux jouant le rôle d'un moule – tandis que le mouvement de la marche subvertit, pas à pas, l'immobilité de ses figures⁴⁶.

Performance Corridor (fig. 11 : <https://www.guggenheim.org/artwork/3148>), présenté lors de l'exposition *Anti Illusion: Procedures/Materials* au Whitney Museum au printemps suivant, reprend le dispositif matériel de *Walk with Contrapposto*. La performance – au sujet de laquelle le titre ne fournit aucune indication précise, mais que le *corridor* formé par la construction suffit à déterminer – est désormais celle du *spectateur*, enrôlé comme acteur dans ce *théâtre restreint*⁴⁷. Initialement conçue comme un « accessoire » (« prop ») pour l'exécution d'une performance dans l'atelier⁴⁸, la double paroi du couloir fonctionne comme un « moule à spectateur », et permet de façonner ses perceptions et son comportement. Forcé d'occuper la place vide laissée par l'artiste, son rôle ne consiste plus dans l'exercice privé d'un jugement esthétique, mais dans l'exécution publique d'une performance physique.

En faisant d'un élément accessoire, destiné soutenir (« prop ») l'exécution d'une performance, le dispositif complet d'un « environnement interactif autonome » (« a stand-alone, interactive environment »)⁴⁹, Nauman découvrait un nouveau

46 Schéma de composition issu de la sculpture grecque antique, le *contrapposto* désigne une attitude où le corps repose sur une jambe, l'autre, laissée libre, étant du coup susceptible d'entrer dans des rapports variables avec le sol et avec le reste du corps.

47 En anglais, être choisi pour jouer un rôle se dit : « to be cast in a role ». Or « casting » désigne à la fois la « distribution » (dramaturgique) et la procédure sculpturale du « moulage », que l'œuvre de Nauman « fonde » (selon un autre sens de « cast ») en une opération commune. Nous l'avons vu plus haut : c'est la soustraction de données au sein de la situation qui permet d'accéder au sujet de l'activité (cf. *supra*, n. 30) ; on le comprend maintenant : c'est la *restriction*, la *limitation* imposée au champ indéterminé de l'action et de la perception qui permet de faire apparaître le spectateur comme une fonction au sein de la situation.

48 Nauman confiera plus tard à Michele de Angelus : « Au départ, je ne la concevais pas du tout comme une sculpture ou un objet d'art : c'était un accessoire » (« a prop »), dans Michele de Angelus, « Interview with Bruce Nauman », art. cité, p. 258.

49 Constance Lewallen, « Full Circle », dans Christine Hoffmann, Susan Cross et Bruce Nauman, *Bruce Nauman: Theaters of Experience*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2003, p. 6.

passage et de nouvelles circulations dans le vaste complexe de l'expérience esthétique : le couloir sans issue présenté au Whitney Museum allait bientôt déboucher sur toute une enfilade de *corridor pieces*, qui donneront accès à de nouvelles situations et à de nouveaux problèmes. À mi-chemin du labyrinthe (espace problématique d'une quête de soi) et du décor de théâtre (espace dramatique dans lequel se dit la vérité du social), ces énigmes spatiales sont pour Nauman une nouvelle manière d'interroger les conditions de l'expérience esthétique.

À la fin de la décennie, c'est donc au tour du sujet de l'expérience esthétique de faire l'objet d'une investigation systématique : la série des *corridor pieces* fait des conditions de l'expérience esthétique le nouveau terrain de l'enquête, en substituant au corps de l'artiste celui du spectateur, qui devient à la fois « performeur et animal de laboratoire⁵⁰ ». À Willoughby Sharp, qui lui disait : « Il semble qu'on pourrait presque diviser votre travail en deux catégories : d'un côté, les œuvres se rapportant directement à votre corps, de l'autre, celles qui ne s'y rapportent pas », Nauman répondit que les *corridor pieces* jouaient le rôle d'un « lien » ou d'une « passerelle » entre les deux : « [...] je me suis efforcé de briser cette division en quelque sorte, en utilisant la réponse du spectateur. Ces œuvres fonctionnent comme des sortes de passerelles⁵¹. »

Conçu sur le même modèle que *Performance Corridor*, *Live-Taped Video Corridor* (fig. 12 : <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>) complique la situation en faisant fonctionner un circuit vidéo fermé comme « miroir électronique » de la performance du spectateur. Le dispositif, installé pour la première fois à la Nicholas Wilder Gallery à Los Angeles en mars 1970, comprend deux postes de télévision, disposés l'un sur l'autre à l'extrémité du couloir, et reliés l'un et l'autre à une caméra placée à l'entrée. Tandis que l'un diffuse l'enregistrement en direct effectué par l'appareil (et montre au spectateur l'image de son propre corps rapetissant à mesure qu'il s'approche), l'autre diffuse en boucle l'image pré-enregistrée du couloir vide (et le confronte à sa propre disparition ou absence).

50 Jon Yau, « Words and Things: The Prints of Bruce Nauman », dans Christopher Cordes (éd.), *Word and Things: The Prints of Bruce Nauman 1970-1989, A Catalogue Raisonné*, New York/Chicago, Castelli Graphics/Monk Gallery, 1989, p. 15-16. Le dispositif de la sculpture, écrit Jon Yau, vise à obtenir du spectateur un « comportement déterminé ». « Dans les installations en forme de couloirs, le spectateur devient une forme façonnée par le contexte », le but de Nauman étant d'« exposer les différentes couches qui déterminent notre comportement, notre expérience et notre utilisation du langage », dans *ibid*, p. 16.

51 « [...] I have tried to break down this division in some way, by using spectator response. These pieces act as a sort of bridge », Willoughby Sharp, « Nauman, Interview », art. cité, p. 125.

[...] ce à quoi vous avez très manifestement affaire dans cette situation, explique Nauman, c'est à deux types d'information. D'un côté, l'information que vous vous envoyez vous-même en marchant au sein de cet espace, et de l'autre l'information visuelle fournie par la caméra. Vous avez d'un côté une masse d'informations visuelles, de l'autre une information kinésique ou kinesthétique, et les deux ne concordent pas [...] je crois que la tension vient de ces deux sortes d'information, qu'on ne peut jamais faire coïncider.⁵²

Le « je » qui avance, pas à pas, dans l'étroit corridor, et s'éloigne chaque fois un peu plus de son point de départ, n'est pas le « moi » que je vois s'approcher sur l'écran – qui me tourne le dos, et que « je » ne reconnais pas. Au lieu d'offrir au spectateur l'occasion d'une expérience d'*identification*, où il pourrait éprouver ludiquement la concordance entre les mouvements de l'image et l'« information kinésique ou kinesthétique » issue de sa propre gesticulation, la mise en circuit réflexive provoque une *dissociation* qui le confronte à un sujet méconnaissable, et met en pièces l'unité du champ qu'il parcourt. Ce qu'en français on appelle (sans doute improprement) le *stade* du miroir, et que l'anglais traduit judicieusement par *phase*, est inversé dans sa fonction et se trouve remplacé par une opération de *phasing*, autrement dit de « déphasage »⁵³. Le « ludisme de repérage » qui caractérise la rencontre du sujet avec la *gestalt* visuelle de son propre corps, est contrarié par l'expérience problématique d'un *décalage* qui l'empêche de coïncider avec elle, et réintroduit dans le moi déjà formé la « détresse originelle » de l'incoordination⁵⁴.

52 Michele de Angelus, « Interview with Bruce Nauman », art. cité, p.264 : « I think what you have very obviously in that situation is two kinds of information. You have the information that you've given yourself walking down this space, and then the other information through the camera visually. You have a piece of visual information and a piece of kinetic, or kinesthetic, information and they don't line up—this idea that you're passing in the dark—and I think that the tension is set up by those two kinds of information that you can't ever quite put together. They won't quite fit. That's what the piece is, is that stuff that's not coming together. »

53 Le terme de « phasing » est utilisé à l'époque par Steve Reich et Terry Riley pour désigner l'opération de déphasage qu'ils introduisent dans le champ de la composition musicale.

54 Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », Communication prononcée au XVI^e Congrès international de psychanalyse, Zürich, 17 juillet 1949, repris dans Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966. « Ce que j'ai appelé le stade du miroir a l'intérêt de manifester le dynamisme affectif par où le sujet s'identifie primordialement à la *gestalt* visuelle de son propre corps : elle est, par rapport à l'incoordination encore très profonde de sa propre motricité, unité idéale, imago salulaire ; elle est valorisée de toute la détresse originelle, liée à la discordance intra-organique et relationnelle du petit d'homme durant les six premiers mois, où il porte les signes, neurologiques et humoraux, d'une prématuration natale physiologique », Jacques Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 112-113.

Dans le couloir unique de ce petit labyrinthe réflexif, *je ne me reconnais pas*, mais *je m'y retrouve* en adoptant vis-à-vis de moi-même l'attitude de l'autre. C'est sans doute ce qui joue au fond (au fond du couloir, et au comble de la désorientation suscitée par le dispositif) : en le forçant à prendre sur lui-même (sur son « *self* », dans sa double détermination subjective et objective) un point de vue extérieur, Nauman met le sujet de la relation esthétique *hors de soi*. En devenant « un autre pour soi », il « devient un objet pour sa propre conduite », et adopte d'un coup une « attitude sociale ». L'expérience de l'œuvre acquiert alors une nouvelle dimension : celle d'une expérimentation des attitudes *sociales* et des motifs de comportements acquis en face de l'art. Cette expérience ne se joue plus sur le mode (kantien) de l'*intersubjectivité*, et s'instaure dans l'ordre de l'*interactivité*.

De nouvelles distances s'établissent qui donnent accès à tout le second degré de la « performance esthétique », à la plasticité et à l'instabilité des *rôles*. Rendu à la réalité de son existence sociale, l'art n'apparaît plus comme « une catégorie de champ perceptif, mais de *role playing*⁵⁵ » : l'œuvre n'est pas une chose possédant une propriété particulière, elle est ce en présence de quoi « nous jouons un rôle social particulier – combinaison de motifs comportementaux culturellement transmis⁵⁶ ». (S'il ne se ramène plus à une fabrication d'objets, l'art est toujours *plastique* : ce que Nauman s'efforce de « sculpter », ce sont les rôles et les actes qui font l'expérience de l'art.)

Le *sujet*, de ce nouveau point de vue, cesse d'apparaître comme le foyer d'où émane le sens de l'œuvre (et le lieu dans lequel il se rassemble après coup) : il n'est plus, selon l'expression de Goffman, « une entité à demi cachée derrière les événements, mais *une formule variable pour s'y comporter correctement*⁵⁷ ». En matière d'art comme partout ailleurs, le sujet n'est pas la source première du sens attribué à la réalité, étant « en lui-même une des règles d'organisation de cette réalité⁵⁸ » : rien d'autre qu'une *convention*.

55 Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos*, New York, Shocken Books, 1967, p. 69 : « The notion that all works of art and all aesthetic experiences have something in common is in error [...] art is a disjunctive category, established by convention, and that art is not a category of perceptual fields, but of role playing. »

56 *Ibid.*, p. 49.

57 Erving Goffman, *Frame analysis*, Boston, Northeastern University Press, 1986, p. 573 : « Self, then, is not an entity half-concealed behind events, but a changeable formula for managing oneself during them. »

58 Albert Ogien, « La décomposition du sujet », dans R. Castel, I. Joseph (dir.), *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Arguments, Minuit, 1989, p. 109.

Bibliographie

- Barthes, Roland**, « The Death of the Author » (trad. Richard Howard), *Aspen Magazine*, section 3, n° 5-6, 1968.
- Benezra, Neal** (éd.), *Affinities and Institutions: The Gerald S. Eliott Collection of Contemporary Art*, Londres, Thames and Hudson, 1990.
- Bernard, Claude**, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière et Fils, 1865.
- Bochner, Mel**, *Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2008; trad. fr. Thierry Dubois, *Spéculations, Écrits, 1965-1973*, Mamco, Genève, 2003, p. 249-250.
- Castel, Robert, Joseph, Isaac** (dir.), *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Arguments, Minuit, 1989.
- Cordes, Christopher**, (éd.), *Words and Things: The Prints of Bruce Nauman 1970-1989. A Catalogue Raisonné*, New York/Chicago, Castelli Graphics/Monk Gallery, 1989.
- Criqui, Jean-Pierre**, « Pour un Nauman », dans *Un trou dans la vie, Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- Davidts, Wouter, Paice, Kim** (éd.) *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam, Valiz, 2009.
- Foucault, Michel**, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969.
- Graham, Dan**, *Rock My Religion: Writings and Art Projects, 1965-1990*, éd. Brian Wallis, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993.
- Jones, Caroline A.** *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1996.
- Kraynak, Janet** (éd.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge (Mass.) / Londres, MIT Press, 2005.
- Lacan, Jacques**, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lapoujade, David**, *William James. Empirisme et Pragmatisme*, Paris, PUF, 1997.
- Leuschner, Eckhard**, « Rules and Rulers: Robert Morris, Canonical Measures and the Definition of Art in the 1960s », dans *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3, n° 60, 2009.
- Lewallen, Constance, Riley, Robert, Storr, Robert, Wagner, Anne M.**, *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- Lewallen, Constance, Bowen, Dore**, *Bruce Nauman: Spatial Encounters*, Berkley, University of California Press, 2019.
- Livingstone, Jane, tucker, Marcia** (éd.), *Bruce Nauman: Work From 1965 to 1972*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1972.
- Mead, George Herbert**, *Mind, Self and Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1934; trad. fr. Daniel Cefai et Louis Quéré, *L'esprit, le soi, la société*, Paris, PUF, 2006.
- Meyer, Franz, Nauman, Bruce, Van Bruggen, Coosje, Koeplin, Dieter**, *Bruce Nauman: Drawings/Zeichungen 1965-1986*, Basel, Museum für Gegenwartskunst, 1986.
- Peckham, Morse**, *Man's Rage for Chaos*, New York, Shocken Books, 1967.

Simon, Joan (éd.), *Bruce Nauman: Catalogue Raisonné*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994.

Van Bruggen, Coosje, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988.

Wagner, Anne M., « Nauman's Body of Sculpture », *October*, 120, printemps 2007.

L'AMBIVALENCE ARTISTIQUE DE LEE LOZANO ET ON KAWARA

EMILIE ROBERT

Allant jusqu'à dissiper leur propre présence du monde de l'art, Lee Lozano (Newark, 1930 - Dallas, 1999) et On Kawara (Kariya, 1933 - New York, 2014) comptent parmi les figures les plus radicales de l'art conceptuel aux États-Unis. Dès 1973, Lucy Lippard qualifie On Kawara comme « l'un des artistes les plus importants, l'un des plus insaisissables et isolés¹ » et Lee Lozano comme « la figure féminine majeure de New York dans les années 1960² », réalisant « des œuvres conceptuelles extraordinaires et excentriques de *l'art-as-life*³ ». Soulignant leur marginalité, l'auteure émet une double problématique pourtant largement exclue à cette époque. D'une part, le caractère potentiellement cryptique⁴ et/ou extravagant de l'art conceptuel ; que certains de ses hérauts veulent pourtant neutre, à vocation logique et démonstrative. De l'autre, la franche inclusion de cette pratique – dont chacune des réifications complexifie toute tentative de circonscription théorique – dans le vaste paradigme de l'art et de la vie, et donc, de l'inévitable subjectivité.

L'altérité d'On Kawara et de Lee Lozano se révèle avant tout dans la chronologie de leur parcours. Avant l'art conceptuel, tous deux se livrent à une pratique figurative. Mais à la différence de certains de leurs pairs aux débuts comparables, leur tournure conceptuelle relève moins d'une fracture (d'une *tabula-rasa*) que d'un *continuum*. Leur création originale n'est pas éradiquée mais réévaluée à leur rencontre de la scène new-yorkaise émergente. De l'expressivité frontale à la rigoureuse consignation des données composant leur quotidien, Lee Lozano et On Kawara passent d'une subjectivité manifeste à une subjectivité latente

1 Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...* (1973), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1997, p. 49.

2 *Ibid.*, p. xii : « [...] the major female figure in New York in the 1960s was Lee Lozano. »

3 *Ibid.* : « [...] extraordinary and eccentric art-as-life Conceptual works. »

4 En témoigne notamment les œuvres frénétiques et majoritairement indéchiffrables de Hanne Darboven.

sous le masque du formalisme conceptuel ; voire de ce que Benjamin Buchloh nomme « esthétique d'administration⁵ ».

Aussi, et bien que Sol LeWitt considère l'objet comme une « chose superficielle⁶ » ou que Joseph Kosuth affirme que sa valeur esthétique n'a « conceptuellement rien à voir avec l'art⁷ », peut-on affirmer que la possible « visualité⁸ » de l'œuvre condamne sa conceptualité (et donc, sa pleine réception) ? Quelle est la légitimité d'une telle opposition ?

Le rigorisme factuel auquel se plient les artistes conceptuels tient moins du fantasme d'immatérialité et d'objectivité – qu'ils savent l'une et l'autre impossible – que de la déconsidération du seul objet fini, au profit de son essentialité. Que la production soit visuelle ou non, la conceptualité de l'œuvre (ou ce que Gérard Genette nomme « état conceptuel⁹ ») réside, chez Lee Lozano et On Kawara, en son intrinsèque transitivité : dans le rapport insécable unissant le premier objet créé au dernier ; ainsi que dans la contiguïté entre les productions de l'artiste, sa vie et le monde. Tandis qu'en 1973, Lucy Lippard voit dans l'art de Lee Lozano « le moyen de transformer sa vie et, par implication, la vie des autres et de la planète elle-même¹⁰ », On Kawara propose, dès 1970, dans le catalogue de l'exposition *Information*, le seul intitulé de son œuvre : *One Million Years*, accompagné de la mention suivante : « All the Information of Mankind of the Earth¹¹ » (« Toutes

5 Benjamin H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962- 1969) », dans *L'Art conceptuel, une perspective*, cat. expo., Paris, l'ARC - Musée d'art moderne de la Ville de Paris (22 novembre 1989-18 février 1990), Paris, Paris-Musées, 1989, p. 25-53.

6 Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1967, p. 79-83, traduit dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie* (1992), Paris, Hazan, 1997, p. 910-913, p. 910.

7 Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », *Studio International*, vol. 178, n° 915, octobre 1969, p. 134-137 ; n° 916, novembre 1969, p. 160-161 et n° 917, décembre 1969, traduit dans Gauthier Herrmann, Fabrice Raymond et Fabien Vallos, *Art conceptuel : une entologie*, Paris, Mix, p. 423-438, p. 430.

8 Cf. Michel Bourel, *Art Conceptuel I : Art & Language, Robert Barry, Hanne Darboven, On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner*, cat. expo., Bordeaux, CAPC – Musée d'art contemporain (7 octobre-27 novembre 1988), Bordeaux, CAPC, 1988, p. 10. Dès 1967, dans ses « Paragraphs on Conceptual Art », art. cité, Sol LeWitt déclarait : « L'art essentiellement destiné à la vue sera dit perceptuel plutôt que conceptuel », d'après la traduction française de Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, op. cit., p. 911.

9 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. I, Immanence et transcendance* (1994), Paris, Seuil (Poétique), 2010.

10 Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, op. cit., p. 98.

11 Kynaston L. McShine, *Information*, cat. expo., New York, Museum of Modern Art de New York (2 juillet-20 septembre 1970), New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 68.

les informations de l'humanité de la Terre»). Leurs créations ne sont donc pas des phases closes et imperméables mais des chapitres constituant l'intrigue d'un art global et universalisant. Potentielle au sein de leurs premières pièces, cette transitivity conceptuelle transparaît tout au long de leur œuvre, dont le passage formel de la figure à la lettre, voire au chiffre, gage de sa solidité. De fait, l'ambivalence plastique de leurs travaux ne relève plus seulement d'une opposition de valeurs mais d'une complémentarité fondamentale pouvant répondre, partiellement du moins, à la question posée par la galeriste américaine Paula Cooper à On Kawara : « Quelle a été, et comment s'est passée, la transition entre les premières peintures et le travail existentiel de l'espace-temps?¹² ».

Toute lecture univoque s'avérant biaisée et lacunaire, il convient de tenir compte de la pluralité des combinaisons interprétatives permises par les œuvres. Intitulées « (dé)figurer », « (dé)peindre » et « (dis)paraître » au sein de ce texte, ces combinaisons (non exhaustives) révèlent un jeu d'interdépendances profondes entre l'affirmation et la négation, la présence et l'absence, l'objectif et le subjectif. Non contradictoire, le privatif potentiel de chaque formulation agit donc comme le marqueur de cette ambivalence au sein de leurs travaux. Plus largement, ces axes de lecture donnent à mesurer la cohérence intellectuelle et conceptuelle de ces artistes, dont le parcours et les traumatismes singuliers témoignent d'une conception de l'art et de la vie significativement comparable.

(Dé)figurer

On Kawara débute sa carrière au tournant des années 1950 au Japon¹³. Ses œuvres visent alors à témoigner du traumatisme des bombardements nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki en 1945, mais aussi à l'exorciser.

En 1952, l'apparence de *Thinking Man* (fig. 1) rappelle les corps noueux et torturés d'Egon Schiele¹⁴. Hérissée, la surface de sa peau est couverte de points rouges¹⁵. L'individu irradie, non pas dans ce qui serait de l'ordre d'une mystique religieuse mais en raison du récent bombardement nucléaire.

12 Cette question est posée par Paula Cooper le 10 juillet 2008, et retranscrite dans l'ouvrage de Karlyn de Jongh, *On Kawara: unanswered questions*, Leyde (Pays-Bas), GolbalArtAffairs Foundation, 2010, non paginé ; « What and how was the transition from the early paintings to the Time Space Existence work ? »

13 Autodidacte, il quitte Kariya pour Tokyo en 1951 après avoir terminé le lycée. Il y expose pour la première fois son travail à l'occasion des *Yomiuri Independent Exhibitions* et des *Nippon Independent Exhibitions* (1952).

14 En 1914, Egon Schiele réalise d'ailleurs une toile intitulée *Le Penseur (Autoportrait)* (voir dans le catalogue des collections du Columbus Museum of Art, Ohio, URL : <http://5095.sydneyplus.com/final/Portal/Default.aspx?lang=en-US>, consulté le 11 septembre 2020)

15 Comme en témoigne son œuvre, ces points obséderont également l'artiste japonaise Yayoi Kusama (1929-).

La même année, l'artiste réalise *Smallpox* (fig. 2), dessin saturé de corps amoncelés, déformés et mutilés. Rigides, ces fragments de corps-objets s'emboîtent et se déboîtent comme dans un jeu de construction. Interprétation presque naïve de l'enfer débordant du *Jardin des délices* par Jérôme Bosch (ca 1500), ces figures pétrifiées et déshumanisées relatent les dégâts psychologiques et corporels infligés à la population.



Fig. 1. On Kawara, *Thinking Man*, 1952, Huile sur toile, 100×65,3 cm, Chiba City Museum of Art © On Kawara

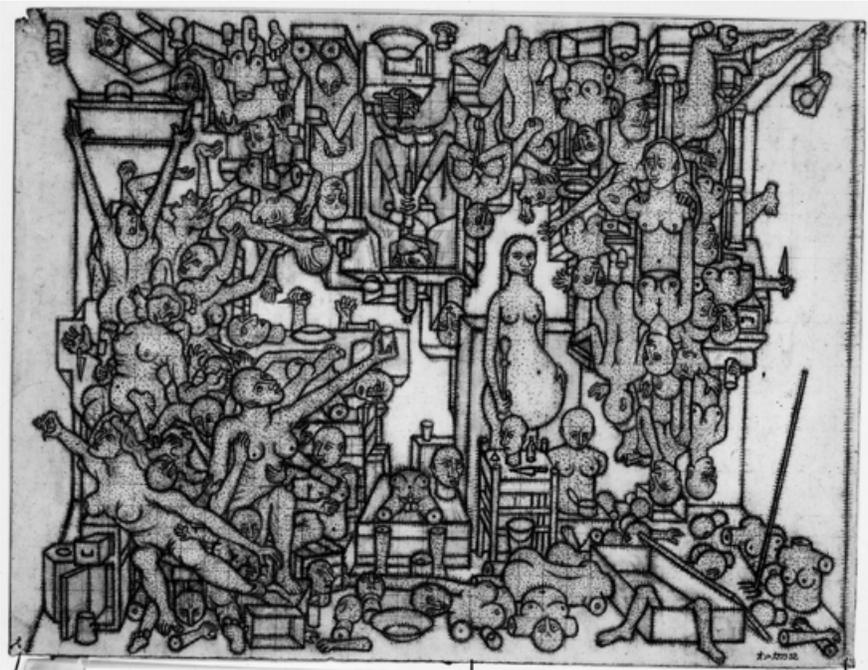


Fig. 2. On Kawara, *Smallpox*, 1952. Crayon sur papier, 27,5×36 cm. The National Museum of Modern Art, Tokyo. Photo: MOMAT/DNPartcom

Cette négation de la figure et, en l'occurrence, de l'être humain répond d'une-anti-subjectivité littérale: celle de l'altération, voire de l'anéantissement, de l'intégrité physique des sujets représentés. Cette négation est d'autant plus probante à la vue de leurs visages dénués d'expressions (voir *Pregnant Woman* [fig. 3]).

En outre, *Smallpox* signifie « variole », arme biologique à laquelle travaillent le Royaume-Uni, les États-Unis et le Japon pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁶. Ici, la destruction est interne: au sein d'un même peuple, voire d'une même famille, dont la démultiplication des membres n'a d'égal que celle des contaminations et des pustules en étant le signe. Par ailleurs proche de « small box », *Smallpox* ressemble en effet à une petite boîte au sein de laquelle s'entassent les corps meurtris, parmi divers meubles et objets.

Le chaos visuel de ce huis clos rappelle *Guernica* de Pablo Picasso (1937); ces deux œuvres révélant une scène quotidienne bouleversée par un bombardement militaire. Dans un camaïeu de noir, de blanc et de gris, certains éléments identiques se distinguent tels des référents communs: un couteau

16 De telles tentatives n'aboutiront pas en raison des larges possibilités de vaccination déjà existantes.

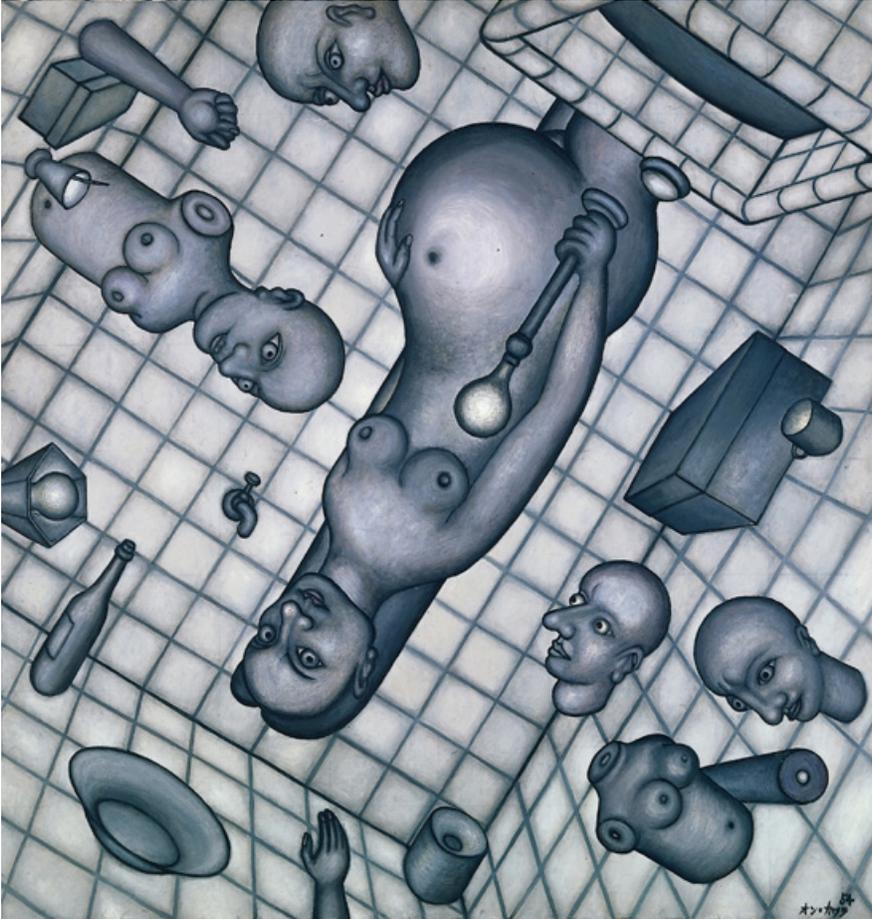


Fig. 3. On Kawara, *Pregnant Woman*, 1954. Huïle sur toile, 140 × 134,5 cm. The National Museum of Modern Art, Tokyo. Photo : MOMAT/DNPartcom

(symbole de vanité), une lampe électrique au bord du tableau ou encore la nette amputation des corps. Plus encore, dans *Guernica*, le personnage à droite de la composition est en proie aux flammes. Il tend les bras, tête renversée, vers ce qui s'apparente à une fenêtre ouverte (**fig. 4**). Dans *Smallpox*, On Kawara semble se livrer à une réinterprétation partielle du chef-d'œuvre. L'une de ses figures, à gauche de la composition, adopte une posture similaire; s'accrochant, quant à elle, bras tendus, à un cadre qui n'est autre qu'une fenêtre illusoire, une issue impossible (**fig. 5**).



Figure 4. Pablo Picasso, *Guernica* (détail), 1937. Huile sur toile, 349,3×776,6 cm. Musée national centre d'art Reina Sofia, Madrid

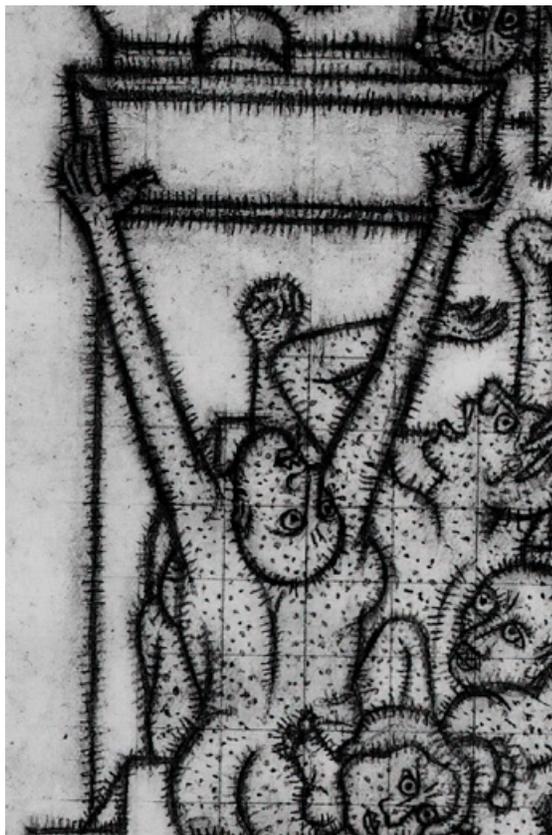


Figure 5. On Kawara, *Smallpox* (détail), 1952. Crayon sur papier, 27,5×36 cm. The National Museum of Modern Art, Tokyo. Photo: MOMAT/DNPartcom

Quelques années plus tard, les productions de Lee Lozano se révèlent d'une violence commune. *No title* (1962) (fig. 6) relate la mise en pièce et à disposition de corps réduits à leurs attributs sexuels, où le regardeur devient consommateur. Tel un étal dans les marchés, l'on entendrait presque la criée de « cocks!cunts!tits!balls! » (« bites!chattes!nichons!couilles! ») à la seule lecture de ces mots.

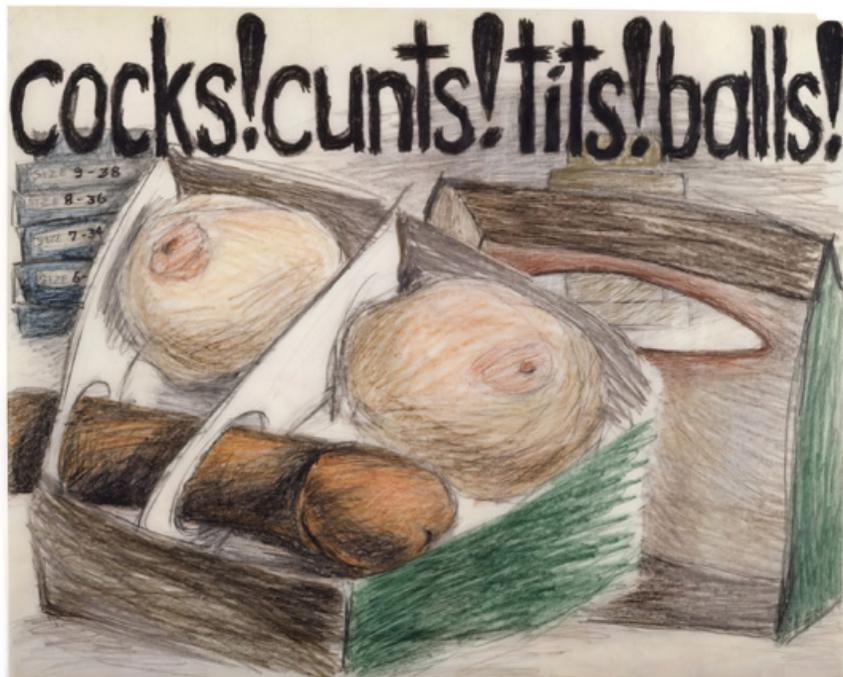


Figure 6. Lee Lozano, *No title*, ca 1962. Crayon sur papier, 47×59,7 cm / 18 ½ × 23 ½ inches © The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth. Private Collection, New York

L'artiste soumet au spectateur l'intimité d'un corps désidentifié, tout au plus réduit à certaines de ses fonctions physiologiques. Car défigurer est aussi dé-figurer : ôter au corps sa figure au profit de ses organes sexuels vendus au détail. À ce titre, défigurer « figurativement » marque la première étape d'un renoncement à l'art figuratif. Si cette figuration morbide – ou anti-figuration – se calque sur les affres de la guerre pour On Kawara, elle reflète plus largement le regard que tous deux portent sur la décadence du monde.

Chez Lee Lozano, la figuration comme représentation du réel est brute et sans affect : objectifiée, sexualisée et même marchandée. Influencée par l'esthétique des *comic books* qu'elle lit (tels que le magazine pornographique *Screw*), l'avion – comme modèle phallique – est l'un de ses motifs récurrents. Il vole autour

des visages, se faufile dans leurs orifices ou se pose, par dédoublement, sur des pénis en érection. Dans *No title* (ca 1963) (**fig. 7**), l'avion (doté de testicules) ne fait pas le tour de la planète mais de ce qui ressemble à un sein. Suggérant les obsessions masculines, ou tout simplement le rapprochement sexuel entre les deux genres, l'artiste va à l'encontre de tout puritanisme religieux. De confession juive, Lee Lozano représente une bouche rouge tenant entre ses dents l'étoile de David de couleur bleue (à l'instar du drapeau israélien). Si la débauche sexuelle se casse symboliquement les dents sur la religion, cette bouche sans visage – comme défiguration ostensible – semble également la mordre, et ainsi s'y accrocher, tandis que l'esprit s'avère obnubilé par des pensées d'ordre sexuel à peine sublimées.



Fig. 7. Lee Lozano, *No title*, ca 1963. Crayon et graphite sur papier. 44,5×57 cm / 17 ½ × 22 ½ inches.
© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth. François Pinault Collection. Photo: Barbora Gerny

Chez On Kawara, les dents constituent un motif autour duquel se tisse son histoire personnelle. En 1966, alors engagé dans la réalisation quasi-quotidienne de ses *Date Paintings*, il raconte l'un de ses rêves à Teresa O'Connor :

Une fois, On m'a raconté un rêve qu'il avait fait d'un rasoir glissant entre ses dents. Il était sûr que cela était dû au fait que ses « date paintings » ressemblaient à la

lame grise fendue d'un rasoir à double tranchant¹⁷. Une fois, On m'a rendu visite et m'a demandé si j'avais remarqué quelque chose de différent à son sujet. Non, je n'avais rien remarqué de différent. Puis, il m'a dit qu'il venait juste d'avoir ses fausses dents. Il avait volontiers fait extraire la majorité de ses dents¹⁸.

En guise de sous-titre à sa toile du 10 septembre 1966, il écrit : « Un rasoir se trouve entre mes dents, donc je ne peux pas fermer ma bouche¹⁹. » Symbole d'une angoisse certaine, rêver de perdre ses dents serait signe de mort ou, tout du moins, de la crainte de la mort dans l'imaginaire collectif. Considéré comme un rêve typique par Freud, perdre ses dents renverrait à la peur de perdre quelque chose d'important ; que cela soit d'ordre matériel, relationnel ou affectif. Pour sa part, Jung considère ce rêve comme une annonce de changement et de renouveau, ainsi que de la difficulté d'un tel choix. Ce rêve coïncide en effet avec le bouleversement artistique et personnel que génère l'engagement perpétuel de Kawara au sein de séries quotidiennes et immuables.

Toutefois, l'artiste s'empare du motif de la dent bien plus tôt. Entre 1955 et 1956, ses *Thanatophanies* – initialement intitulées *Shikamen* ou « masques de la mort » – constituent un ensemble dessiné d'apparitions funestes. Non restreintes au drame de la Seconde Guerre mondiale et à la population asiatique, ces productions dévoilent des individus aux origines variées. Comme le précise le texte écrit à l'occasion de l'exposition de l'artiste à la galerie Takemiya (Tokyo) en mai 1956, les expressions représentées proviennent d'êtres réels et de photographies, ainsi que des souvenirs et de l'imagination d'On Kawara. Elles ne représentent aucun individu en particulier. Aussi, et peut-être plus que les autres (car visuellement plus fantomatique), le visage de l'un d'entre eux (**fig. 8**) témoigne de la constance et de l'ampleur d'une telle angoisse à travers le temps.

17 La minutieuse préparation de ses *Date Paintings* nécessite notamment l'usage d'une lame de rasoir. Voir Kathryn Chiong, « Kawara on Kawara », *October*, vol. 90, automne 1999, p. 50-75.

18 *Ibid.*, p. 57 : « On once told me about a dream he had of a razor sliding between his teeth. He was sure it was because his "date paintings" look like the gray slotted blade of a double-edged razor. Once On visited me and asked me if I noticed anything different about him. No, I noticed nothing different. Then he told me that he'd just gotten his false teeth. He had gladly had most of his teeth extracted. »

19 *Ibid.*, p. 58 : « A razor is getting in between my theeth so I cannot close my mouth. » L'auteur ajoute : « Et à 14h25 le 9 juin 1991, la caméra de [Henning] Weidemann aperçoit un rasoir posé sur le bureau de Kawara » ; « And at 2:25 on June 9, 1991, [Henning] Weidemann's camera spots a razor lying on Kawara's desk. »

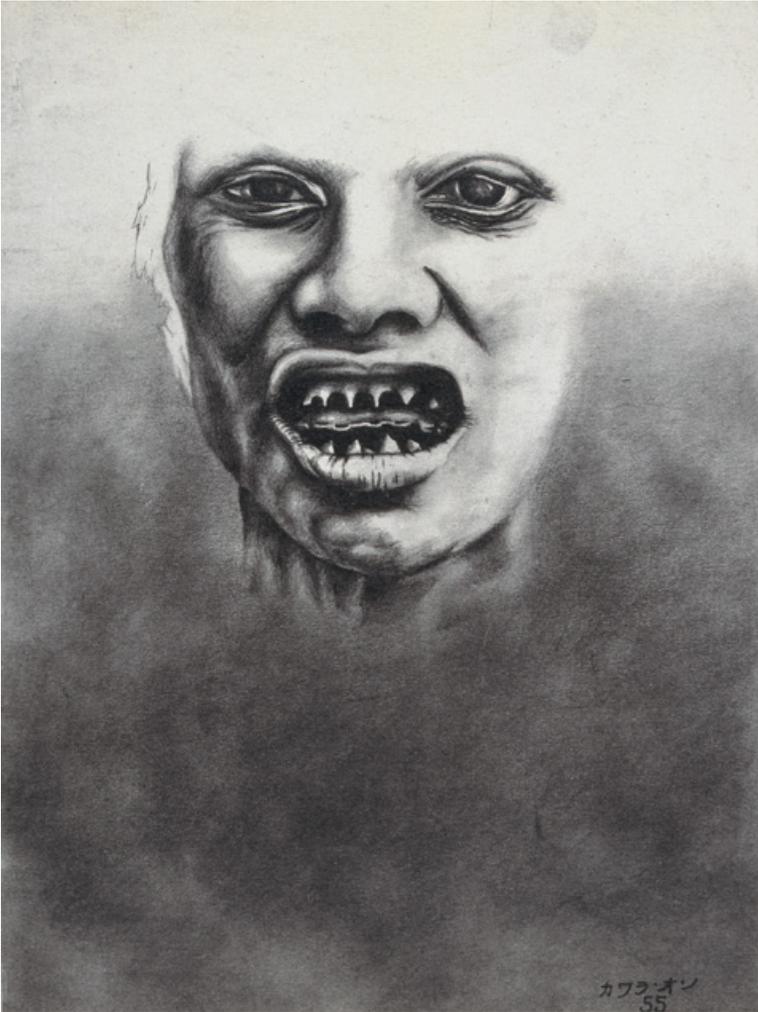


Fig. 8. On Kawara, *Thanatophanies*, 1955-1956. Portfolio de 30 planches. Estampe dans coffret toilé, 45×35×2,5 cm, 25,4×19,2 cm (hors marge), 30 × (39,7×30 cm), 31/180. Edité par Parco Co., Tokyo N.B.G.: 31/180 crayon à papier dans portfolio. Collection IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes. © The Estate of On Kawara

L'état de ses dents (qui ont sectionné la langue du sujet) rappelle certaines mutilations ancestrales « ayant pour but de rendre les dents plus ou moins pointues en forme de dents de scie plus marquées encore²⁰ ». Parlant

20 Marcel Baudouin, *La signification véritable des mutilations dentaires ethniques et préhistoriques*, Paris, Éditions de la Semaine Dentaire, 1924, p. 5. En ce qui concerne précisément le Japon, l'auteur précise: « Dans des fouilles exécutées au Japon, on a trouvé des crânes, dits néolithiques,

d'« appointuchage » le docteur Marcel Baudouin souligne, dès 1924²¹, que de nombreuses ethnies africaines utilisent ce procédé à des fins vraisemblablement spirituelles²². Néanmoins, il semblerait que ce ne soit plus ici un humain, ni même un dieu totémisé qui soit représenté, mais une incarnation anthropomorphe du mal. L'ensemble des *Thanatophanies* relate simultanément la douleur (physique et psychique) de la figure humaine (et sa propre déshumanisation) actrice et réceptrice, coupable et victime de l'horreur. Cette défiguration témoigne d'une négation du sujet – ou d'une anti-subjectivité – massive et imposée : celle de l'extermination comme déni de l'humain. Comme celui proposé par Lee Lozano, le sourire de certaines figures pose question. Visiblement satisfait dans le chaos, il tend à rétablir l'équilibre et à faire preuve de réserve quant à la vérité de la situation. Pour Kawara, il n'y a pas de point de vue univoque : les Japonais ont, eux aussi, leur part de responsabilité.

La question du point de vue est aussi posée par la géométrie de l'œuvre. Tout comme le carrelage faisant office de décor dans *Pregnant Woman* (fig. 3), la forme du cadre influence la perception du spectateur. Dans ce qui relèverait de l'anticipation des *Shaped Canvas* de Frank Stella, l'artiste utilise des cadres irréguliers, au-delà du traditionnel carré ou rectangle pictural. Proche de l'imagerie du cartoon, *Black Soldier* (1955) représente un personnage chaussé de bottines à crampons, chutant et s'étirant dans un abysse métallique. Pour le critique d'art japonais Jun Ebara, il s'agit d'une « visualisation du vide contemporain²³ ». Selon lui, la posture de ce soldat renvoie au sentiment de tout japonais à cette époque-là : celui d'être au bord du gouffre. En accentuant la matérialité de l'objet-contenant, On Kawara insiste sur l'illusionnisme de la peinture en tant que production subjective nécessairement biaisée, dont l'assimilation l'est tout autant (en témoignent l'irrégularité du cadre et l'étirement exagéré de la perspective). De fait, la standardisation des formats de ses séries dites

avec des mutilations de ce genre. Et le Professeur Yoshikiyo Koganeo (de Tokio), dans un superbe mémoire qu'il m'a adressé, a publié une belle photographie d'un maxillaire supérieur, de l'époque de la Pierre polie du Japon, qui présente des dents en forme de fourche à trois branches (incisives médianes), du genre trident et de fourche à deux branches (incisives latérales). »

- 21** Certes daté, il s'agit, aujourd'hui encore, d'un texte de référence pour toute étude sur le sujet.
- 22** Marcel Baudouin explique, dans *idem* : « [les peuplades bantous] se travaillent les dents pour les faire ressembler à celles de leur Totem, le Crocodile. [...] Il faut donc en conclure que l'*usure en pointe* des dents humaines a pour but de les transformer en dents de Carnassiers, parce que les Primitifs qui pratiquent cette mutilation veulent ressembler à leur ancêtre, devant être un *Carnassier quelconque* (chat, lion, tigre, panthère, crocodile, etc.). »
- 23** Bert Winther-Tamaki, « Oil Painting in Postsurrender Japan: Reconstructing Subjectivity through Deformation of the Body », *Monumenta Nipponica*, vol. 58, n° 3, automne 2003, p. 347-396, p. 386.

conceptuelles assoit la validité et l'objectivité d'un contenu qu'il veut réduit à sa pure factualité, tel un gage de neutre vérité.

(Dé)peindre

Si l'acte de dépeindre nous rappelle à sa définition originelle – « représenter (quelque chose) par des couleurs, de la peinture²⁴ » –, il revêt une valeur littérale significative. Comme l'acte de défigurer, il marque une négation en tant que détachement de la peinture. Chez On Kawara, ce phénomène passe notamment par le choix d'un outil bien particulier : le crayon. Certes employé dans ses dessins antérieurs, il s'avère parfaitement adapté à son mode de vie au début des années 1960. Lors de ses nombreux allers-retours entre l'Europe et les États-Unis, il réalise une série de dessins intitulée *Paris-New York Drawings* (1962-1964) et affirme déjà l'ancrage conceptuel de sa pratique. Pure tautologie, le dessin d'une machine à écrire²⁵ équivaut à son objectivité. La dessiner n'est pas écrire mais suggérer la possibilité de l'écriture par ce même moyen (seules les touches – comme médium de l'écriture – sont d'ailleurs représentées, aux dépens de l'objet en lui-même). Kawara souligne la prévalence d'un contenu potentiel sur son effectivité, nécessairement restreinte.

Cette représentation révèle également l'évolution formelle d'une œuvre au sein de laquelle l'écriture devient un enjeu majeur. Toute perpétuation de la peinture se fait au profit de l'écriture comme donnée neutralisée, factuelle et intelligible. Dépeindre s'oppose alors à l'expressivité de la peinture. Écrire, comme relation de faits, revient à dé-peindre pour dé-raconter, et donc à limiter la subjectivité de la représentation. Dépouillée de toute figure (mais aussi de toute scène ou tout décor), la perpétuation de la peinture chez On Kawara est au service de l'écriture et de l'énonciation de faits. Dans son triptyque *Title (Viet-Nam)* (1965)²⁶, réalisé exactement vingt ans après les bombardements au Japon, l'artiste use d'un terme unique pour chacune des toiles : *One Thing, 1965* et *Vietnam*. Claires et intelligibles, ces données sont assimilables par chacun au regard de ses expériences et connaissances propres. On Kawara souligne ainsi la fictionnalisation de l'Histoire par les médias, les politiques, voire les populations elles-mêmes, mal ou désinformées. Si *Title* fait référence à la une

24 CNRTL (Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales), « dépeindre », en ligne (URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9peindre>, consulté le 11 septembre 2020).

25 Voir le site Internet du Guggenheim Museum de New York (URL : <https://www.guggenheim.org/audio/track/on-kawara-paris-new-york-drawings-1964>, consulté le 24 octobre 2020).

26 Voir le site Internet de la National Gallery of Art, Washington D.C. (URL : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.134202.html>, consulté le 24 octobre 2020).

des journaux, *One Thing* désigne quelque chose d'indéterminé²⁷, mettant en lumière l'état général de connaissance de cette guerre. Que se passe-t-il vraiment ? Possiblement l'intervention massive des Américains au Vietnam et le tristement célèbre *Search and Destroy* à l'occasion duquel de nombreuses régions du Sud-Vietnam sont déclarées *Free Fire Zone*. Si vérité il y a, celle-ci réside seulement, et objectivement, en ces trois termes, éléments à partir desquels il est permis de tisser une histoire.

De cette création découle directement celle des *Date Paintings* (1966-2013) (fig. 9), pour lesquelles l'artiste adopte ce que Maurice Fréchuret nomme « posture machinique », prétendant « assimiler l'acte créateur à un déroulé totalement indemne des traits agissants de [sa] personnalité au profit d'une mécanique physique ou conceptuelle mise au point de manière précise et susceptible de fonctionner pendant le temps désiré²⁸. . . » Sous couvert d'une production aux allures mécanisées, On Kawara réalise chacune de ses toiles manuellement. Leur fini léché est le fruit d'un travail aussi laborieux que minutieux. Mais en dépit du nombre d'heures passées sur une toile dans la journée, l'artiste la détruit si celle-ci n'est pas achevée avant minuit de cette même date. Dé-peindre correspond alors à annuler, à supprimer la peinture ; afin de solidement maintenir la cohérence tautologique de l'espace-temps dans lequel l'artiste disparaît, englouti par son propre travail.

Chez Lee Lozano, l'acte de dépeindre va de pair avec celui de défigurer. Jouant d'effets d'échelle la menant à l'abstraction, elle réalise, entre 1963 et 1964, des plans serrés d'outils de bricolage (vis, marteau ou encore pinces) dont les proportions font perdre toute notion de réalité quant à leur objectivité propre. Entre 1964 et 1967, l'abstraction prend le pas sur la figuration et porte en elle l'apparition du langage comme substitution à l'intelligibilité visuelle. L'artiste nomme plusieurs toiles du nom d'une action : *Picth* (« lancer ») (1964), *Cram* (« fourrer ») (1965), *Clamp* (« fixer ») (1965), *Lean* (« pencher ») (1966) (fig. 10)

27 Dans *Nothing, Something, Everything* (1963), réduit au contour rectangulaire du mot *Something*, l'artiste souligne la désinformation du contenu qu'il considère relever de la construction fictionnelle et de l'interprétation subjective de l'artiste. Ainsi, *Something*, ce « quelque chose » de non défini, est offert à l'interprétation de chacun des spectateurs. Voir le site Internet du Guggenheim Museum de New York (URL : <http://exhibitions.guggenheim.org/onkawara/04/06>, consulté le 24 octobre 2020).

28 Maurice Fréchuret et al., *L'Œuvre en programme*, cat. expo., Bordeaux, CAPC – Musée d'art contemporain (3 février-15 mai 2005), Bordeaux, CAPC/Lyon, Fage, 2005, p. 11. Se référer également à son ouvrage *La Machine à peindre*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon (Rayon art), 1994, dans lequel il se penche notamment sur l'œuvre de Roman Opalka, Hanne Darboven et On Kawara.

ou encore *Stop* («arrêter») (1967); là où ses œuvres précédentes s'intitulent invariablement *No title*.



Fig. 9. On Kawara, *JULY 15, 1970*, *Today Series* (1966-2013), 1970. Acrylique sur toile, 25,8×33,1 cm. The National Museum of Modern Art, Tokyo. Photo: MOMAT/DNPartcom



Fig. 10. Lee Lozano, *Lean*, 1966. Huile sur toile, trois panneaux. 198,8×312,9×4,2 cm / 78 ¼×123 ¼×1 ⅝ inches. © The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth. Photo: Barbora Gerny

Mais sa peinture n'évolue pas seulement au gré de la dé-figuration. Elle s'affranchit aussi de son objectalité limitante, à l'instar de ses quasi-monochromes *Wave Paintings* (1967-1970)²⁹ dont elle dira en 1989 : « C'est comme le gros plan d'une chose immense qui ne serait même pas une structure à taille humaine. Ce serait quelque chose d'imaginé, de l'énergie qui prendrait solidité³⁰. » Sensorielles, ses toiles ne sont pas destinées à la vision et à l'imaginaire qui en découlent, mais à l'expérience concrète de leur matérialité, au-delà de toute précaution de conservation et de toute préciosité matérielle de l'objet d'art. Comme le relate Sarah Lehrer-Graiwer, l'artiste « met à disposition un échantillon de toile abandonnée³¹ » que le spectateur peut toucher³², lors de son exposition *Lee Lozano – Painter* au Whitney Museum of American Art de New York en 1970. Pour Lozano, ces toiles sont des fragments de l'incommensurable univers dont nous faisons chaque jour l'expérience. L'objet unique devient extrait (pour ne pas dire reliquat) d'une entreprise artistique qui la dépasse – telle l'expérience du Grand Tout –, dont On Kawara rapporte, et reporte, l'expérience *via* des données normatives et normalisées. Aussi, dé-peindre n'empêche pas de peindre lorsque la continuation de cette pratique se fait moyen et non plus fin.

Par ailleurs, les *Wave Paintings* sont concomitantes du développement de l'écriture dans l'œuvre de Lee Lozano. L'artiste tient déjà des carnets de travail et des journaux personnels mais rédige désormais les protocoles et/ou les comptes rendus de ses expériences, intitulés *Language Pieces*. Au sens large, dépeindre signifie en effet « représenter, décrire (quelque chose) par le discours, plus rarement par le geste³³ », autrement dit : relater les événements. Si une telle évolution plastique engage davantage la disparition du sujet par la nette

29 Sur le site de la Kunsthalle Basel, à l'occasion de son exposition *Lee Lozano: Win First Don't Last, Win Last Don't Care* en 2006 (URL : https://www.kunsthallebasel.ch/wp-content/uploads/2006_07_Lozano_001-1470x1103.jpg, consulté le 12 novembre 2020). Cf. Adam Szymczyk (éd.), *Lee Lozano: Win First Don't Last, Win Last Don't Care*, cat. expo., Bâle, Kunsthalle (15 juin - 27 août 2006) et Eindhoven, Van Abbemuseum (8 octobre 2006-7 janvier 2007), Bâle, Schwabe (Kunsthalle Basel), 2006.

30 Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano: Dropout Piece*, Londres, Afterall, « One Work », 2014, p. 25. Cette citation est extraite de « The '60s in Abstract: 13 Statements and an Essay », *Art in America*, vol. 71, n°9, octobre 1983, p. 135 : « It's like a close-up of a huge thing that wouldn't even be a structure of human size. It would be something imagined, some energy that took on solidity. »

31 *Ibid.*, p. 24 : « [...] she made a swatch of discarded canvas available to touch ».

32 En 1996, On Kawara réalise la traduction en braille d'un texte du poète et écrivain français Jacques Roubaud. Cette œuvre s'intitule *Six sens, code 1995* et se veut, par définition, disponible au toucher du lecteur. Cf. On Kawara et Jacques Roubaud, *Codes*, Paris, Yvon Lambert (Une rêverie émanée de mes loisirs), 1996, non paginé (114 feuillets).

33 CRNTL, « dépeindre », en ligne (URL : <https://www.crntl.fr/definition/depeindre//1>, consulté le 12 janvier 2021).

éradication de sa figure, l'abandon progressif de la peinture vise à révéler la nature humaine de l'artiste qui ne fait dès lors que peu de cas de la technicité qui incomberait à son statut. Sans jamais délaissé le champ de la sexualité, Lee Lozano rédige notamment des protocoles masturbatoires dont la crudité verbale égale celle de ses premières représentations³⁴. En 1969, *Masturbation Investigation* est une retranscription de ses expérimentations sexuelles solitaires avec différents instruments (« pédale de moto en caoutchouc dur », « plume », « carotte » et « ampoule de forme phallique »). L'artiste souligne néanmoins l'écueil d'une telle pratique : « [...] BAISER AVEC DES OBJETS OUVRE UN ABÎME³⁵. » D'Éros à Thanatos, elle marque l'opposition entre l'inertie de l'objet et la vitalité du sujet, tel un mariage impossible. L'union perverse de l'homme et de la machine – qu'elle représente dans de multiples peintures et dessins érotico-mécaniques – tend à déshumaniser le sujet qui, dès lors, s'assimile à un objet parmi les autres. Protocole potentiel pour qui souhaiterait en faire l'expérience, chacune des *Language Pieces* se fait néanmoins récit personnel, réceptacle d'une expérience vécue et énoncée à la première personne.

La même année, *Dialogue Piece*³⁶ rend compte d'un vaste projet : établir une conversation avec certaines personnalités du monde de l'art. La retranscription proposée n'a toutefois aucun intérêt substantiel. Volontairement factuelle, elle ne relate que les éléments périphériques à la discussion : la prise de rendez-vous, sa durée, la drogue consommée ou encore les impressions de l'artiste quant à ses interlocuteurs et aux situations rencontrées. L'intérêt de ces productions est donc moins l'art que le sujet et la subjectivité de l'artiste dont les interactions sociales, l'histoire, les goûts, la personnalité, les opinions et les souvenirs constituent l'enjeu principal de la proposition : « L'OBJECTIF DE CETTE PIÈCE EST D'AVOIR DES DIALOGUES, NON DE FAIRE UNE PIÈCE. AUCUN ENREGISTREMENT OU NOTE N'ONT ÉTÉ FAITS PENDANT LES DIALOGUES, QUI EXISTENT SEULEMENT POUR EUX-MÊMES COMME DE JOYEUSES OCCASIONS SOCIALES³⁷. » Se débarrassant de l'objet-peinture (ou de l'objet-dessin) à travers le choix de la scripturalité, Lee

34 Ces représentations étaient parfois accompagnées de légendes explicatives directement sur le support de la peinture. Par exemple : « ron k, s'est masturbé avec un aspirateur mais sa bite est devenue trop grosse » ; « ron k, masturbated with a vacuum cleaner but his cock got too big », dans *No title*, ca 1962.

35 D'après la traduction de Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos, *Art conceptuel : une entologie*, op. cit., p. 252.

36 Voir le site Internet du Museum of Modern Art, New York (URL : <https://www.moma.org/collection/works/96570>, consulté le 12 janvier 2021).

37 « THE PURPOSE OF THIS PIECE IS TO HAVE DIALOGUES, NOT TO MAKE A PIECE. NO RECORDINGS OR NOTES ARE MADE DURING DIALOGUES, WHICH EXIST SOLELY FOR THEIR OWN SAKE AS JOYOUS SOCIAL OCCASIONS. »

Lozano se libère aussi de son statut d'artiste ; gommant un peu plus la frontière entre ses protocoles et ses journaux personnels. À la publication de ces derniers en 2009³⁸, Lauren O'Neill-Butler questionne cette porosité :

Qu'est-ce que cette dialectique entre le besoin d'intimité de l'individu et la dépendance du monde de l'art à la publicité pourrait nous faire comprendre à propos de Lozano – et d'autres artistes comme elle – qui s'est finalement retirée de l'art vers la vie? [...] Mais tel que cela apparaît dans la réimpression de *Primary Information*, préférer un carnet entier plutôt que des œuvres uniques pose un problème important pour la renaissance de Lozano : celui de trouver un équilibre entre les souhaits de l'artiste – ou les tropes du privé et du personnel au sein de l'œuvre – et les exigences de l'historien, du marché de l'art et du domaine³⁹.

Si ce type de publications nous éclaire sur les réflexions de l'artiste, leur exposition révèle surtout un intérêt profond des critiques et historiens de l'art pour sa vie personnelle et intérieure, apparaissant dès lors comme une clé de lecture et de compréhension majeure de son travail.

(Dis)paraître

Cette porosité entre l'artistique et l'intime, le public et le privé, dépend d'une création que Lee Lozano et On Kawara investissent sans mesure ni retenue. La subjectivité fondamentale qui innerve leur œuvre tient moins d'une référence directe à leur personne que de l'expérience perpétuellement conjointe de l'art et de la vie comme d'un *art-as-life*. Leur statut d'artiste est alors épiphénomène, conséquence d'une pratique dont la dissociation avec leur vie quotidienne et personnelle est impossible. Ils ne créent pas parce qu'ils sont artistes mais sont artistes parce qu'ils créent ; ne faisant que peu de cas du décorum institutionnel. Comme l'affirme Kathryn Chiong :

Il est clair que les activités de Kawara ne sont pas initiées comme des propositions de quelque sorte que ce soit, et particulièrement pas comme des définitions

38 Lee Lozano, *Lee Lozano: Notebooks 1967-70*, New York, Primary Information, 2009, non paginé.

39 Lauren O'Neill-Butler, « Public Offering », *Art Journal*, vol. 69, n° 4, hiver 2010, p. 129-131, p. 129 : « What might this dialectic between the individual's need for privacy and the art world's reliance upon publicity help us understand about Lozano – and other artists like her – who ultimately withdrew from art into life? [...] But as it appears in the *Primary Information* reprint, a whole notebook rather than single works, it poses a significant problem for Lozano's revival: that of finding a balance between the artist's wishes – or the tropes privacy and the personnel within the work – and the demands of the historian, the art market, and the estate. »

possibles de l'art: « Quand il fait quelque chose, il ne le voit pas comme de l'art, bien qu'il soit conscient que, plus tard, cela peut devenir de l'art. »⁴⁰

Seuls deux portraits d'On Kawara circulent sur Internet. Par ailleurs, l'artiste refuse expressément la diffusion de son portrait et de ses œuvres dans les publications; au sein desquelles son nom n'est mentionné qu'en sommaire (ou dans la table des matières). Si cette volonté ne fut jamais pleinement respectée, il joue toutefois d'un profond paradoxe. C'est précisément par la négative qu'il entend apparaître. Il disparaît, dans la rigoureuse perpétuation de son art.

En ce sens, disparaître n'est plus seulement faire le deuil du paraître comme formalisation visuelle et esthétique, mais faire le deuil du paraître comme mise en scène et en situation de leur propre sujet, dépassé par leur statut d'artiste⁴¹. Disparaître est alors « dé-paraître »: cesser d'être en représentation; s'opposant ainsi à l'argument du « faire comme si » soutenu par Harold Rosenberg au nom de l'Action Painting⁴². Photographies, prises de parole et autres vernissages – en tant que mises en scène d'un statut – portent en eux cette théâtralité de l'art à laquelle tous deux choisissent de renoncer.

En 1969, Lee Lozano annonce sa disparition graduelle de monde de l'art dans une note intitulée *General Strike Piece* (fig. 11):

ÉVITER PROGRESSIVEMENT MAIS AVEC DÉTERMINATION LES CÉRÉMONIES OU RASSEMBLEMENTS OFFICIELS OU PUBLICS DANS LES « QUARTIERS CHICS » LIÉS AU « MONDE DE L'ART » DE FAÇON À POURSUIVRE LA RECHERCHE SUR UNE RÉVOLUTION PERSONNELLE ET PUBLIQUE TOTALE. N'EXPOSER PUBLIQUEMENT QUE LES PIÈCES QUI CONTRIBUENT AUX IDÉES ET AUX INFORMATIONS EN LIEN AVEC CETTE RÉVOLUTION PERSONNELLE ET PUBLIQUE TOTALE⁴³.

40 Kathryn Chiong, « Kawara On Kawara », art. cité, p. 73; « It makes clear that Kawara's activities are not initiated as propositions of any sort, particularly not as possible definitions of art: "When he makes something he does not see it as art, though he is aware that later it may become art." », Kathryn Chiong cite ici Lucy Lippard « Just in Time », dans Lucy R. Lippard et Helen Lewis (éd.), *On Kawara 1967*, cat. expo., Otis Art Institute Gallery, Los Angeles, 1977, non paginé.

41 Refuser la représentation au profit de la présentation de faits implique de ne pas rentrer soi-même en représentation.

42 Cf. Harold Rosenberg « American Action Painters », *ARTnews*, vol. 51, n°8, décembre 1952; d'après la traduction française d'Anne Marchand, « Les peintres d'action américains », dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990: une anthologie*, op. cit., p. 643-647, p. 644-645.

43 « GRADUALLY BUT DETERMINEDLY AVOID BEING PRESENT AT OFFICIAL OR PUBLIC "UPTOWN" FUNCTIONS OR GATHERINGS RELATED TO THE "ART WORLD" IN ORDER TO PURSUE INVESTIGATION OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION. EXHIBIT IN PUBLIC ONLY PIECES WHICH FURTHER SHARING OF IDEAS & INFORMATION RELATED TO TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION. »

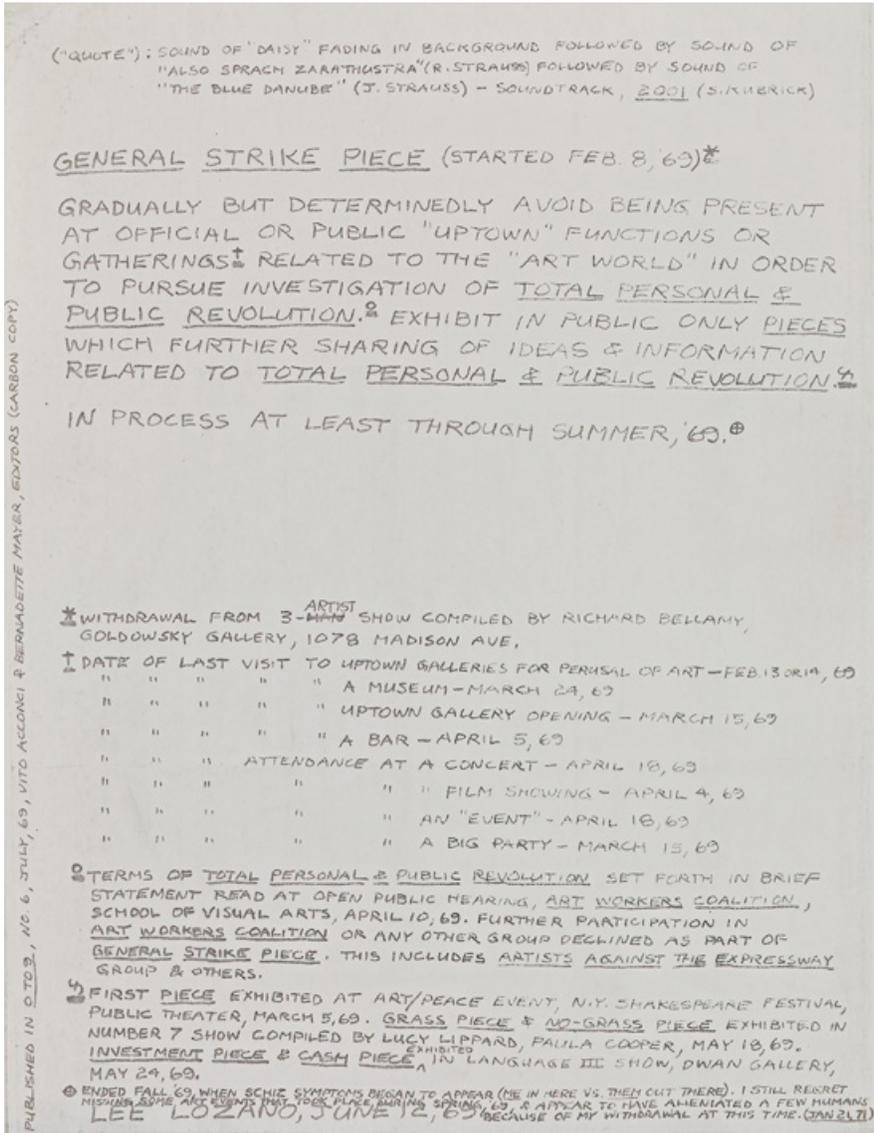


Fig. 11. Lee Lozano, *General Strike Piece*, 1969. Xérophotie. 27,9×21,6 cm / 11×8 1/2 inches. © The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth. Photo: Stefan Altenburger Photography Zurich

En 1970, elle écrit une note communément intitulée *Dropout Piece* (*Pièce d'abandon*):

IL ÉTAIT INÉVITABLE, DEPUIS QUE JE TRAVAILLE PAR ENSEMBLES BIEN-SÛR, QUE JE FASSE LA DROPOUT (NOTEZ LE JEU DE MOTS⁴⁴) PIECE. CELA FAIT LONGTEMPS QUE ÇA BOUGE MAIS JE PENSE QUE ÇA VA EXPLOSER. DROPOUT PIECE EST LE TRAVAIL LE PLUS DUR QUE JE N'AI JAMAIS FAIT⁴⁵.

N'existant que dans cette énonciation, cette note fonctionne comme le précis d'une démarche dont le titre s'avère explicite et suffisant à son effectivité et à sa compréhension : l'abandon.

Sa disparition passe également par une désidentification comme libération de son propre sujet, limité par les multiples assignations imposées par la société. En 1970, elle écrit une note à l'occasion de son exposition monographique au Whitney Museum of American Art (**fig. 12**) : « SEUL VRAI NOM : 5 NOV. 1930, 4H25, NEWARK, N.J.⁴⁶. » Née Lenore Knaster, Lee Lozano change de prénom en 1944 pour celui, volontairement non généré, de Lee. Ce premier déconditionnement marque son « REJET DE LA DESTINÉE TRADITIONNELLE D'UNE FEMME AMÉRICAINE ISSUE DE LA CLASSE MOYENNE⁴⁷ ». En 1956, elle épouse Adrian Lozano, architecte d'origine mexicaine, dont elle gardera le nom après leur divorce en 1960 (elle s'installe à New York l'année suivante). Jusqu'en 1971, Lee Lozano se livre toutefois à plusieurs changements de noms. Elle se renomme brièvement *Lee Free* (soit « Libre Lee ») puis *Leefer*, proposant ainsi un jeu de mots entre le joint de marijuana – « reefer » – et la création d'un comparatif de supériorité propre aux feuilles d'arbres – « le[a]f » + « er ». Supprimant ensuite le « L », elle se renomme *Eefer*, appliquant le comparatif de supériorité à la seule lettre « E » dont elle révèle toute la place dans cette anagramme de « Free ». L'artiste choisit finalement de s'appeler *E*⁴⁸, considérant « la personnalité, l'identité elle-même, comme quelque chose à éliminer pour devenir une énergie pure, un "E" pur⁴⁹ ». Par cette réduction maximale, l'artiste procède à l'extension indéfinie de son existence. En 1971, elle affirme (**fig. 13**) :

44 Si *dropout* signifie « abandon », *pout* signifie « moue ». Cela en dit long sur son manque d'enthousiasme à l'idée de se retirer du monde de l'art.

45 « IT WAS INEVITABLE, SINCE I WORK IN SETS OF COURSE, THAT I DO THE DROPOUT (NOTE PUN) PIECE. IT HAS BEEN CHURNING FOR A LONG TIME BUT I THINK IT'S ABT TO BLOW. DROPOUT PIECE IS THE HARDEST WORK I HAVE EVER DONE. »

46 « ONLY TRUE NAME : NOV. 5, 1930, 4:25 PM, NEWARK, N.J. »

47 « REJECTION OF TRADITIONAL AMERICAN MIDDLECLASS FEMALE TRIP. »

48 Se référer notamment à l'ouvrage de Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano: Dropout Piece*, op. cit., p. 47-48.

49 Bruce Hainley, « On "E" », *Frieze*, n° 102, 1^{er} octobre 2006, en ligne (URL : <https://frieze.com/article/e>, consulté le 12 janvier 2021).

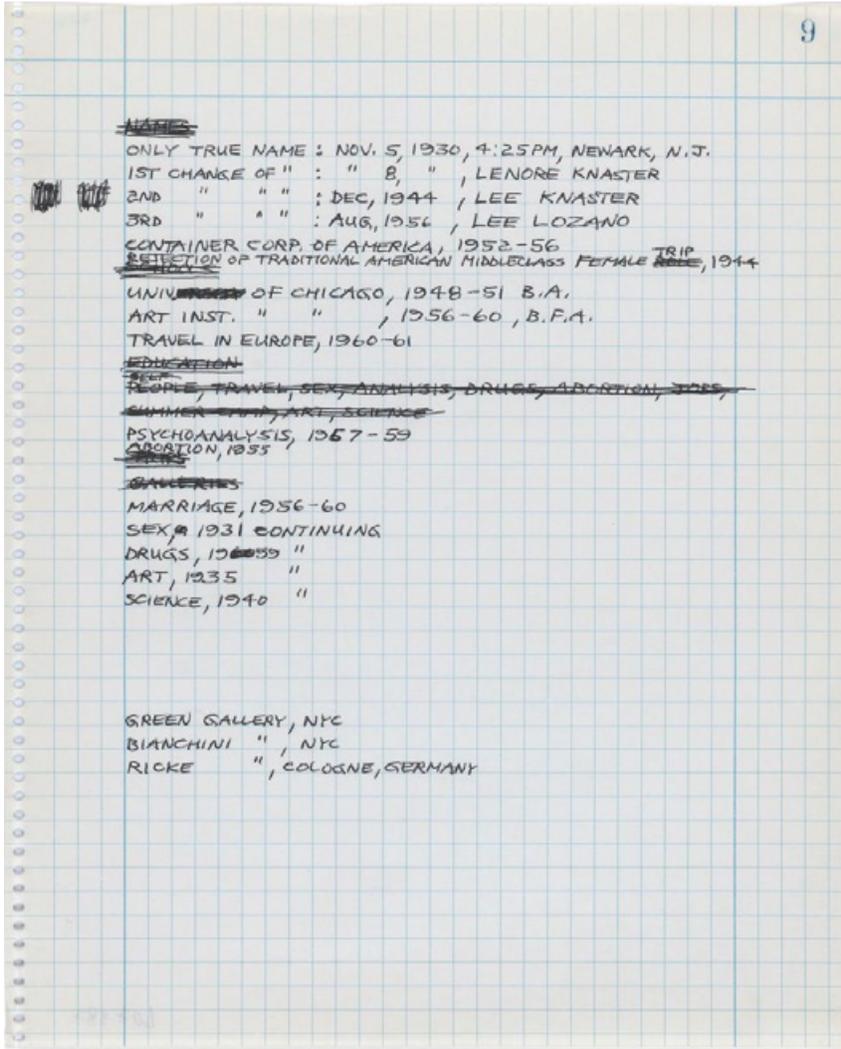


Fig. 12. Lee Lozano, *No title*, 1970. Stylo sur papier, 28 × 22,8 cm / 11 × 9 inches. © The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth. Photo: Barbora Gerny

JE N'AI PAS D'IDENTITÉ.

J'AI UNE IDENTITÉ MATHÉMATIQUE APPROXIMATIVE (CARTE ASTRALE.)

J'AI PLUSIEURS NOMS.

JE VAIS ABANDONNER MA RECHERCHE D'IDENTITÉ TELLE UNE ENQUÊTE DANS L'IMPASSE.

JE VAIS FAIRE LE VIDE EN MOI-MÊME AFIN DE RECEVOIR DES INFORMATIONS COSMIQUES.

[...]

SEPT 8, 71

I HAVE NO IDENTITY.

I HAVE AN APPROXIMATE MATHEMATICAL IDENTITY (BIRTHCHART.)

I HAVE SEVERAL NAMES. ‡

I WILL GIVE UP MY ^{SEARCH FOR} IDENTITY ~~AS A~~ AS A DEADEND INVESTIGATION.

I WILL MAKE MYSELF EMPTY ~~TO~~ TO RECEIVE COSMIC INFO.

I WILL RENOUNCE THE ARTIST'S EGO, THE SUPREME TEST WITHOUT WHICH BATTLE A HUMAN COULD NOT ~~BECOME~~ BECOME "OF KNOWLEDGE." 

I WILL BE HUMAN FIRST, ARTIST SECOND.

I WILL NOT SEEK FAME, ~~OR~~ PUBLICITY, ~~OR~~ OR SUCCESS.

IDENTITY CHANGES CONTINUOUSLY AS MULTIPLIED BY TIME. (IDENTITY IS A VECTOR.)

‡ ON ROOF AFTER ~~THIS~~ I WRITE THIS, CINDY TELLS ME THAT "LOZANO, ^{ON NINE} SNAPPED OFF."

Fig. 13. Lee Lozano, *No title*, 1971. Stylo sur papier vélin. 28 × 21,5 cm / 11 × 8 ½ inches.

© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth. Photo: Barbora Gerny

JE SERAI HUMAINE D'ABORD, ARTISTE ENSUITE.

JE NE VAIS PAS CHERCHER LA RENOMMÉE, LA PUBLICITÉ OU LE SUCCÈS.

L'IDENTITÉ CHANGE CONTINUELLEMENT COMME MULTIPLIÉE PAR LE TEMPS.

(L'IDENTITÉ EST UN VECTEUR.)

Chez On Kawara, cette latence de l'existence se retrouve notamment dans les télégrammes qu'il envoie. Généralement utilisés pour informer d'un événement urgent ou important (mariage, naissance ou décès), les télégrammes de l'artiste mentionnent simplement que celui-ci est toujours en vie. Si Kawara ancre son

indéniable existence par la répétitions de ses envois, cette série s'avère d'autant plus intéressante que ses tout premiers télégrammes, adressés à Michel Claura, sont plus précis : « I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE DON'T WORRY » (« JE NE VAIS PAS COMMETTRE DE SUICIDE NE VOUS INQUIÉTEZ PAS »), « I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY » (« JE NE VAIS PAS COMMETTRE DE SUICIDE INQUIÉTEZ VOUS »), ou encore « I AM GOING TO SLEEP FORGET IT » (« JE VAIS DORMIR OUBLIEZ CELA »). Témoignages « dérangeants voire déchirants », selon Catherine Grenier « de l'artiste qui interpelle : I'm still alive (je suis encore en vie) [...] ⁵⁰ », ils soulignent la porosité de la frontière entre l'acte artistique et l'acte de vie, la fonction et la nature du sujet.

En 1971, Lee Lozano réalise sa dernière œuvre. Féministe, *Boycott Piece* témoigne pourtant de sa volonté d'éviter toutes les femmes pendant quelques jours :

1^{ÈRE} SEMAINE D'AOÛT, 71

DÉCIDE DE BOYCOTTER LES FEMMES.

JETTE LA 2^{NDE} LETTRE DE LUCY LIPPARD SUR LA PILE DES DÉFUNTS, PAS RÉPONDU, NE PAS SALUER ROCHELLE BASS AU MAGASIN.

2^{ÈME} SEMAINE D'AOÛT, 71

PAULA TAVINS APPELLE LE 11 AOUT. LUI DIRE QUE JE BOYCOTTE LES FEMMES COMME UNE EXPÉRIENCE JUSQU'EN SEPTEMBRE ET QU'APRÈS CELA « LA COMMUNICATION SERA MEILLEURE QUE JAMAIS »⁵¹.

Débordant sur sa vie quotidienne et personnelle, ce boycott généralisé isole davantage l'artiste. Après avoir été expulsée de son loft de Grand Street, elle continue de vivre à New York une dizaine d'années avant de retourner vivre chez ses parents à Dallas en 1982, et ce jusqu'à la fin de sa vie en 1999.

De manière relativement comparable, On Kawara n'a que des contacts restreints avec certains de ses confrères devenus amis, principalement basés sur le jeu comme échange symbolique mais non substantiel, car non verbal. Tandis que ses liens avec Bernar Venet se limitent à des matchs de tennis de

50 Catherine Grenier, « Légendes Dorées », dans *Vies d'artistes : Ben, Boltanski, Brown, Byars, Darboven, Fulton, Kawara, Messenger, Van Elk, Zush*, cat. expo., Le Havre, Musée des Beaux-Arts André Malraux; Évreux, Musée Ancien-Évêché et Darnétal, Usine Fromage (12 octobre 1990 - 15 janvier 1991), Paris, La Différence/Rouen, Association des conservateurs de Haute-Normandie, p. 7-39, p. 12.

51 « 1ST WK AUGUST, 71 DECIDE TO BOYCOTT WOMEN. THROW LUCY LIPPARD'S 2ND LETTER ON DEFUNCT PILE, UNANSWERED. DO NOT GREET ROCHELLE BASS IN STORE. 2ND WK AUGUST, 71 PAULA TAVINS CALLS AUG 11. TELL HER I AM BOYCOTTING WOMEN AS AN EXPERIMENT THRU ABT SEPT & THAT AFTER THAT "COMMUNICATION WILL BE BETTER THAN EVER." ».

table⁵², il joue au Risk avec Joseph Kosuth, jusqu'à ce qu'On Kawara cesse de le rappeler⁵³.

Bien qu'il soit décédé en 2014, son compte Twitter continue, jusqu'en 2018, d'émettre chaque jour le message « I AM STILL ALIVE ». Ce compte fut créé en son nom en 2009 par l'artiste islandais-américain Pall Thayer (1968-), sans que jamais On Kawara ne s'y oppose. Comparativement, l'artiste américain Eric Doeringer (1974-) reprend l'œuvre de son aîné, appliquant à son tour les processus que celui-ci avait préétablis : tamponner la date de son réveil sur une carte postale (*I Got Up*, 2008-2015), tracer sur une carte les trajets effectués dans la journée (*I Went*, 2010-2015) ou peindre en une journée la date du jour (*The Today Series*, 2013-2015). En 2015, le Guggenheim Museum de New York consacre une exposition monographique à On Kawara⁵⁴. Pendant toute la durée de l'événement, Eric Doeringer poursuit ses séries sous le nom d'*Echoes*, annexes de ses réinterprétations de *I Met* (2015) et de *I Read* (2015). Il s'agit pour le jeune artiste de reproduire une œuvre qui, en dépit de la neutralisation formelle initialement adoptée par On Kawara, révèle la profonde singularité plastique et la primauté de l'auteur original tant cette reprise peut volontairement paraître galvaudée (telle une littérale malfaçon). Eric Doeringer ne vise en rien la copie ou la contrefaçon, mais la mise en avant d'une déperdition objectale au profit de la profonde subjectivité de l'œuvre; en d'autres termes, la dépendance de cette œuvre à son instigateur et à sa vie, dont l'originale ne se trouve pas minimisée mais, au contraire, renforcée.

Pour sa part, et bien qu'ayant renoncé à sa vie d'artiste depuis plus de vingt-cinq ans, Lee Lozano rédige une dernière pièce en 1998. Sorte d'étude sociologique intitulée *Questionnaire, With Jokes, Concerning Purchases & Purchasers of My Art* et dédié à ses marchands Barry Rosen et Jaap van Liere, ce questionnaire a pour objectif d'établir « le nombre d'achats effectués de ses œuvres, puis de l'âge, de la sexualité, de l'appartenance ethnique, de la religion, de l'éducation, de la profession et de la classe de l'acheteur; elle voulait savoir si l'achat était pour une maison, un musée ou une école, ou pour la spéculation⁵⁵ ». Comme

52 Voir Bernar Venet, Alain Mousseigne et Thierry Davila, *Le monde de Bernar Venet, Venet in Context: Vito Acconci, Carl Andre, Arman...*, cat. expo., Toulouse, Les Abattoirs (17 novembre 2010-13 mars 2011), Montreuil-sous-Bois, Lienart/Toulouse, Les Abattoirs, 2010.

53 Voir Karlyn de Jongh, *On Kawara: unanswered questions*, op. cit., p. 13.

54 Jeffrey S. Weiss et Annette Wheeler Cafarelli (dir.), *On Kawara: Silence*, cat. expo. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (6 février-3 mai 2015), New York, Guggenheim Museum, 2015.

55 Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano: Dropout Piece*, op. cit., p. 57: « [...] the number of purchases made of her art and then the age, sexuality, ethnicity, religion, education, occupation and

l'écrit Sarah Lehrer-Graiwer, Lee Lozano « ne s'arrête pas de travailler juste parce que les autres arrêtent de regarder⁵⁶ ».

Les œuvres de Lee Lozano et d'On Kawara sont fondamentalement dépendantes de leur vie personnelle. Leur subjectivité ne s'exprime plus seulement sur la toile ou sur le papier, par le biais d'une pratique figurative ou de quelconques scènes narratives. Elle se calque sur la vie réelle et quotidienne, vécue par l'artiste. Elle ne répondant pas (seulement) d'une ambition artistique et d'un œil techniciste, mais de toute son existence. Il ne s'agit plus de représenter mais d'expérimenter. Le paradigme de l'art et de la vie est alors éprouvé par cette porosité à laquelle ils ne peuvent (ni ne semblent véritablement vouloir) échapper tant qu'ils ne disparaissent pas complètement du monde de l'art, dont ils préfèrent s'écarter magistralement et, même, ostensiblement. En résulte un intérêt nouveau et profond pour la vie privée de l'artiste, comme une clé de lecture, d'analyse et de compréhension à part entière. Tandis que les notes personnelles de Lozano sont publiées de la même façon que le reste de ses productions, le mutisme d'On Kawara n'en finit pas d'intriguer, poussant artistes et chercheurs à sans cesse ré-interroger son travail. Dans le syncrétisme qui unit l'artiste, sa vie et le monde, tous deux dévoilent une conception unitaire, propice à déceler cette transivité conceptuelle comme d'un *continuum* étranger à toute *tabularasa* avant-gardiste. Conscient de la portée englobante et universalisante des productions d'On Kawara, Kasper König élabore, entre 1989 et 1990, une série d'expositions itinérantes et internationales intitulée *Wieder und Wider/Again and Against* (à Francfort-sur-le-Main, Chicago, Nagoya et Sydney)⁵⁷. Telle une frise chronologique, les *Date Paintings* de l'artiste sont des témoins et des marqueurs temporels « contre » lesquels diverses œuvres leur étant contemporaines sont exposées (telles que celles de George Brecht, Robert Mangold, Sigmar Polke, Gerhard Richter ou encore Ed Ruscha)⁵⁸.

.....
class of buyer; she wanted to know if the purchase was for a home, museum or school or for speculation.»

56 *Ibid.* : « She didn't stop working just because others stopped watching. »

57 Voir *On Kawara: Again and Against: 23 Date Paintings and 24 Prominent Works of Japanese Contemporary Art 1966-1989*, cat. expo. Nagoya, Institute of Contemporary Arts (7 juin-24 novembre 1988), Nagoya, Institute of Contemporary Art, 1989. Voir également *On Kawara: Wieder und Wider: Again and Against*, Francfort-sur-le-Main, Portikus (19 mars-26 avril 1989), Chicago, Renaissance Society at the University of Chicago (10 mai-25 juin 1989), Nagoya, Institute of Contemporary Arts (4 novembre-24 décembre 1989) et Sydney, Ivan Dougherty Gallery, College of Fine Arts (5 avril-5 mai 1990), Francfort-sur-le-Main, Portikus, 1992.

58 Voir le site Internet de Portikus (URL : https://www.portikus.de/de/exhibitions/13_wieder_und_wider?9527e7785ab877926b6001b684d03fc4=ec18a978ffd58c06d1690be95f111c19, consulté le 12 janvier 2021).

En 2010, à l'occasion de l'exposition rétrospective consacrée à Lee Lozano, le Moderna Museet de Stockholm propose quant à lui un parcours en double spirale. Dans un rappel du nombre d'or sont abordées les périodes successives de son œuvre (**fig. 14**), dont les productions s'ancrent dans l'unité universelle dont elle se réclame. Placées à l'issue du parcours, les *Waves Paintings* se trouvent dans une salle s'ouvrant également sur les premiers espaces du parcours. À la jonction du pictural et du conceptuel, les *Waves Paintings* constituent donc une plaque tournante par l'intermédiaire de laquelle il est possible de saisir toute la cohérence de son travail.

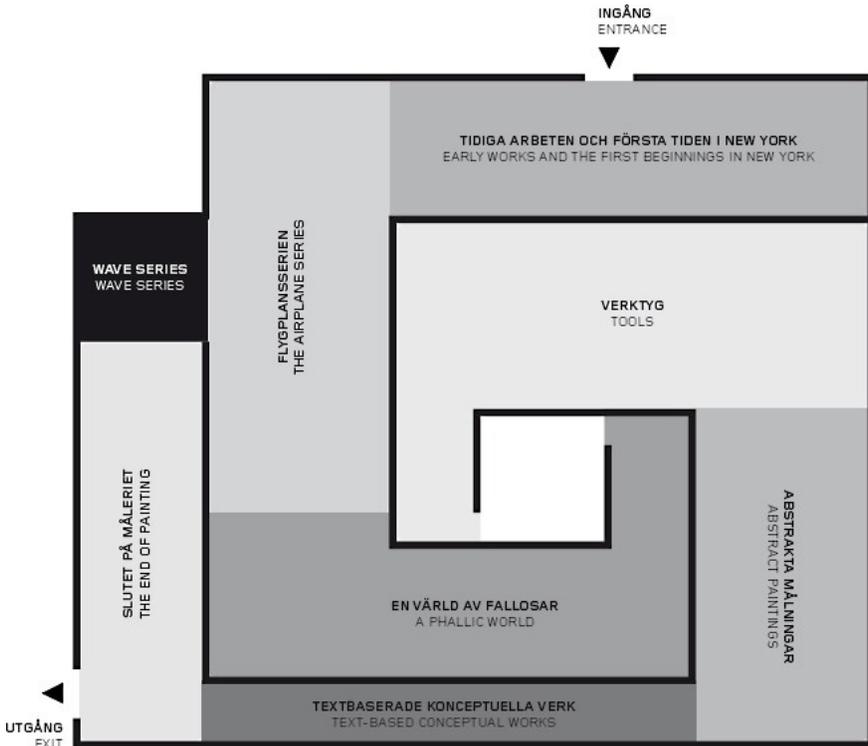


Fig. 14. Plan de l'exposition Lee Lozano, Moderna Museet, Stockholm, du 13 février au 25 avril 2010
© Moderna Museet

Reconsidérant ainsi ce qu'implique l'art conceptuel, Lee Lozano et On Kawara intègrent autrement la réception et l'assimilation du regardeur (devenu lecteur) comme enjeu fondamental de l'œuvre, au-delà de toute passivité contemplative. Ils se font contre-exemples d'un art conceptuel caractérisé et, paradoxalement, formaté. La variabilité des supports, des formats, des techniques mais aussi des esthétiques adoptées n'en détermine ni la valeur ni le sens. « Simple formalité », le « tournant conceptuel » entrepris par ces deux artistes permet de simplifier

la lecture d'un contenu qui demeure inchangé, voire maximisé en raison des multiples projections que sa (non) forme permet.

L'art conceptuel ne se réduirait donc pas à sa seule neutralité textuelle, comme le réclame notamment, et originellement, Joseph Kosuth ou encore le collectif britannique Art & Language. Néanmoins, tandis que ses membres publient leur revue éponyme entre 1969 et 1999, ils retournent à la peinture expressionniste et monumentale dès la fin des années 1970 ; s'affranchissant ainsi de tout conceptualisme « dur » dont ils incarnent pourtant les figures tutélaires dès la fin des années 1960. Dans les années 1980, ils continuent d'interroger la nature de l'art et la valeur de l'œuvre en usant du style abstrait américain et, plus précisément, pollockien. Pour autant, cette évolution ne constitue pas un retour en arrière, et encore moins un désaveu. Il témoigne d'une conception de l'art qu'aucun choix formel ne vient entraver. La notion même d'ambivalence n'engage pas une opposition de valeur mais une complémentarité féconde. Comme le révèle la combinaison de nos axes d'analyse, Lee Lozano et On Kawara jouent d'un dédoublement du sens et de possibilités de lecture interdépendantes (et non contradictoires) de leurs travaux. Les termes « (dé)figurer », « (dé)peindre » et « (dis)paraître » révèlent en effet une négation toute relative, n'étant effective qu'au prisme de la figuration, de la peinture et de l'apparition comme brève et/ou subtile mais prégnante manifestation. Chez eux, la rhétorique de l'anti-subjectivité se fait vecteur d'accomplissement personnel et artistique. L'art conceptuel auquel leur travail est associé marque l'aboutissement d'une réflexion sur la figure de l'artiste et son inextricable subjectivité.

Je remercie chaleureusement Anne Wheeler de la fondation On Kawara (New York), Yasumichi Kuniya de DNP Art Communications Co. (Tokyo), Mana Shoji du Chiba City Museum of Art (Chiba, Japon), Jeanne Rivoire de l'IAC (Institut d'Art Contemporain) de Villeurbanne, Emily Fayet de la galerie Hauser and Wirth (Zurich) et Julie Redon de la Collection Pinault (Paris) pour leur écoute et pour leur aide.

LEWIS BALTZ OU LE SCEPTICISME

ANNE BERTRAND

Né en 1945 à Newport Beach en Californie, mort en 2014 à Paris, l'artiste américain Lewis Baltz a commencé, à la fin des années 1960 aux États-Unis, une carrière de photographe nettement influencée par l'art minimal et par une recherche d'objectivité manifeste dans les images produites alors, puis aussi dans les textes qu'il rédige en parallèle, exemple ses « Notes sur *Park City* » (1980). En 1985, il quitte cependant son pays natal pour l'Europe, et se livre désormais à une pratique plastique hybride, se référant toujours à l'art minimal, et toujours utilisant le médium photographique, mais de façon plus souple, non exclusive, son point de vue apparaissant plus ouvert. L'extrême en est sans doute son projet le plus subjectif, autobiographique même, *The Deaths in Newport* (1995) – au point que l'on pourrait employer pour qualifier celui qui l'a créé le terme (qu'il n'a pas utilisé lui-même) d'« auteur », empruntant à la fois aux champs littéraire et cinématographique. À Régis Durand qui lui demande, en janvier 2013 dans *art press*, s'il voit une continuité entre ses œuvres des années 1990 et sa production antérieure, il répond : « Le scepticisme¹. »

L'examen des archives de Baltz, aujourd'hui au Getty Research Institute de Los Angeles², restant à mener, cet essai se fonde sur l'œuvre plastique de l'artiste, sur ses propos et sur une anthologie de ses *Textes*, parue en anglais chez Steidl à Göttingen en 2012³, en français à la Haute école des arts du Rhin à Strasbourg en 2019⁴ – ainsi que sur des monographies et catalogues d'exposition parus de

1 Lewis Baltz, propos recueillis par Régis Durand, « Lewis Baltz. L'art nous enseigne la beauté », traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Boidy, *art press*, n° 396, janvier 2013, repris dans *Les Grands entretiens d'art press. La Photographie 3. (Post-) documentaires*, Préface de Régis Durand, *art press*, Paris, 2016, p. 66.

2 Les Lewis Baltz Archive, acquises par le Getty Research Institute de Los Angeles, couvrent la période 1967-2013 et occupent 16,45 mètres linéaires, cf. <http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=ead/2013.M.31/2013.M.31.xml;query=:;brand=default> consulté le 27 mai 2020.

3 Lewis Baltz, *Texts*, Introduction de Matthew Witkovsky, Göttingen, Steidl, 2012.

4 Lewis Baltz, *Textes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bertrand Schefer, Introduction de Matthew Witkovsky, Préface à l'édition française d'Anne Bertrand, Strasbourg, Haute École des arts du Rhin, 2019.

son vivant, auxquels s'ajoute l'ouvrage ayant accompagné la rétrospective de la Fundación Mafpre à Madrid, en 2017⁵.

Si l'idée d'une « rhétorique de l'anti-subjectivité » à l'œuvre dans l'art de Baltz peut être évoquée, en particulier pour ses débuts à la fin des années 1960 et dans les années 1970, l'évolution de sa pratique, en Europe, à partir de la fin des années 1980 et jusqu'aux années 2000, conduit à une évaluation plus nuancée, partant non seulement de ses images, mais aussi des écrits ayant pris une place croissante dans son activité.

La recherche d'une objectivité photographique et l'influence de l'art minimal

Lewis Baltz prend ses premières photographies en 1957 – année où il perd son père. « J'étais fasciné par la photographie⁶. » L'année suivante, il rencontre Bill Current, propriétaire d'un magasin de photo à Laguna Beach. « [Il] devint mon mentor. [...] Intellectuellement, Bill était l'homme le plus indépendant que j'aie jamais connu, l'un des plus cultivés, des plus intelligents. [...] jamais il ne considérait comme acquis ce qui était de l'ordre de la convention, du "bon sens", quel que soit le sujet⁷. » Current lui fait connaître l'exigeant peintre abstrait John McLaughlin (1898-1976), qui, « bien avant toute autre personne, [l'ouvre] à l'idée de regarder au-delà de la photographie⁸ ». À la fin de sa scolarité, Baltz s'intéresse à l'architecture – et travaille un temps comme ouvrier dans la construction de lotissements.

En 1964, il s'inscrit à l'université, au Pomona College de Claremont, pour échapper à la guerre du Vietnam. Il prend alors de la distance avec ses premières

5 L'exposition « Lewis Baltz » à la Fundación Mafpre de Madrid, du 9 février au 4 juin 2017, a donné lieu à la publication du catalogue Urs Stahel (dir.), *Lewis Baltz*, Madrid/Göttingen, Fundación Mafpre/Steidl, 2017.

6 « I was fascinated by photography », Lewis Baltz, propos recueillis par Jeff Rian, « Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian », *L'Œil de la photographie*, 25 novembre 2014 (<https://loeildelaphotographie.com/fr/derniere-interview-de-lewis-baltz-avec-jeff-rian/> consulté le 21 mars 2015). Sauf mention contraire, nous traduisons.

7 « Bill Current became my mentor. [...] Bill was the most independent thinker I've ever met, and among the most cultivated and intelligent. [...] he never unquestioningly accepted the conventional wisdom about anything », Lewis Baltz, propos recueillis par Laura Noble, « May you live in interesting times », *Photolcon*, vol. 2, n° 3, 2007, p. 37-38.

8 « it was McLaughlin, long before anyone else, who opened me to the idea of looking beyond photography », Lewis Baltz, propos recueillis par Walter Moser, « Interview », dans *Lewis Baltz at the/in der Albertina*, cat. expo., Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015, p. 53. Sur cette influence durable, voir Lewis Baltz, « Rencontre avec des hommes remarquables : John McLaughlin » (2012), dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 223-230.

recherches photographiques (natures mortes, nus, paysages académiques). Trois ans plus tard, il poursuit ses études à l'Art Institute de San Francisco, et suit de près l'activité d'artistes contemporains, dont ceux appartenant aux courants en plein essor du minimalisme, de l'art conceptuel et du Land Art. C'est là qu'il entreprend la *Highway Series*, plus tard rebaptisée *Prototype Works* (1967-1976).

La majeure partie du monde où je vivais pendant la semaine était bien plus ordinaire [que les forêts de pins, à Point Lobos, où j'allais le week-end prendre des photos à la manière d'Edward Weston], mais aussi, d'une certaine façon, plus mystérieuse, quasi obscène. Je veux dire que personne n'avait l'air de regarder les friches, bords de route, stations-service, motels à six dollars et autres choses du même genre. Et ce malgré le fait que ces choses étaient ce qu'il y avait de plus présent dans l'existence de la plupart des gens. Cela pouvait-il être racheté, faire l'objet d'une expérience? Je veux dire, si l'on ne pouvait le comprendre d'un point de vue politique, économique, n'était-il pas possible de le comprendre d'un point de vue esthétique? La réponse est probablement non. Mais c'est ainsi que tout a commencé pour moi, quand j'ai commencé à prendre les photos qui ont conduit à la série hyper banale des *Prototypes* [...]. [...] Initialement, je les ai appelées *Protoinvestigations*, titre que j'avais emprunté à un livre de Joseph Kosuth [...], mais le titre a évolué ensuite pour devenir *Prototypes*⁹.

- 9 « Most of the world that I lived in for the other five-and-a-half days of the week was much more ordinary [than the pine forests of Point Lobos where I went up to every weekend to take pictures in the manner of Edward Weston], but also somehow more mysterious, almost obscene. I mean, no one seemed to be looking at the weed lots and highway verges and gasoline stations and six-dollar motels and what have you. And this was in spite of the fact that these things were the main presence in most people's existence. Was this in any way redeemable as an experience? I mean, if we couldn't make sense of it politically or economically could we at least make aesthetic sense of it? The answer's probably no. But that's when it all started for me, it's when I began taking pictures that led to the hyper banal *Prototypes* series [...]. [...] Initially I called them *Protoinvestigations*, which was a title I stole from one of the books Joseph Kosuth displayed at his first show at the Kunsthalle in Bern, but then the title evolved somehow into *Prototypes* », « Lewis Baltz in conversation with David Campany » (2014), dans Urs Stahel (dir.), *op. cit.*, p.238-239.

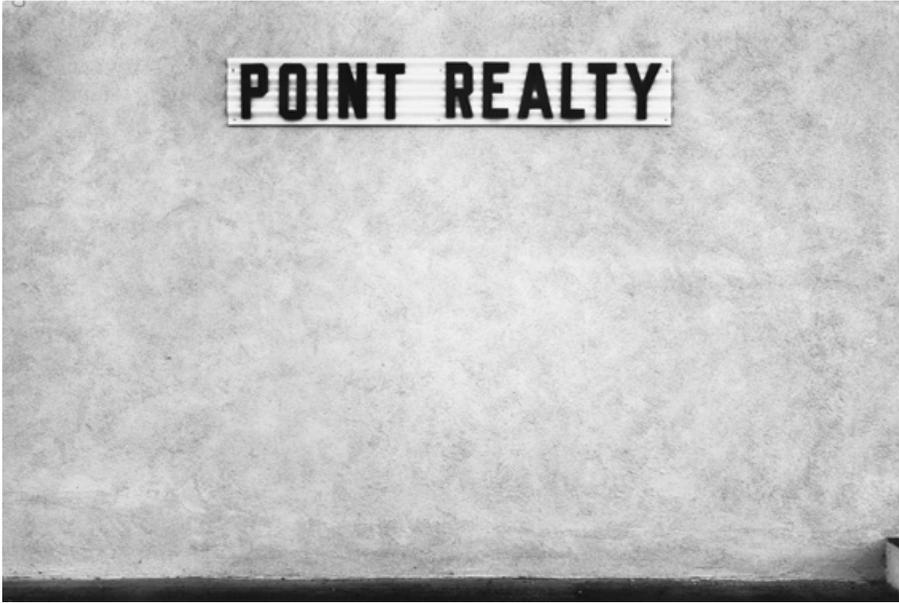


Fig. 1. Lewis Baltz, *Dana Point n° 1*, 1970, tirage gélatino-argentique, 15×22,6 cm (image), extrait de la série *Prototype Works*, 1967-1976, Bruxelles, Fondation A Stichting. © 2020 Estate of Lewis Baltz. Used by Permission.

Il s'agira donc de lieux ou objets que l'on dirait sans qualité, terre sous un ciel blanc, store vénitien baissé, cailloux à perte de vue, vitrines vides, voiture garée, plafonnier éteint, alternant grisaille et fort contraste de noir et blanc, avec un rendu très fin des matières. En 1968, Baltz découvre le livre *Twentysix Gasoline Stations* (1962) d'Ed Ruscha : « J'avais déjà commencé à travailler à mes *Prototype Works*, et l'approche de Ruscha me parut valider ce à quoi j'aspirais personnellement – une photographie “degré zéro”¹⁰. »

L'année suivante, Baltz commence la série des *Tract Houses* (1969-1971), réunissant les vues souvent frontales de vingt-cinq pavillons récents, ou leurs détails analogues, presque toujours sans grâce, dans des lotissements. Alors qu'il vient d'obtenir son Master of Arts à la Claremont Graduate University, en 1971, ses photographies d'une géométrie rigoureuse, aux gris subtils ponctués de fenêtres aveugles, après avoir été remarquées par l'un de ses professeurs, retiennent l'attention de Leo Castelli, qui l'expose dans sa galerie Castelli Graphics à New York, et publie le portfolio *Tract Houses*. En 1972, Baltz fait don d'un exemplaire à la George Eastman House de Rochester, qui l'expose.

10 « I'd already made a beginning on the *Prototype Works* and Ruscha's approach seemed to validate my own aspirations to making a kind of “photography degree zero” », Lewis Baltz, propos recueillis par Laura Noble, art. cité, p. 40.

Revenant bien plus tard sur son choix du médium photographique, l'artiste déclare :

J'ai adopté la photographie très jeune, précisément parce qu'elle me procurait le moyen de produire une image précise du monde sans l'intervention de la main humaine – sans sa maladresse ou, pire, sa stylisation. J'aimais la photographie parce qu'elle était moderne : un art machinique, sans fioriture et relativement objectif. Les clichés occupaient l'espace entre l'art et la vie, pour reprendre l'expression de Robert Rauschenberg. Je n'ai jamais cru que la photographie possédait une histoire indépendante, voire une raison de vivre ailleurs que dans sa relation avec l'art. Je n'éprouve aucun intérêt pour la photographie appliquée, dans la mode, le photoreportage, etc. – qui constitue la majeure partie de la production¹¹.

Il semble donc que très tôt, ayant acquis maîtrise technique et connaissance des possibilités de son médium, Baltz l'ait considéré dans le contexte plus large de la production artistique de son temps. « [Le minimalisme, l'art conceptuel et le Land Art] étaient proches de ma sensibilité, mais j'avais quantité de sources – Bruce Nauman, Donald Judd, etc.¹². » Ses références sont aussi théoriques. S'adressant à Walter Moser, conservateur en chef des collections photographiques de l'Albertina, qui l'expose à Vienne du 1^{er} mars au 2 juin 2013, Baltz renvoie ainsi à la pensée de Clement Greenberg,

en particulier concernant la nécessité pour chaque médium de manifester sa singularité par une affirmation rigoureuse de ses qualités intrinsèques. Parmi les qualités qui m'attiraient le plus dans la photographie, il y avait sa transparence (bien sûr illusoire) et le sentiment (tout aussi illusoire) qu'elle donnait d'être dépourvue d'auteur¹³.

Interrogé par David Company en 2014, il confirme sa lucidité quant au médium choisi : « Ça me paraissait quasi magique de pouvoir faire une réplique de quelque chose. [...] la photographie, qui n'est vraiment pas si simple qu'on

11 Lewis Baltz, propos recueillis par Régis Durand, art. cité, p. 62.

12 « [Minimalism, Conceptual Art, or even Land Art] were all closer to my sensibility, but I had a lot of sources – Bruce Nauman, Donald Judd, etc. », Lewis Baltz, propos recueillis par Jeff Rian, art. cité.

13 « especially those [theories] addressing the necessity of each art medium to declare its uniqueness by a rigorous assertion of its intrinsic qualities. Among the qualities that most attracted me to photography were its transparency (illusory, of course) and its (equal illusory) sense of being almost authorless », Lewis Baltz, propos recueillis par Walter Moser, « Interview », dans *Lewis Baltz at the/in der Albertina*, op. cit., p. 54-55.

croit, a toujours été pour moi le moyen le plus direct, le plus automatique et le plus fiable d'établir une notation visuelle d'une chose¹⁴. »

Curieusement, Baltz s'abstient de mentionner cette référence majeure sur le sujet qu'est Walker Evans : dans l'entretien avec Leslie Katz publié par *Art in America* en mars-avril 1971, Evans revendiquait « [l'objectivité de traitement appliquée par Flaubert] ; la non-apparition de l'auteur, la non-subjectivité. Cela est littéralement applicable à la façon dont je veux me servir d'un appareil, dont je m'en sers¹⁵ ». Sans doute Baltz, qui écrira plus tard sur « Le Plus américain des photographes¹⁶ », souhaite-t-il éviter de se situer dans une filiation strictement photographique, parmi les héritiers du « style documentaire » défini par son aîné.

La reconnaissance que reçoit d'emblée le travail de Baltz se traduit par une bourse du National Endowment for the Arts en 1973 et une exposition à la Corcoran Art Gallery de Washington l'année suivante. C'est alors qu'il entreprend la série *The New Industrial Parks near Irvine* (1974), qui fera partie d'une exposition devenue mythique, « New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape », à la George Eastman House de Rochester encore, en 1975.

Il s'agit à nouveau de bâtiments apparemment neutres, ou fonctionnels – mais l'artiste va bien au-delà de ce constat :

[...] la question de l'invisibilité [...] me travaillait à la fin des années 1960 et au début des années 1970 [...]. [...] probablement vers l'époque où j'étais à l'école, nous sommes passés de l'ère de la machine à l'ère de l'électronique, où rien n'est visible à l'œil nu. C'est cela qui m'a intrigué, à propos d'Irvine, en Californie, où j'ai commencé à photographier tous ces parcs industriels. Entre autres choses, Irvine était l'environnement industriel le plus réputé et primé au monde. Il devint donc le modèle de quantité d'autres, non seulement aux États-Unis, mais partout ailleurs. Selon moi, cela allait bien au-delà de Walter Benjamin disant : « On ne sait pas ce qui se passe dans une usine Krupp. » Non, on ne sait pas ce qui s'y passe, et ça n'a rien d'une coïncidence. Il s'agit vraiment d'une architecture qui a pour but la dissimulation¹⁷.

14 « It seemed almost magic to me that somehow you could make a replica. [...] photography, which really isn't all that simple, has always been for me the most direct and most automatic and most unreflected way of making a visual notation of something », Lewis Baltz in conversation with David Company » (2014), dans Urs Stahel (dir.), *op. cit.*, p. 237.

15 Walker Evans, dans *Walker Evans. Le Secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bernard Hoëpfner, édition établie par Anne Bertrand, Centre Pompidou, Paris, 2017, p. 24.

16 Lewis Baltz, « Le Plus américain des photographes » (1994), dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 31-42

17 « [...] the question of invisibility [...] was really on my mind in the late 1960s and early '70s [...]. [...] probably around the time I was in school, we passed from the mechanical age to

Loin de vouloir projeter sur ces architectures un sens prédéterminé, l'artiste procède à une mise en question. Ses images ont décidément pris une dimension critique.



Fig. 2. Lewis Baltz, *South Corner, Parking Area, 23831 El Toro Road, El Toro*, 1974, tirage gélatino-argentique, 20,3 × 25,4 cm, extrait de la série *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974, 51 éléments, Rochester, George Eastman Museum, don du photographe, 1978.0515.0024. Courtesy of the George Eastman Museum. © 2020 Estate of Lewis Baltz. Used by Permission.

À la fin des années 1970, Baltz poursuit sa recherche avec les séries *Maryland* (1976) et *Nevada* (1977) ; il bénéficie d'une bourse Guggenheim et d'une seconde bourse du National Endowment for the Arts en 1977. Puis il entame un nouveau projet, *Park City* (1978-1981), soit un ensemble de cent deux photographies. L'accompagne un texte décisif¹⁸, où l'artiste montre sa capacité à s'emparer du médium qu'est l'écriture pour rejoindre la tonalité critique de ses images. Il est

the electronic age, where nothing is revealed to the eye. I mean, that's what intrigued me about Irvine, California, where I first photographed all those industrial parks. Among other things, Irvine was the most highly praised and decorated planned environment in the world. It therefore became the model for many others, not just in the US, but all over the place. For me, this also went beyond Walter Benjamin saying "You wouldn't know what goes on in a Krupp factory." No, you wouldn't know what goes on, and it's no coincidence that you don't. This is really an architecture and a planning of concealment», «Lewis Baltz in conversation with David Company» (2014), dans Urs Stahel (dir.), *op. cit.*, p. 241.

18 On mesurera le chemin parcouru depuis le texte qui accompagnait *The New Industrial Parks Near Irvine, California* (Lewis Baltz, « Notes sur les récents développements de l'industrie dans

d'abord informatif, lorsqu'il décrit la situation géographique de Park City, « à la fois une station touristique en pleine expansion et une banlieue aménagée pour accueillir des résidences secondaires [...] à 43 km à l'est de Salt Lake City, dans les monts Wasatch, dans l'Utah¹⁹ ». Vient ensuite un bref historique du site, mine d'argent exploitée depuis la fin des années 1860 jusqu'à un incendie ayant ravagé la ville, en 1898. « Bien que Park City ait été reconstruite [...] la baisse croissante des rendements miniers entraîna un ralentissement de l'économie locale qui se poursuit jusque dans les années 1950. Park City était en passe de devenir une ville fantôme²⁰. » À la fin des années 1970, des investisseurs ont l'idée de développer la ville autour d'une station de ski, comme à Aspen, dans le Colorado. Il s'agit de créer un vaste ensemble de bâtiments résidentiels sur un terrain jusqu'alors inoccupé, sauf une parcelle ayant servi de décharge pour les déchets miniers. Baltz avait pour objectif de « décrire la création d'une ville nouvelle typique de l'Ouest [avec] un développement immobilier intensif et diversifié²¹ ». Voici à quoi il est confronté :

Quand j'ai vu Park City pour la première fois, c'est le terrain lui-même, plus que les structures qu'il portait, qui a attiré mon attention. Je n'avais vu cela que dans des films catastrophe ou des images de cataclysme : le paysage était désolé, dévasté, chaotique. Le terrain était retourné, criblé de trous, jonché de morceaux de bois, de fils de fer tordus, de métal rouillé et de verre brisé, et recouvert par endroits seulement d'une rare végétation. [...] même la terre, qui avait réussi à échapper aux deux vagues de développement, semblait figée dans un silence de mort surnaturel. Il en émanait une impression générale de destruction violente et stérile. Durant les deux ans et demi pendant lesquels j'ai travaillé à Park City, cette impression ne m'a jamais quitté complètement et elle a même été renforcée par ce que j'ai vu plus tard²².

Ses « Notes » sont tout aussi spécifiques concernant le point de vue documentaire adopté :

Dans ce type de projet, le photographe devrait idéalement être invisible et le médium transparent, et j'aspire à ce niveau d'objectivité. Je désire que ce travail soit neutre et sans inflexion, et aussi libre que possible de toute posture esthétique ou idéologique. Les photographies de Park City sont faites pour se conformer

le sud de la Californie » (1974), dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 23-26), la maturité acquise dans l'expression et l'impact qu'elle produit.

19 Lewis Baltz, « Notes sur Park City » (1980), dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 50.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 52.

22 *Ibid.*

aux habitudes du regard ordinaire. J'espère ainsi qu'elles seront considérées comme des déclarations factuelles sur leur sujet, non comme l'expression personnelle de l'artiste²³.

Toutefois, Baltz est rattrapé non tant par la subjectivité d'une position qu'il aurait souhaité prendre que par l'acuité de sa perception, qui colore sa vision :

[...] par-dessus tout, je voulais que mon travail transmette l'extraordinaire clarté de la lumière de haute altitude qui baigne Park City. Les contours précis et tranchants n'y sont pas adoucis par la perspective atmosphérique. [...] Cette même qualité d'air raréfié se retrouvait à l'intérieur des bâtiments, donnant une sensation de confinement et de claustrophobie²⁴.

Vient ensuite une réflexion de fond :

L'une des conceptions les plus courantes de la nature dans la société capitaliste est aussi l'une des plus implacables et des plus effroyables : c'est celle du « paysage comme bien immobilier ». C'est le point de vue sur la nature qui m'a été présenté à Park City et c'est celui que j'ai montré dans mes photographies. On perçoit de manière très différente une étendue apparemment ininterrompue de terrains lorsqu'on la voit recouverte de lignes invisibles délimitant des propriétés et indiquant l'emplacement de futurs bâtiments. Ces divisions ne correspondent que fortuitement à la topographie des lieux et sont le résultat arbitraire de spéculations financières. Voilà qui illustre le mépris à la fois désinvolte et avide de notre culture pour le monde naturel en tant que tel²⁵.

Si le photographe entendait être anti-subjectif, l'artiste prend, en écrivant, une position morale, avec, par rapport à ce qu'il a observé de si près, deux ans durant, un effet de recul puissant.

23 *Ibid.*, p. 54.

24 *Ibid.*, p. 55-56.

25 *Ibid.*, p. 58.

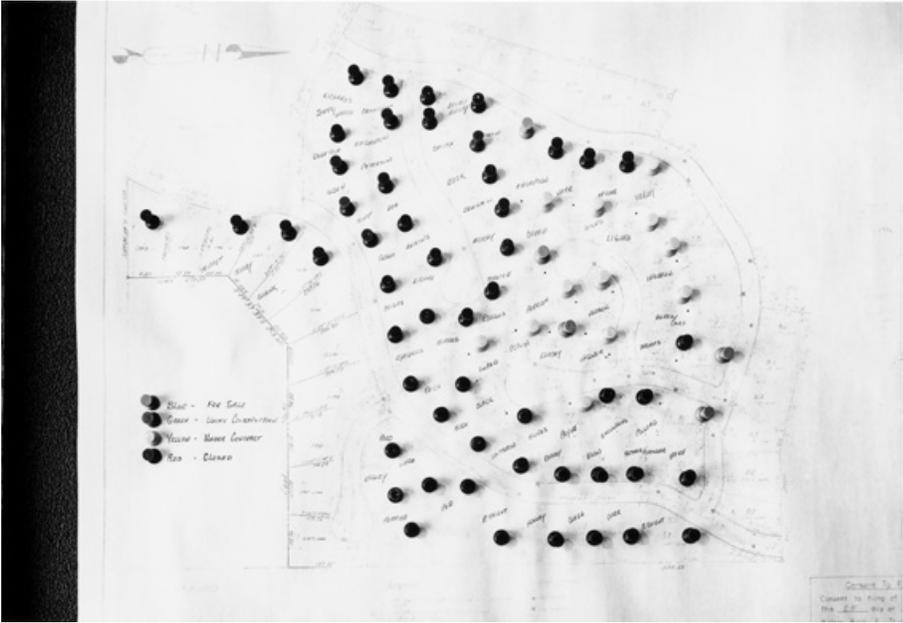


Fig. 3. Lewis Baltz, *Park City Interior, Element 41*, 1978-1980, tirage gélatino-argentique, 20,1×25,4 cm, extrait de la série *Park City*, 1978-1980, Santa Monica, Gallery Luisotti. © 2020 Estate of Lewis Baltz. Used by Permission.

La série suivante, *San Quentin Point* (1981-1983), décrivant en cinquante-huit images le territoire à l'abandon entourant la prison de la baie de San Francisco, sera publiée en 1986 par Aperture à Millerton, avec un essai de Mark Haworth-Booth, qui s'ouvre sur cette citation de Baltz : « Il serait peut-être plus utile, sinon plus juste, de considérer la photographie comme un domaine étroit et profond entre le roman et le film²⁶. » C'est dire que, si les photographies peuvent tendre à montrer la réalité sans y retrancher ni lui ajouter, l'ampleur de ce qui est convoqué, à destination du spectateur, peut apparaître immense.

L'esprit critique, politique comme pivot

Parallèlement à son activité photographique, qui fait l'objet d'expositions aux États-Unis et en Europe²⁷, Baltz a donc commencé d'écrire, sur ses propres

26 « It might be more useful, if not necessarily more true, to think of photography as a narrow, deep area between the novel and film », Lewis Baltz, *San Quentin Point*, texte de Mark Haworth-Booth, Millerton, Aperture, en collaboration avec Berlin, Verlag Zwölftes Haus, 1986, n. p.

27 En 1980, Baltz bénéficie d'une bourse décernée dans le cadre de l'US-UK Bicentennial Exchange, et se rend pour la première fois en Europe, à Londres ainsi qu'à Berlin, où il expose au Werkstatt

travaux, mais aussi, dans la presse, sur ceux d'autres photographes : il rend ainsi compte d'un livre de Robert Adams en 1975 dans *Art in America*, d'un autre d'Edward Weston en 1985 dans *Aperture* – avant d'évoquer Walker Evans à travers deux ouvrages qui lui sont consacrées, dans le *Times Literary Supplement* en 1994²⁸. Il commence aussi à enseigner, au milieu des années 1980, sur les campus de Davis, Santa Cruz et Riverside, à l'University of California, à la Rhode Island School of Design, ainsi qu'à l'université de Victoria, en Colombie britannique, puis à l'University of Nevada de Reno.

En 1985 il écrit, pour le catalogue de l'exposition «American Images: Photography 1945-1980» de la Barbican Art Gallery à Londres, un texte essentiel : «La Photographie américaine des années 1970», sous-titré «*Too Old To Rock, Too Young To Die*». Ambitieux, argumenté, tour à tour ironique et sévère, à la fois précis et brillant, son bilan s'ouvre sur ce constat :

Malgré le passage d'un public de masse à une audience plus limitée [...], les années 1970 furent marquées par une intensification de l'activité photographique comme l'Amérique n'en avait pas connue depuis les années 1930 et, fait sans précédent dans son histoire, elles firent de la photographie l'un des principaux moyens d'expression aux États-Unis. [...] N'est-il pas plus beau [d'y penser] comme à l'époque de Diane Arbus et de Cindy Sherman que [...] comme la décennie ayant commencé avec le massacre de Kent State et pris fin avec l'élection de Ronald Reagan?²⁹

Baltz passe d'abord en revue les facteurs favorables que furent le rôle nouveau de l'enseignement supérieur en matière d'art et de photographie, le soutien apporté par le National Endowment for the Arts, la politique des musées acquérant et exposant de plus en plus la photographie, l'évolution du marché et la création de galeries spécialisées, ou l'ouverture de galeries d'art à la photographie, ainsi que l'intérêt de la presse. Il note cependant :

La photographie accéda à une place de premier plan dans le monde de l'art pour des raisons souvent méprisables et inappropriées. [Elle a par ailleurs] hérité de cette frange du public américain trop engourdie intellectuellement pour comprendre, et plus encore, pour s'intéresser au type de questions soulevées par le

für Photographie, avant de présenter ses photographies au Victoria and Albert Museum de Londres en 1985.

28 Voir respectivement Lewis Baltz, «*The New West*» ; Lewis Baltz, «Questions de paysage» ; et Lewis Baltz, «Le Plus américain des photographes», dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 43-49, p. 27-30 et 31-42.

29 Lewis Baltz, «La Photographie américaine des années 1970 : *Too Old To Rock, Too Young To Die*», dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 61.

meilleur de l'art des années 1960 aux États-Unis. La photographie semblait plus facilement accessible. Ce qu'elle est, mais seulement en apparence³⁰.

Il évoque également l'essor des publications de photographie, sous forme d'éditions d'artiste ou de livres, citant les meilleurs exemples à ses yeux, des « [classique] *Self-Portrait* (1970) » de Lee Friedlander ou « très choquant *Tulsa* (1971) de Larry Clark » au « remarquable *Evidence* (1977) de Mike Mandel et Larry Sultan³¹ », ainsi qu'à *From the Missouri West* (1980) d'Adams. Mais quant à la presse critique, « elle déçut [dit-il] très largement nos attentes³² ».

Considérant ensuite les principales tendances de la photographie américaine des années 1970, Baltz souligne l'importance de l'expression « Social Landscape » inventée par Friedlander et illustrée avec lui par Garry Winogrand et Diane Arbus. Puis il signale l'utilisation croissante de la photographie par des artistes. Se manifeste aussi l'influence exercée par « le courant "New Topographics" [du nom de l'exposition de la George Eastman House, en 1975, qui] a offert une vision radicalement différente du paysage américain³³ ». Enfin tout un pan de la production de l'époque est consacré à la « Ruée vers la couleur » qu'inaugure l'exposition de William Eggleston au Museum of Modern Art de New York en 1976.

Le panorama déployé s'achève toutefois sur un second constat plus pessimiste que le premier: « La fortune de la photographie dans le monde de l'art américain fut météorique et discontinue. Placée sous les projecteurs au début des années 1970, elle fut rejetée avec une égale soudaineté pour la peinture néo-expressionniste³⁴. » Il y a pourtant des signes positifs, ainsi: « la quasi-totalité des photographes cités ici sont encore en activité et beaucoup d'entre eux sont en train de produire les travaux les plus importants de leur carrière³⁵ ». Aussi Baltz conclut-il: « Si notre décennie actuelle paraît moins favorable à la photographie en général, elle semble en revanche nettement plus favorable à un certain type de photographie³⁶ ». Il veut enfin croire à la théorie du commissaire d'expositions Marvin Heiferman, selon laquelle l'amour de l'Amérique pour la photographie se manifeste par cycles, tous les trente ans – et reviendra donc.

On serait curieux de savoir quel accueil reçut ce texte, qui ne dut pas faire que des amis à son auteur, à la fois très au fait de ce qu'il décrit, pour l'avoir observé de l'intérieur, et témoignant d'une distance critique impressionnante.

30 *Ibid.*, p. 71-72.

31 *Ibid.*, p. 75-76.

32 *Ibid.*, p. 76.

33 *Ibid.*, p. 87.

34 *Ibid.*, p. 92.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 93.

Il ne s'agit évidemment pas d'un règlement de comptes, mais de l'expression d'une exigence à la fois pour l'exercice du médium photographique, pour sa diffusion par des responsables d'institutions, marchands et critiques, et pour sa réception par le public et les amateurs/collectionneurs.

En 1987-1988, Baltz travaille, dans la baie de San Francisco, à la série *Candlestick Point* (1988), soixante-douze tirages gélatino-argentiques et douze C-prints, qui sera publiée l'année suivante par Aperture avec la Min Gallery de Tokyo. On y retrouve l'idée de non-lieu – chantier suspendu comme dans *Park City*, friche comme dans *San Quentin Point* – poussée à son comble : comme le remarque Baltz, « avec *Candlestick Point*, il n'y a plus rien dans l'image³⁷ », sinon amas énigmatiques, sol griffé, ciel nu, végétation pauvre ou maltraitée, rebuts, déchets. Mais cette fois, la succession des photographies noir et blanc s'interrompt pour accueillir, avec une couleur désaturée, une autre lumière. Rien d'idéal : impossible. Mais tout de même, cela change la donne.



Fig. 4. Lewis Baltz, *Candlestick Point, Element 73*, 1988, C-print, 28×37,5 cm, extrait de la série *Candlestick Point*, 1988, 72 tirages gélatino-argentiques et 12 C-prints, Santa Monica, Gallery Luisotti. © 2020 Estate of Lewis Baltz. Used by Permission.

37 « by *Candlestick Point*, there's nothing "in" those pictures », Lewis Baltz, propos recueillis par Jeff Rian, art. cité.

À ce moment, Baltz prépare la présentation de l'ensemble de son œuvre depuis vingt ans, sous la forme d'une rétrospective itinérante organisée par Julia Brown Turrell, directrice du Des Moines Art Center, dans l'Iowa, qui circulera de 1990 à 1992 aux États-Unis. Son titre, « Rule Without Exception », est emprunté au cinéaste Wim Wenders. Elle s'ouvre à PS1 à New York, avant Sarasota en Floride, Des Moines, Iowa, Oakland puis Los Angeles en Californie. Elle gagne ensuite le Kawasaki City Museum au Japon, le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le Fotomuseum Winterthur en Suisse, enfin le musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1993. L'ouvrage éponyme³⁸ donne un aperçu des principaux travaux de l'artiste, la maquette reproduisant classiquement ses photographies, de la demi-page à la double page, mais jouant aussi du détail, en gros plan, ou de la juxtaposition des images en séries, sous la forme de grilles, comme lors d'expositions antérieures, exemples « *Park City* » à l'University Art Museum, University of California de Berkeley en 1984, ou « *Candlestick Point* » chez Castelli Graphics à New York en 1989³⁹, rappelant la rigueur d'œuvres minimalistes qu'affectionne Baltz. Dans ce catalogue, l'artiste laisse la parole à Marvin Heiferman, Paolo Costantini, Shirley Irons, Gus Blaisdell, Jane Livingston, Mowry Baden, Mark Haworth-Booth, Bernard Lamarche-Vadel, Jeff Kelley, Olivier Boissière et Michael Schmidt. Chacun de leurs essais frappe par la qualité de l'analyse, nourrie de leur proximité avec l'œuvre et la pensée de Baltz qui les a choisis, Américains ou Européens, comme contributeurs.

L'artiste a décidé de quitter son pays natal, pour des raisons politiques et esthétiques mêlées.

À l'époque, je me souviens seulement que je voulais tout changer. À la fin des années 1980, j'étais vraiment dégoûté par la façon dont le monde selon Reagan avait gagné le monde de l'art. [...] Désormais les artistes étaient eux-mêmes de parfaits bourgeois. Ils pouvaient aisément peindre un tableau pour une maison dans les Hamptons, parce qu'ils avaient une maison dans les Hamptons. Ce qu'ils voulaient, c'était des costumes Armani. Mais moi, je haïssais le capitalisme. Je le hais toujours. Et cela m'a donné l'idée que la France, l'Europe, n'importe où en Europe, m'offrirait un endroit plus démocratique, socialement, où vivre et travailler. Bien sûr le socialisme a ses propres démons, sa propre bureaucratie. Aux États-Unis, un artiste peut avoir du succès du moment qu'il se débrouille

38 *Lewis Baltz: Rule Without Exception*, cat. expo., Des Moines/Albuquerque, Des Moines Art Center/ University of New Mexico Press, 1990. L'ouvrage a fait l'objet d'une nouvelle édition augmentée, publiée à Göttingen par Steidl en 2012, sous coffret avec un second volume, *Only Exceptions*, consacré aux travaux ultérieurs de l'artiste, alors exposés par Stefan Gronert au Kusntmuseum de Bonn.

39 *Ibid.*, respectivement p. 78-79 et 116-117.

pour embrasser les pieds de chaque collectionneur ou richard alentour. Ici, il faut embrasser les pieds de toute personne liée à l'industrie culturelle. Il y a ce fameux proverbe russe qui dit que les communistes ont menti sur le communisme, mais dit la vérité sur le capitalisme. Bien sûr ça vous fait réfléchir à qui vous voulez faire allégeance, mais au bout du compte, le socialisme européen est encore la meilleure solution⁴⁰.

Baltz s'installe donc en 1989 à Paris, et durant les années suivantes, se partageant entre cette ville et l'Italie, conçoit et déploie son œuvre plastique dans un autre contexte, tout en continuant de mener une réflexion théorique qui s'intensifie, et se traduit notamment par des écrits.

Pratique hybride, politique, et autobiographie

L'intérêt de Baltz pour la ville se cristallise en Europe où il vit, qu'il sillonne au fil de ses expositions, enseignements (en Suisse, Finlande, Suède, France, Grande-Bretagne, Allemagne, Italie), projets (en France, en Italie, au Luxembourg, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Slovénie). Il va de pair avec une réflexion sur ce que sont devenus l'espace public et l'espace privé, et la façon dont ils sont investis: « La privatisation de l'espace public – et la surveillance intensive des espaces privé et public – semble être [écrit-il] le trait le plus caractéristique de l'urbanisme du ^{xxi} siècle, du moins en Europe et aux États-Unis⁴¹. » Cela prend la forme de plusieurs séries photographiques, dont l'une, consacrée à un spectacle nocturne urbain « interchangeable », déjà visible dans le cadre de « Rule Without Exception », s'étendra sur plus d'une décennie.

40 « At the time, I just remember wanting everything to change. By the end of the 1980s I was pretty disgusted with the way the Reagan world had taken over the art world. [...] Now the artists were completely bourgeois themselves. They could paint easily for a place in the Hamptons because they had a place in the Hamptons. Armani suits were what they wanted. But I hated capitalism. I still hate capitalism. And out of that I came to the idea that France, Europe, anywhere in Europe, would be a more socially democratic place in which to live and work. Of course, socialism has its own evils and its own bureaucracy. In the US every artist can be successful just as long as he manages to kiss the feet of every collector and money guy around. Here, you're obliged to kiss the feet of everyone involved in the culture industry. There's that famous Russian saying about how the communists lied about communism, but they told the truth about capitalism. Of course, this makes you think who you can possibly have an allegiance with, but in the end, European socialism is still better », « Lewis Baltz in conversation with David Campany », dans Urs Stahel (dir.), *op. cit.*, p. 247.

41 « The privatisation of public space – and the intensive surveillance of both private and public space – seems to be the most characteristic feature of the 21st century urbanism, at least in the Europe and the USA », Lewis Baltz, propos recueillis par Laura Noble, art. cité, p. 40.

Tout a commencé avec *Generic Night Cities* [1988-2000], un ensemble créé en guise de réponse à l'environnement auquel je me suis confronté alors que je vivais dans le nord de l'Italie. *Sites of Technology* [1989-1991] vient un peu plus tard ; il s'agit d'un inventaire des environnements physiques de la haute technologie – c'est-à-dire l'électronique. On pourrait y voir une suite à *The New Industrial Parks Near Irvine, California* : une méditation sur un environnement où tout est dissimulé, aux yeux de tous. *Ronde de nuit*, et les pendants de la [*Power Trilogy* (1992-1995)], *Docile Bodies* et *Politics of Bacteria*, sont pédagogiques ; des fresques dédiées à la représentation et à l'imitation – le rôle joué par les technologies de surveillance et de traitement de l'information dans le « calcul du pouvoir »⁴².

Si *Sites of Technology* poursuit, quinze ans après, l'investigation de *The New Industrial Parks Near Irvine, California*, la différence ne tient pas seulement aux lieux concernés, désormais en Italie, en Suisse, au Japon, et surtout en France. Neuf images, d'un noir et blanc bleuté, imprécis, sont empruntées à des vidéos de surveillance. Les quarante-quatre autres, de même format (108 × 144 cm ou 144 × 108 cm), sont des tirages couleur aux tonalités le plus souvent vives et froides.

J'ai toujours été intéressé par la relation existant entre la photographie et l'industrie – après tout, la photographie est fille de la révolution industrielle, et la pratique moderniste de la photographie est remplie d'exemples de la machine vue comme une forme de salut. Ce qui d'ailleurs a plus ou moins fonctionné tant que les machines ont affiché leur fonction en empruntant des formes simples, aristotéliennes. Mais de mon temps, sinon avant, la « mécanique » avait cédé le pas devant l'électronique, la technologie des « boîtes noires », ce qui signifie que de plus en plus, les tâches du (premier) monde [occidental] étaient effectuées par des « machines » dont la fonction était invisible. La totale contradiction consistant à photographier ce qu'on ne pouvait voir m'intéressait parce qu'elle me semblait constituer un essai sur l'inutilité de l'information photographique. Quand bien même les installations high tech ont une présence physique, visuellement perceptible – par exemple, le lieu qui renferme un ordinateur central ressemble à un entrepôt de congélateurs –, sa signification réelle n'est jamais trahie par sa forme extérieure. Les ordinateurs peuvent mouliner des nombres quantifiant certains aspects de la théorie du chaos (comme au CERN), traiter des commandes (à La Redoute), ou encore dessiner le parcours de forces nucléaires françaises (chez MATRA)⁴³.

⁴² Lewis Baltz, propos recueillis par Régis Durand, art. cité, p. 65.

⁴³ « I have always been interested in the relationship of the photograph to industry – photography was, after all, a child of the industrial revolution, and modernist photographic practice is filled with examples of the machine as salvation. Which worked more or less well so long as

Cette fois, Baltz a photographié le mystère de l'intérieur.



Fig. 5. Lewis Baltz, *Centre européen pour la recherche nucléaire I, Genève, 1989-1991*, C-print, 108×144 cm, extrait de la série *Sites of Technology, 1989-1991*, Santa Monica, Gallery Luisotti. © 2020 Estate of Lewis Baltz. Used by Permission.

Dans la foulée, il met en œuvre le premier pan de sa « trilogie du pouvoir ». Douze images constituent l'imposant polyptique aussi intitulé *Night Watch* (1992), dont toutes ne résultent pas de photographies prises par lui. Il a poussé à l'extrême – pour l'époque, car aujourd'hui un tel mode de création n'a plus rien que de très ordinaire – le principe d'une œuvre composite, faite d'images empruntées ou manipulées, recadrées, agrandies, érigées, dans l'espace oppressant d'une

machines declared their function in simple, Aristotelian forms. By my time, if not before, the "engine" had lost ground to electronic, "black-box" technologies, which is to say that more and more of the (first) world's work was being done by "machines" whose functions were invisible. The utter contradiction of photographing the unseeable interested me as an essay in the futility of photographic information. Although high-tech facilities have a physical and visual presence, i.e. a mainframe computer facility looks like a warehouse of freezer lockers, but the real significance is never betrayed in the exterior form. The computers could be crunching numbers to quantify some aspect of chaos theory (as at CERN), or processing mail orders (La Redoute) or designing trajectories for the French nuclear force (MATRA)», Lewis Baltz, mail à Christian Schaden, 7 septembre 2011, cité par l'auteur, « How do we know what we know? », dans Lewis Baltz, *Rule Without Exception*, Göttingen, Steidl, 2012, p. 146.

salle au plafond bas du Centre Pompidou, en un dispositif qui surplombe le spectateur.

Silhouette à contrejour descendant un escalator, immeubles aux logements comme autant de cases anonymes, passant irreconnaissable, visage comme artificiel, et souples écheveaux de câbles, branchements, toutes ces connexions dont nous ignorons quels sont les tenants, les aboutissants... À Catherine Grout, qui l'interviewe pour *art press* en 1993, Baltz déclare : « *Ronde de nuit* [est] une tentative pour créer une métaphore du cercle que composent voyeurisme, surveillance et spectacle – ce travail doit beaucoup à Debord et à Virilio⁴⁴ ».



Fig. 6. Lewis Baltz, *Ronde de nuit*, 1992, 12 cibachromes, installation, 2 × 11,97 m, extrait de *The Power Trilogy*, 1992-1995. © 2020 Estate of Lewis Baltz. Used by Permission.

Revenant sur cette période charnière et le changement de paradigme intervenu dans sa création, Baltz déclare à Rémi Coignet, qui l'interroge en 2012 :

La révolution numérique a été simultanée à la crise [de la photographie] et cela a considérablement troublé les perceptions. Le problème, en fait, était ailleurs. Il résidait d'abord dans une sensation de fatigue de la représentation. Ensuite, beaucoup de gens, moi inclus, ont changé de position sur la photographie : elle n'était plus le meilleur moyen pour représenter le réel, pour enregistrer

44 Lewis Baltz, propos recueillis par Catherine Grout, « Lewis Baltz. Règle sans exception », *art press*, n°178, mars 1993, p.28.

une image. Et la cause de ce changement était la vidéo. Logiquement, celle-ci permettait d'obtenir une représentation bien plus proche de la réalité. Il y avait du mouvement, du son. Elle était bien moins abstraite que la photographie. Et en plus, très simple d'utilisation⁴⁵.

Au cours des années 1990, Baltz modifie son mode de production, alors que se développe sa pratique critique. Il s'agit d'abord de se concentrer sur des projets *site specific*.

[Après 1990, j'ai calqué] ma stratégie artistique [...] sur celle de Robert Irwin : avoir la disponibilité pour répondre à un problème venu de l'extérieur, posé (d'ordinaire) par des structures publiques, des municipalités, des conseils, etc. Ces œuvres étaient presque toujours produites *in situ*, et mobilisaient fréquemment la vidéo, le texte, ainsi qu'une imagerie de grandes dimensions – tout dépendait de la situation. Rares sont les œuvres qui aient généré des objets portatifs, de sorte que la plupart sont restées quelque peu en dehors des systèmes marchands⁴⁶.

Certains de ces projets ont été documentés, comme l'affichage public *Shhh!* (1995) dans les rues de Luxembourg⁴⁷; pour d'autres, restent des textes qui les évoquent, comme en 1995-1997 la retransmission en direct dans la gare centrale de Leipzig d'images vidéo prises dans les mines du « Triangle noir » (projet non retenu)⁴⁸.

Car dans le même temps, l'artiste écrit davantage, sur ses propres travaux donc, mais aussi sur ceux d'autres artistes, photographes ou non. De 1995 à 1998, la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* publie ses textes, en anglais et en français, qu'ils aient ou non un lien direct avec l'architecture. À la différence de ceux concernant Jeff Wall, Felix Gonzalez-Torres, ou encore Allan Sekula et Chris Burden⁴⁹, c'est le cas de celui consacré aux pièces récentes d'Anthony Hernandez et de Krzysztof Wodiczko, autour d'un thème commun, l'évocation des sans-abri :

The Homeless Vehicle Project (1981-1989) [de Krzysztof Wodiczko] et son satellite *Poliscar* (1991) [...] visent simultanément plusieurs points douloureux du corps

45 Lewis Baltz, propos recueillis par Rémi Coignet, « Lewis Baltz », dans Rémi Coignet, *Conversations*, vol. 1, bilingue français/anglais, Paris, The Eyes publishing, 2014, p. 35.

46 Lewis Baltz, propos recueillis par Régis Durand, *art. cité*, p. 60-61.

47 Voir Lewis Baltz, « Apprendre du Luxembourg » (1995), dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 129-131.

48 Voir Lewis Baltz, « Un bouquet pour le Triangle noir », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 317, juin 1998, p. 78-85.

49 Voir respectivement Lewis Baltz, « Le Peintre de la vie moderne » (1996), « (*Sans titre*): Felix Gonzalez-Torres » (1996), « Burden & Sekula, poissons et sous-marins » (1997) et dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 137-143, 144-157 et 158-163.

politique. Cette proposition, parfaitement réalisable, est à la fois monstrueuse [...], puisqu'elle semble accepter l'existence permanente des sans-abri comme groupe, et subversive, puisqu'elle insiste sur une critique pratique de l'ordre social qui les a expulsés de leur territoire. C'est une machine à soulever la question de l'« espace public ».

[...] Réalisé après une large étude de marché, très documentée, le *Homeless Vehicle* est l'un des produits les plus ingénieusement sur-dessinés des années 1980, un hybride sémiotique de brancard, de poubelle, de capsule spatiale et de cercueil, très consciemment chargé de toutes ces significations. À la fois pratique et intensément dérangeant, il doit simultanément améliorer le sort misérable des dépossédés et rappeler aux nantis que pour des millions de leurs concitoyens, la maison du futur consiste en son absence. [...]

Le problème est bien sûr que les artistes sont cantonnés à ce degré d'intervention : représenter, rendre visible [...]. Peut-être cela vaudrait-il la peine d'y réfléchir à deux fois. Dans notre société panoptique et numérique, rendre visible n'est jamais que montrer à ceux qui veulent bien voir. [...]

Les sans-abri bénéficient-ils de cette publicité ? Parfois. Les œuvres d'artistes ont-elles donné logis et nourriture, ou même une authentique visibilité à qui que ce soit hors le monde de l'art ? Rarement. Si la bonne foi de ceux qui s'engagent dans les questions sociales est indubitable, ahurissante est la mauvaise foi d'une société qui peut à la fois valoriser l'art qui la critique et ignorer les raisons qu'il soulève⁵⁰.

Le questionnement politique, moral de Baltz continuera de s'exprimer au cours des années qui suivent, notamment à l'occasion de la pièce *Venezia Marghera* (2000-2013), constituée de seize planches de photographies avec ou sans texte, ou de l'essai *Migropolis* (2010)⁵¹. Sa position d'« [artiste-critique]⁵² », pleinement assumée, se manifeste aussi lorsqu'il enseigne, quasi chaque année dans une université ou école en Europe, à partir de l'automne 1992 à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, et de façon récurrente à l'Institut universitaire d'architecture de Venise, de 2004 à 2012, au sein d'un « très ambitieux programme⁵³ » où interviennent aussi Giorgio Agamben et Joseph Kosuth. Cette

50 Lewis Baltz, « Sans abri, sans lendemain » (1996), dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 132-134.

51 Lewis Baltz, « Migropolis », dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 215-221.

52 Ainsi le qualifie Matthew Witkovsky, dès la deuxième ligne de l'introduction à l'anthologie de ses *Textes* : Matthew Witkovsky, « 12 septembre 2011 », dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 9.

53 « a very ambitious program », Lewis Baltz, propos recueillis par Jeff Rian, art. cité.

position s'exerce encore de façon originale lorsqu'il observe d'autres champs de la création, en particulier cinématographique⁵⁴.

Mais il en vient aussi à écrire d'autres textes, plus littéraires, dont le plus abouti est sans doute *The Deaths in Newport* (1988-1995), initialement partie d'un projet plastique, dont l'autonomie s'impose aujourd'hui, tant ce récit documenté, personnel, à tout instant appelle la fiction, agit aussi puissamment qu'elle. Cela commence ainsi :

En 1988, je vivais à Milan chez ma femme, où j'assistais et participais à la détérioration de mon troisième mariage. Nous avons déménagé de Paris à Milan cet hiver-là [...]. Ma femme avait vécu à Paris par périodes depuis 1979 et elle aimait cette ville. Moi, je détestais Paris, ou du moins je le croyais. Elle détestait Milan, où elle avait grandi, et elle avait le sentiment que ce retour sonnait pour elle comme l'aveu d'un échec.

Réticente à quitter Paris pour Milan, elle insista pour que nous essayions une autre ville ; son choix se porta sur Los Angeles [...]. J'avais grandi dans le sud de la Californie et j'éprouvais pour Los Angeles les mêmes sentiments qu'elle vis-à-vis de Milan ; il y avait une certaine symétrie de rapport. Los Angeles n'avait pour moi rien du glamour qu'elle y trouvait, et je ne savais que trop pourquoi je détestais cette ville et y ressentais une forme d'aliénation différente de celle que j'avais éprouvée en tant qu'étranger vivant à Paris. Je trouvai là-bas un poste d'artiste invité dans une université et nous louâmes un appartement à Westwood. Je rétablis le contact avec mon analyste à Berkeley – par téléphone – et commençai à chercher un projet qui me retienne à Los Angeles⁵⁵.

Baltz envisage de proposer au Newport Harbor Art Museum, qui a lancé un concours d'architecture international pour un nouveau bâtiment, remporté par Renzo Piano, de documenter sa construction. Son projet ayant été accepté, il se rend compte qu'il ne peut plus, comme il l'a fait des années durant, photographe « des sites de construction/destruction [...]. J'en étais arrivé à un point où je ne pouvais plus accepter l'idée de poursuivre ce même travail pendant deux ans encore⁵⁶. » Il se met donc en quête d'une autre idée, et pour la trouver, consulte les archives locales, finissant par tomber sur un fait divers advenu à la fin des années 1940.

Quelques minutes avant minuit, le 15 mars 1947, le *Mary E*, un yacht à moteur de quatorze mètres, explosait au mouillage dans le port de Newport, tuant

54 Voir en particulier Lewis Baltz, « Un film sur Kim Novak », écrit en 1995 et publié en 2012, dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 175-188.

55 Lewis Baltz, « The Deaths in Newport », dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 100-101.

56 *Ibid.*, p. 103.

Mr Walter E. Overell, financier de Pasadena âgé de soixante-deux ans, et son épouse Beulah, âgée de cinquante-sept ans.

L'explosion perfora la coque du bateau en deux endroits, fit voler en éclats le pont et les cloisons, et fut entendue à plus d'un kilomètre de distance. La force de la déflagration avait arraché leurs vêtements aux deux victimes. [...] La fille des Overell, Beulah Louise, dix-sept ans, et son fiancé, George Gollum, dit « Bud », vingt-et-un ans, avaient échappé à l'explosion en descendant à terre une demi-heure plus tôt pour aller manger quelque chose. [...]

Le mercredi suivant, 19 mars, Beulah Louise et Bud retournèrent à Newport Beach pour récupérer la voiture de la famille auprès de la police. « Content que vous soyez passés », leur dit R. H. Hodgkinson, chef de la police de Newport Beach, « ça m'évite d'aller vous chercher. » Hodgkinson plaça le couple en état d'arrestation pour homicide⁵⁷.

Suit le récit du procès des jeunes accusés, à partir des résultats de l'enquête, dont l'artiste précise le contexte médiatique parce qu'il se fonde sur les journaux d'alors pour reconstituer l'affaire, mais aussi parce que l'écho qui lui fut donné en est l'un des aspects caractéristiques. Ses sources lui permettent également d'évoquer des aspects de la politique locale. Et il les complète par le témoignage de l'un des protagonistes de l'histoire.



Fig. 7. Lewis Baltz, *Image d'archive, Santa Ana, 1947*, extrait de *The Deaths in Newport*, 1988-1995, installation de 42 photographies et documents d'archive, dimensions variables, Hambourg, Deichtorhallen Hamburg, Falckenberg Collection. © 2020 Estate of Lewis Baltz. Used by Permission.

57 *Ibid.*, p. 104-105.

Nous y sommes, aussi efficacement que s'il s'agissait d'un film noir hollywoodien, ou d'un roman de James Ellroy⁵⁸. Pourtant le nœud de l'histoire n'est pas là, mais dans un élément spécifique qui relie directement cet épisode à Baltz. C'est son père, « en tant qu'entrepreneur de pompes funèbres [qui a] reçu et préparé les corps⁵⁹ », si bien qu'il est cité à comparaître parmi les témoins de l'accusation au procès, à propos de l'heure du décès des Overell. Malgré leur probable culpabilité, leur fille et son fiancé ne seront pas condamnés. Ayant pris leurs distances pendant leur incarcération, ils ne se marieront pas.

Une idée m'obsède ici : mon père et ma mère, dont les parents s'étaient très tôt séparés, avaient tous deux grandi dans des familles monoparentales à une époque où c'était une situation encore exceptionnelle. Aussi s'étaient-ils juré – et m'avaient-ils promis, comme ils me le dirent plus tard – que jamais leur enfant ne passerait un instant de sa vie loin de l'un ou l'autre de ses parents avant d'être en âge d'aller à l'école. Donc, si le témoignage de mon père à la barre a bien été à ses yeux un moment capital, et tout me porte à le croire, il semble inconcevable qu'il n'ait pas souhaité la présence de sa femme bien-aimée au procès où il témoignait pour partager avec lui cet instant de gloire. Et si cela est vrai, et si la légende familiale qui s'est transmise jusqu'à moi de ne jamais laisser leur enfant seul est également vraie, je peux croire alors que le 21 juin 1947, à dix-neuf mois, j'étais moi aussi présent au procès. Mais cela précède évidemment tout ce que je suis en mesure de me rappeler et aucun fait ne peut venir confirmer ou infirmer cette hypothèse⁶⁰.

Le récit de Baltz se conclut plusieurs fois. Ainsi indique-t-il, après avoir expliqué que son projet avait finalement été refusé :

Au cours des quarante-sept années qui se sont écoulées depuis le procès Overell, le comté d'Orange est devenu le cauchemar dystopique que son héritage et son environnement l'avaient destiné à être ; il a conservé presque tous ses anciens vices petit-bourgeois, en y ajoutant les maladies de la richesse. Le palais de Justice [...] où s'était tenu le procès a été détruit dans les années 1960 pour être remplacé par une tour de style International conçue par Richard Neutra. Durant le déménagement dans le nouveau bâtiment, les transcriptions du procès Overell,

58 Le rapprochement entre ce texte de Baltz et ceux de l'écrivain m'a été suggéré par Bertrand Schefer, que je remercie de cette indication. L'auteur de *The Black Dahlia* (1987) et de *My Dark Places* (1996), né en 1948 à Los Angeles, donc contemporain de l'artiste, a grandi dans un environnement géographique proche du sien.

59 Lewis Baltz, « The Deaths in Newport », dans Lewis Baltz, *Textes, op. cit.*, p. 113.

60 *Ibid.*, p. 115.

y compris les bandes enregistrées de la totalité du procès, furent égarées ; elles restent aujourd'hui encore introuvables⁶¹.

Enfin viennent, comme la dernière pièce du puzzle, deux citations de Freud, à commencer par celle-ci :

De plus, tout semble indiquer que notre souvenir n'est pas seulement fragmentaire, mais infidèle et déformé. Peut-être le rêve n'a-t-il été ni aussi incohérent et indistinct que dans notre mémoire, ni aussi cohérent que notre récit : il se peut fort bien qu'en essayant de raconter nous comblions à l'aide de nouveaux matériaux arbitrairement choisis les lacunes créées par l'oubli, que nous agrémentions, arrangions, accommodions le rêve ; si bien que tout jugement sur son véritable contenu est rendu impossible⁶².

Une remarque doit être faite : certes l'artiste, étant donné son très jeune âge à ce moment, ne saurait avoir le moindre souvenir de l'événement, en particulier pas d'image... mais les journaux d'alors lui ont fourni de quoi combler ce manque, avec des photographies prises sur les lieux du crime, puis au palais de Justice, montrant les visages des accusés, avocats, magistrats, policiers, témoins, comme du public venu en foule assister au procès. Son projet a pris la forme d'un *slide show*, puis d'un CD-Rom et d'un livre d'artiste, qui aura plusieurs éditions successives⁶³, le texte prenant toute sa place face à des images qui n'ont pas été prises par le photographe mais, choisies par l'artiste, sont devenues pleinement son œuvre. Le fantôme est devenu narrateur de ce texte, exceptionnel dans le corpus de ceux de Baltz pour sa part autobiographique, étant donné sa charge et son pouvoir d'évocation, sa portée esthétique, morale, philosophique.

En 2010-2011, Matthew Witkovsky présentait, à l'Art Institute of Chicago, les *Prototype Works* de la fin des années 1960 et du début des années 1970, avec le polyptique *Ronde de nuit*⁶⁴. Trois ans plus tard, Diane Dufour montrait au BAL

61 *Ibid.*, p. 119-120.

62 Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par Ignace Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Paris, Presses universitaires de France, 1967 (éd. orig. 1900), p. 436, cité par Lewis Baltz, *ibid.*, p. 120.

63 La première version de ce texte figurait dans le CD-Rom *The Deaths in Newport*, Rotterdam, Paradox, 1995. La même année paraissait le livre Lewis Baltz, *Les Morts de Newport Beach*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Catherine Legallais, Valenciennes, Éditions de l'Aquarium agnostique. Vinrent ensuite deux livres d'artiste, Lewis Baltz, *The Deaths in Newport*, Paris, Onestar Press, 2002 et Vier5, 2010.

64 L'exposition « Lewis Baltz. *Prototypes/Ronde de nuit* », du 25 septembre 2010 au 9 janvier 2011 à l'Art Institute of Chicago, était accompagnée de la réédition augmentée du livre Lewis Baltz, *Prototypes*, essai de Matthew Witkovsky, Göttingen, Steidl, 2010, initialement paru en 2005 chez

à Paris, sous le titre « Common Objects⁶⁵ », les mêmes *Prototype Works*, avec un complément original, puisqu'il s'agissait d'examiner la relation de Baltz au cinéma, et en particulier aux films de Hitchcock, Antonioni et Godard. Trois ans plus tard, la rétrospective de la Fundación Mafpre à Madrid articulait l'ensemble de son œuvre en deux temps, autour de cette charnière que fut, à la fin des années 1980, son déplacement des États-Unis vers l'Europe, qui n'était pas seulement géographique, mais allait de pair avec un changement de paradigme dans son, et même ses modes d'expression.

Aussi faut-il entendre, dans la réponse faite par Baltz à Régis Durand, l'année de sa mort, l'affirmation d'une position essentielle, qu'il n'aura pas quitté. C'est le doute, toujours, qui l'aura mené. On le vérifiera tant à travers ses livres de photographie qu'à travers ses écrits, publiés, selon son souhait, de façon « définitive » par Steidl en 2010-2014⁶⁶. S'entretenant avec son ami Jean Nouvel, en 1994, Baltz affirmait : « Reconnaître ce qui est au monde est l'une des tâches de l'artiste, ou plutôt, la condition nécessaire et insuffisante sur laquelle il peut fonder son travail⁶⁷. » Quelques mois auparavant, il déclarait à Catherine Grout : « Un véritable artiste provoque, déstabilise, interroge et reste sur une position de refus⁶⁸. »

On proposera donc de voir dans son parcours une accentuation progressive, augmentée par un changement de contexte, du questionnement constant qui l'aura mené. À une prise de recul très nette par rapport à son milieu initial s'ajoutera, dans la seconde partie de son parcours, une ouverture croissante au monde, dont témoignent ses intérêts conjugués pour l'architecture, le cinéma, la littérature, la philosophie, la politique et les questions sociales et économiques, lisibles dans ses écrits. La perspective critique ayant tôt déterminé ses

le même éditeur. L'exposition fut ensuite présentée à la National Gallery of Art de Washington en 2011, à la Kestner Gesellschaft de Hanovre ainsi qu'à l'Albertina de Vienne en 2013.

65 L'exposition « Lewis Baltz. Common Objects », du 23 mai au 24 août 2014 au BAL à Paris, donna lieu à la publication de l'ouvrage éponyme, textes de David Company et Dominique Pâini, Paris/Göttingen, Le BAL/Steidl, 2014.

66 Voir Lewis Baltz, *WORKS*, Göttingen, Steidl, 2010. Le coffret, allant de la fin des années 1960 au début des années 1990, comprend la réédition de dix ouvrages : *The Prototype Works*, *The Tract Houses*, *The New Industrial Parks near Irvine, Maryland, Nevada, Park City, Near Reno, San Quentin Point*, *Continuous Fire Polar Circle*, *Sites of Technology*. Peu avant sa mort, Baltz décidait que l'ensemble devrait aussi comprendre un onzième livre de photographie, *Candlestick Point*, ainsi que l'anthologie de ses *Texts* qu'il avait lui-même établie, parue en anglais chez le même éditeur en 2012, et le livret *The Last Interview*, contenant son ultime entretien, avec Jeff Rian, en 2014.

67 Lewis Baltz, dans « L'Obscénité du réel. Dialogue avec Jean Nouvel », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 296, décembre 1994, p. 5.

68 Lewis Baltz, propos recueillis par Catherine Grout, art. cité, p. 28-29.

travaux, outre une profonde exigence esthétique, devient politique, morale, philosophique, comme l'expriment à la fois ses œuvres plastiques et ses textes.

Au-delà de la question de l'objectivité ou de la subjectivité à l'œuvre dans son art, bien au-delà de la transparence du médium photographique qui l'intéressait d'emblée, la réflexion qui sous-tend l'ensemble de sa pratique porte sur le sens et la portée des pièces produites, à travers la forme donnée à une pensée. Le scepticisme vaut donc bien signature, du début à la fin.

L'auteur tient à remercier très chaleureusement l'Estate of Lewis Baltz de l'autorisation qui lui a été accordée de reproduire les œuvres de l'artiste accompagnant cet essai, et en particulier Joseph Anthony, son exécuteur testamentaire, et sa galeriste Theresa Luisotti. Notre reconnaissance va à Natasha Berokoff, de la Gallery Luisotti, Santa Monica, pour sa patience et son efficacité. Nous savons également gré de leur aide aux responsables d'institutions et de galeries ayant permis la reproduction de photographies de Lewis Baltz : Astrid Ullens et Marie Papazoglou pour la Fondation A Stichting à Bruxelles, Lauren Lean pour le George Eastman Museum à Rochester, New York. Nous remercions enfin de leur attention et de leur soutien Slavica Perkovic, Urs Stahel, Frauke Breede, de la Galerie Thomas Zander, Cologne, Bernard Fischer, des éditions Steidl, Göttingen, Jeff Rian, Jean-Louis Garnell et Antonello Frongia, ainsi que Raphaël Gianelli-Meriano, et Erik Verhagen.

Philippe Dagen : Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Benjamin Bianciotto : Docteur en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; critique d'art et commissaire d'exposition indépendant

Johanna Renard : Docteure en Histoire de l'art, Université Rennes 2; professeure d'Histoire et théorie des arts, ESAD Grenoble-Valence

Clara Guislain : Doctorante en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Antoine Garrault : Docteur en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Emilie Robert : Docteure en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Anne Bertrand : Docteure en Langue et culture anglophones, Université Paris-Diderot – Paris 7; professeure de Théorie/Histoire des arts, Haute école des arts du Rhin, Strasbourg et critique d'art