

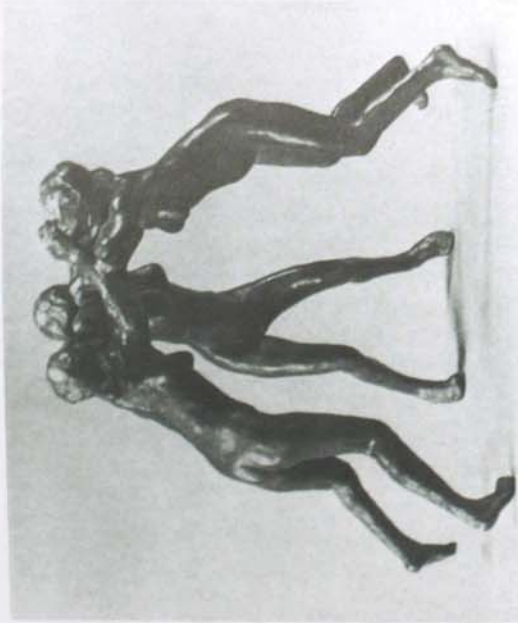
L'ORIGINALITÉ DE L'AVANT-GARDE : UNE RÉPÉTITION POST-MODERNISTE

Durant l'été 1981, la National Gallery de Washington organisa ce qu'elle devait appeler avec fierté « la plus grande exposition Rodin réalisée à ce jour ». Non seulement on n'avait jamais vu rassemblées un aussi grand nombre de sculptures, mais on y découvrirait beaucoup d'œuvres inconnues : soit parce qu'il s'agissait de plâtres entreposés dans les réserves de Meudon depuis la mort de Rodin — à l'abri des regards curieux du grand public comme des spécialistes —, soit parce que ces œuvres venaient à peine d'être achevées. C'est ainsi qu'on pouvait voir un moulage tout récent de *La Porte de l'Enfer*, si récent que les visiteurs, assis dans un petit théâtre aménagé pour la circonstance, étaient en mesure d'assister à la projection d'un film juste terminé sur la fonte et le patinage de cette nouvelle version.

Il est certain que bon nombre de ces spectateurs durent avoir l'impression d'assister à la fabrication d'un faux. Après tout, Rodin est bien mort en 1917 : comment imaginer qu'une œuvre produite plus de soixante ans après sa mort soit authentique, qu'elle soit un original ? La réponse est plus intéressante qu'il n'y paraît de prime abord. Car cette réponse n'est ni affirmative, ni négative.

À sa mort, Rodin légua à l'État français la totalité de sa succession : non seulement celles de ses œuvres qui étaient encore en sa possession, mais aussi les droits de reproduction, à savoir le droit de fabriquer des bronzes à partir de tous les plâtres existants. En acceptant ce legs, la Chambre des députés décida de limiter à douze le nombre d'épreuves possibles à partir d'un plâtre donné. Aussi cette *Porte de l'Enfer* produite en 1978 est-elle une œuvre légitime : un véritable original, pourrait-on dire.

Mais une fois écartés le langage juridique et les dernières volontés de Rodin, nous nous trouvons immédiatement devant un véritable imbroglio. En quel sens ce nouveau moulage est-il un original ? À la mort de Rodin, *La Porte de l'Enfer*



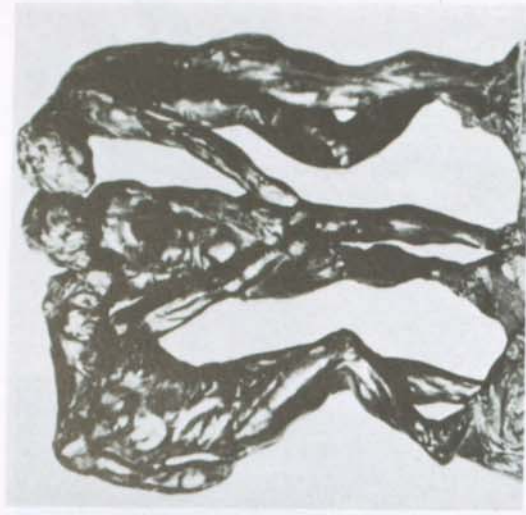
Auguste Rodin,
Les Trois Femmes, 1880,
bronze ; 16 cm.

gisait dans son atelier comme un gigantesque échiquier de plâtre dont les pièces auraient été éparpillées sur le sol. La disposition des figures de *La Porte* telle que nous la connaissons aujourd'hui reflète à peu près l'idée générale que se faisait le sculpteur de sa composition — un arrangement réalisé à partir de la numérotation tant des figures de plâtre que de leurs emplacements respectifs sur *La Porte*. Mais cette numérotation fut constamment modifiée par Rodin, en fonction des réorganisations et recompositions de l'œuvre qui était bien loin d'être achevée au moment de sa mort.

Inutile de dire qu'on n'avait pas encore procédé au moulage. Au demeurant, puisque l'œuvre avait été commandée et financée par l'État, il n'appartenait pas à Rodin d'en tirer un bronze, même s'il avait voulu le faire. Or le projet de l'édifice auquel elle était destinée fut abandonné : *La Porte* ne fut donc pas réclamée et, pour cette raison, jamais achevée ni fondue. Le premier bronze n'en fut réalisé qu'en 1921, soit trois ans après la mort de l'artiste. Quant à la finition et au patinage du nouveau moulage, il n'existe aucun exemple achevé du vivant de Rodin qui permettrait de connaître l'aspect définitif qu'il entendait donner à son œuvre. C'est précisément parce qu'il n'y a jamais eu de moulage du vivant de Rodin et que le modèle en plâtre qu'il laissa à sa mort était lui-même encore en gestation que nous pouvons dire que *tous* les moulages de *La Porte de l'Enfer* sont des copies sans original. Même si elle se pose de façon plus évidente dans le cas des éditions récentes, la question de l'authenticité concerne la totalité des épreuves existantes.



Auguste Rodin, *Deux Mouvements de danse B* (montage), plâtre ; 33 cm.
Meudon, musée Rodin.



Auguste Rodin, *Les Grandes ombres*,
1880, bronze ; hauteur : 1,90 m.
Paris, musée Rodin.

Mais si l'on garde à l'esprit ce que dit Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », la notion d'authenticité se vide de tout son sens lorsqu'on l'applique à ces médiums dont l'essence est la multiplicité. « De la plaque photographique, par exemple, écrit Benjamin, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique¹. » La notion de « bronze authentique » semble avoir eu aussi peu de sens pour Rodin que celle d'« épreuve authentique » pour de nombreux photographes. De même que pour certains des innombrables négatifs sur verre d'Atget il n'existe aucun tirage fait du vivant de l'artiste, de nombreux plâtres de Rodin n'ont jamais été, de son vivant, réalisés dans un matériau durable comme le marbre ou le bronze. Comme dans le cas de Cartier-Bresson, qui ne tira jamais lui-même ses clichés, la relation qu'entretint Rodin à l'égard du moulage de ses œuvres fut toujours extrêmement distante. Il avait lieu la plupart du temps dans des fonderies où le sculpteur ne se rendait jamais pour surveiller l'exécution ; jamais il ne travailla ni ne retoucha les cires à partir desquelles les bronzes devaient être coulés ; jamais il ne contrôla l'achèvement et le patinage de ses œuvres, qui étaient emballées et expédiées au client sans qu'il en ait vérifié l'état. Compte tenu de cet enracinement dans l'éthos de la reproductibilité technique, il ne semble guère étonnant que Rodin ait légué à la nation le droit de reproduire ses œuvres.



Auguste Rodin, *Le Fils prodigue*, avant 1889, bronze ; hauteur : 1,40 m. Paris, musée Rodin.



Auguste Rodin, *La Porte de l'Enfer*, 1880-1917, bronze ; deux détails.

Bien entendu, cet ethos de la reproductibilité ne s'applique pas uniquement aux considérations techniques liées à la fonte de ses œuvres. Il loge au cœur même de l'atelier de Rodin aux murs couverts de plâtre — cette poudre neigeuse qui aveugla Rilke. Car les plâtres qui forment le noyau de son œuvre sont eux-mêmes des moulages — des multiples potentiels. Et c'est de cette multiplicité que naît la prolifération structurelle qui est au fondement de l'œuvre impressionnante de Rodin.

Par leur fragile équilibre, *Les Trois Nymphes* forment une image de la spontanéité, mais cette image se défait quelque peu lorsqu'on se rend compte que les trois figures sont des moulages identiques, réalisés à partir d'une seule matrice. De même, cette impression d'improvisation gestuelle que donne l'attitude des *Deux Danseurs* est singulièrement mise à mal dès qu'on s'aperçoit qu'il s'agit de jumeaux non seulement spirituels, mais également mécaniques. Quant aux *Trois Ombres* qui couronnent *La Porte de l'Enfer*, il s'agit aussi de la production d'un multiple, d'un moulage triple : trois figures identiques en présence desquelles il serait absurde de se demander laquelle est l'original. *La Porte* est elle-même tout entière un exemple parfait du travail modulaire de Rodin, chaque figure y étant plusieurs fois répétée, restituée, réassociée ou recombinaisonnée de façon obsessionnelle². Si le moulage des bronzes se trouve à une extrémité de l'éventail



Auguste Rodin, *Fugit Amor*, 1880-1882 ?, bronze ; hauteur : 31 cm ; longueur : 49 cm.

offert par la pratique sculpturale (là où la multiplication joue un rôle essentiel), on pourrait s'attendre que l'autre extrémité, la production des originaux, soit le lieu de l'unicité. Or Rodin, dans son travail, privilégie à tel point le principe de la reproduction que celle-ci traverse de bout en bout *tout le champ* de sa sculpture.

Pourtant, rien dans le mythe d'un Rodin démiurge, prodigieux créateur de formes, ne nous prépare à la réalité : son usage multiple et polyvalent de la même figure. Car le propre du démiurge est de fabriquer des originaux, dans l'ivresse de sa propre originalité. Rappelons-nous l'hymne incantatoire de Rilke décrivant la profusion des figures conçues pour *La Porte de l'Enfer* :

[...] des corps qui écoutaient comme des visages et qui prenaient leur élan comme des bras, pour lancer ; des chaînes de corps, des guirlandes et des sarments, et de lourdes grappes de formes humaines dans lesquelles montait la sève sucrée du péché, hors des racines de la douleur [...] L'armée de ces figures était devenue beaucoup trop nombreuse pour trouver sa place dans le cadre et sur les battants de *La Porte de l'Enfer*. Rodin choisit et choisit. Il élimina tout ce qui était trop solitaire pour se soumettre au grand ensemble, tout ce qui n'était pas absolument nécessaire dans cet accord³.

Cet essaim évoqué par Rilke nous apparaît composé de figures *différentes*. Et nous sommes encouragés dans cette croyance par le culte de l'originalité organisé autour de Rodin et grandement favorisé par lui. De sa célèbre icône de la main de

Dieu, sorte de symbole autobiographique, jusqu'à sa propre publicité, qu'il sut savamment orchestrer — qu'on pense à son portrait par Steichen, où il apparaît comme la figure même du génie prométhéen —, Rodin n'a cessé de vouloir donner de lui l'image d'un créateur, d'un inventeur de formes, d'un prodigieux ferment d'originalité. Écoutez Rilke :

On circule au milieu de ses mille objets, vaincu par la profusion des trouvailles et des découvertes, et l'on se retourne involontairement vers les deux mains d'où est sorti ce monde. On se rappelle combien petites sont des mains d'hommes, combien vite elles se fatiguent, et le peu de temps qu'il leur est donné de se mouvoir. On demande celui qui domine ces mains. Quel est cet homme ? C'est un vieillard⁴.

Où encore ces mots de Henry James, dans *Les Ambassadeurs* :

Le génie dans les yeux, la politesse aux lèvres, derrière lui sa longue carrière, autour de lui sa suite d'honneurs et de récompenses, le grand artiste [...] éblouit notre ami, lui apparaît comme l'incarnation saisissante, prodigieuse, d'un type. [...] il brillait au sein d'une pléiade, d'un lustre personnel quasi insoutenable.

Comment faut-il prendre ce petit chapitre de la comédie humaine : l'artiste du siècle dernier le plus enclin à célébrer sa propre originalité, le créateur le plus attentif à mettre en évidence le caractère autographique de son empreinte sur la matière, ce même artiste, ce même créateur aurait abandonné son œuvre aux aventures posthumes de la reproduction mécanique ? Pouvons-nous réellement penser, à la lecture de ce dernier témoignage, que Rodin sut mesurer combien son art était un art de la reproduction, un art de multiples sans originaux ?

Mais, à la réflexion, comment interpréter notre réticence à l'égard de cette multiplication posthume de l'œuvre de Rodin ? Ne sommes-nous pas en train de nous cramponner à un culte de l'original qui n'a plus sa place au sein des médiums de reproduction ? Ce culte de l'original a réussi à s'imposer sur le marché de la photographie ; l'épreuve « authentique » y est définie comme « la plus proche du moment esthétique » : tirée non seulement par le photographe lui-même mais encore immédiatement après la prise de vue. Vision évidemment schématique de la paternité artistique : elle ne rend pas compte du fait que certains photographes sont moins compétents pour les tirages que leurs assistants ; que de nombreux photographes retirent et recadrent certaines photographies longtemps après les avoir prises, les améliorant parfois considérablement ; ou encore qu'il est possible de refabriquer les matériaux des épreuves photographiques du XIX^e siècle (anciens papiers et composés chimiques), et donc de ressusciter l'aspect d'une vieille photographie — c'est-à-dire, en un mot, que l'authenticité est indépendante de l'histoire de la technologie.

Mais la formule qui définit une épreuve originale comme étant « proche du

moment esthétique » est de toute évidence une formule qui se rattache à la notion de « style d'une époque », issue de l'histoire de l'art, et qui sert de critère au connaisseur. Le « style d'une époque » désigne un type particulier de cohérence à laquelle on ne pourrait échapper, même de façon frauduleuse. L'authenticité impliquée dans ce concept de *style* est directement induite par la façon dont on conçoit la génération d'un style comme production collective et inconsciente. Un individu ne pourrait, par définition, viser consciemment un style. Les copies ultérieures se trahissent précisément parce qu'elles n'ont pas été produites à l'époque : une modification de la sensibilité, survenue depuis lors, ne pourra éviter que des maladroites ne se glissent dans le clair-obscur, que des contours ne soient trop durs ou trop flous, qu'en un mot la cohérence structurale de l'ancien ordre ne soit anéantie. Et c'est précisément à ce concept même de « style d'une époque » que le moulage récent de *La Porte de l'Enfer* fait violence. Peu importe que la reproduction de 1978 soit légitimée par un certificat ; ce sont les droits esthétiques du style qui sont en jeu, fondés sur le culte des originaux. Aussi, assistant dans le petit théâtre au dernier moulage de *La Porte*, spectateurs de cette violation, nous avons envie de crier : « Faussaires ! »

Mais pourquoi entamer une discussion sur l'art d'avant-garde avec ces considérations sur Rodin, les moulages et les droits de reproduction ? D'autant que Rodin semble le dernier artiste à pouvoir nous y introduire, vu sa popularité de son vivant, sa gloire, et sa rapidité à organiser la transformation de son œuvre en produit de consommation, en kitsch.

L'artiste d'avant-garde a pris bien des visages durant le premier siècle de son existence : révolutionnaire, dandy, anarchiste, esthète, technologiste, mystique. Il a entonné quantité de credos très différents. Il n'y eut qu'un seul invariant, semblé-t-il, dans les discours de l'avant-garde : le thème de l'originalité. Par originalité, j'entends plus que cette sorte de révolte contre la tradition qui transparaît dans le « *Make it new* » d'Ezra Pound ou dans les exhortations des futuristes italiens à détruire les musées qui couvrent l'Italie comme « d'innombrables cimetières ». Plus qu'un rejet ou une dissolution du passé, l'originalité avant-gardiste est conçue comme une origine au sens propre, un commencement à partir de rien, une naissance. Un soir de 1909, Marinetti, éjecté de son automobile dans les égouts d'une usine, en émerge comme d'un liquide amniotique pour naître — sans géniteurs — futuriste. Cette parabole de l'auto-création absolue qui figure au début du premier *Manifeste futuriste* fonctionne comme modèle de ce que l'avant-garde, au début du XX^e siècle, entend par originalité. Car l'originalité devient une métaphore organisatrice, se référant non tant à l'invention formelle qu'aux sources de la vie. Le *moi* comme origine est préservé de la contamination de la tradition par une sorte de

naïveté originnaire. D'où la formule de Brancusi : « Lorsque nous ne sommes plus des enfants, nous sommes déjà morts. » Le *moi* comme origine a le pouvoir de se régénérer continuellement, de renaître perpétuellement de lui-même. Pour Malevitch : « Seul est vivant celui qui rejette ses convictions d'hier. » Le *moi* comme origine permet une distinction absolue entre un présent expérimenté *de novo* et un passé lourd de tradition. Les revendications de l'avant-garde recouvrent exactement ces revendications d'originalité.

Mais si la notion même d'avant-garde peut être considérée comme dépendante du discours de l'originalité, la pratique effective de l'art d'avant-garde tend à révéler que cette « originalité » est une hypothèse de travail émergeant sur un fond de répétition et de récurrence. Une figure en fournira un exemple, issue de la pratique avant-gardiste dans le domaine des arts visuels : cette figure est celle de la grille⁵.

Outre sa présence récurrente dans l'œuvre des artistes qui se sont vus d'avant-garde — parmi lesquels on trouve aussi bien Malevitch et Léger que Mondrian et Picasso ; Schwitters, Cornell, Reinhardt et Johns que Andre, LeWitt, Hesse et Ryman — la grille possède plusieurs propriétés structurales qui permettent fondamentalement l'appropriation par l'avant-garde. L'une de ces propriétés est l'imperméabilité de la grille au langage. « Silence, exil et ruse » étaient les mots de passe de Stephen Dedalus : ordre qui, selon le critique littéraire Paul Goodman, exprime les règles que s'impose l'artiste d'avant-garde. La grille promeut le silence, elle le pousse jusqu'au refus de parole. L'absolue stagnation de la grille, son absence de hiérarchie, de centre, d'inflexions, soulignent non seulement son caractère anti-référentiel, mais, plus encore, son hostilité à la narration. Cette structure imperméable aussi bien au temps qu'à l'accident, interdit la projection du langage dans le domaine du visuel. Résultat : le silence.

Ce silence n'est pas dû simplement à l'extrême efficacité de la grille comme barricade contre le discours, mais aussi à la protection que lui assure son réseau contre toute intrusion. Nul écho de pas dans les chambres vides, nul cri d'oiseau en plein ciel, nulle rumeur d'eau lointaine, car la grille a réduit la spatialité de la nature à la surface circonscrite d'un objet purement culturel. De cet effacement de la nature comme du langage naît un silence toujours plus profond. Et dans ce nouveau calme instauré, c'était le commencement, l'origine même de l'Art que de nombreux artistes crurent pouvoir entendre.

Pour ceux qui imaginaient l'art commencer dans une sorte de pureté originnaire, la grille était l'emblème du pur désintéressement de l'œuvre d'art, de son absence totale de finalité, promesse de son autonomie. C'est ce sens de l'essence originnaire de l'art que nous saisissons dans ces paroles de Schwitters : « L'art est une notion fondamentale, sublime comme le divin, inexplicable comme la vie, indéfinissable et

sans fin⁶. » La grille intensifiait ce sentiment d'être né dans un espace neuf, débarrassé de toutes scories, celui de la pureté et de la liberté esthétiques.

Pour les artistes qui ne placent pas l'origine de l'art dans l'idée d'un pur désintéressement, mais cherchent à l'atteindre par une unité empiriquement fondée, le pouvoir de la grille réside dans sa capacité de mettre en évidence le fondement matériel de l'objet pictural. L'inscrivant et le décrivant simultanément, elle autorise à concevoir l'image de la surface picturale comme naissant de l'organisation de la matière picturale : pour de tels artistes, la surface quadrillée est l'image d'un commencement absolu.

Peut-être est-ce ce sentiment d'un commencement, d'un nouveau départ, d'un degré zéro, qui a conduit tous ces artistes à travailler avec et à travers la grille, l'utilisant à chaque instant comme s'ils venaient de la découvrir, comme si l'origine qu'ils avaient trouvée — en dépouillant la représentation, strate par strate, jusqu'à parvenir à cette réduction schématisée, à ce quadrillage fondamental — était *leur propre* origine, et le fait de la découvrir un acte d'originalité. Par vagues successives, les artistes abstraits ont « découvert » la grille. On peut dire que l'une des caractéristiques de la grille — dans sa fonction de révélateur — est d'être toujours une découverte, une découverte unique.

Et tout comme la grille est un stéréotype qui ne cesse paradoxalement d'être redécouvert, elle est, autre paradoxe, une prison dans laquelle l'artiste enfermé se sent libre. Car ce qui frappe dans la grille, c'est que, si efficace soit-elle en tant qu'emblème de liberté, elle n'autorise en réalité qu'une liberté fort restreinte. Si la grille est sans aucun doute, parmi les constructions possibles d'une surface plane, la plus conventionnelle, elle est en même temps extrêmement contraignante. De même que personne ne saurait prétendre avoir inventé la grille, de même il est particulièrement difficile, dès que l'on en explore les possibilités, de la mettre au service de l'invention. Si l'on examine les carrières des artistes qui se sont le plus intéressés à la grille, on peut dire qu'à partir du moment où ils se sont soumis à cette structure, leur travail a virtuellement cessé d'évoluer pour s'engager, au contraire, dans la voie de la répétition. Exemples : Mondrian, Albers, Reinhardt, Agnes Martin.

En disant que la grille condamne ces artistes à la répétition et non à l'originalité, je n'entends nullement déprécier leur travail ; je cherche à mettre en avant un couple de concepts — originalité et répétition — et à analyser leurs rapports sans idées préconçues. Car ces deux termes semblent ici dépendre d'une même économie esthétique (ils sont interactifs), bien que l'un d'entre eux — originalité — soit valorisé et que l'autre — répétition, copie ou réplique — soit discrédité.

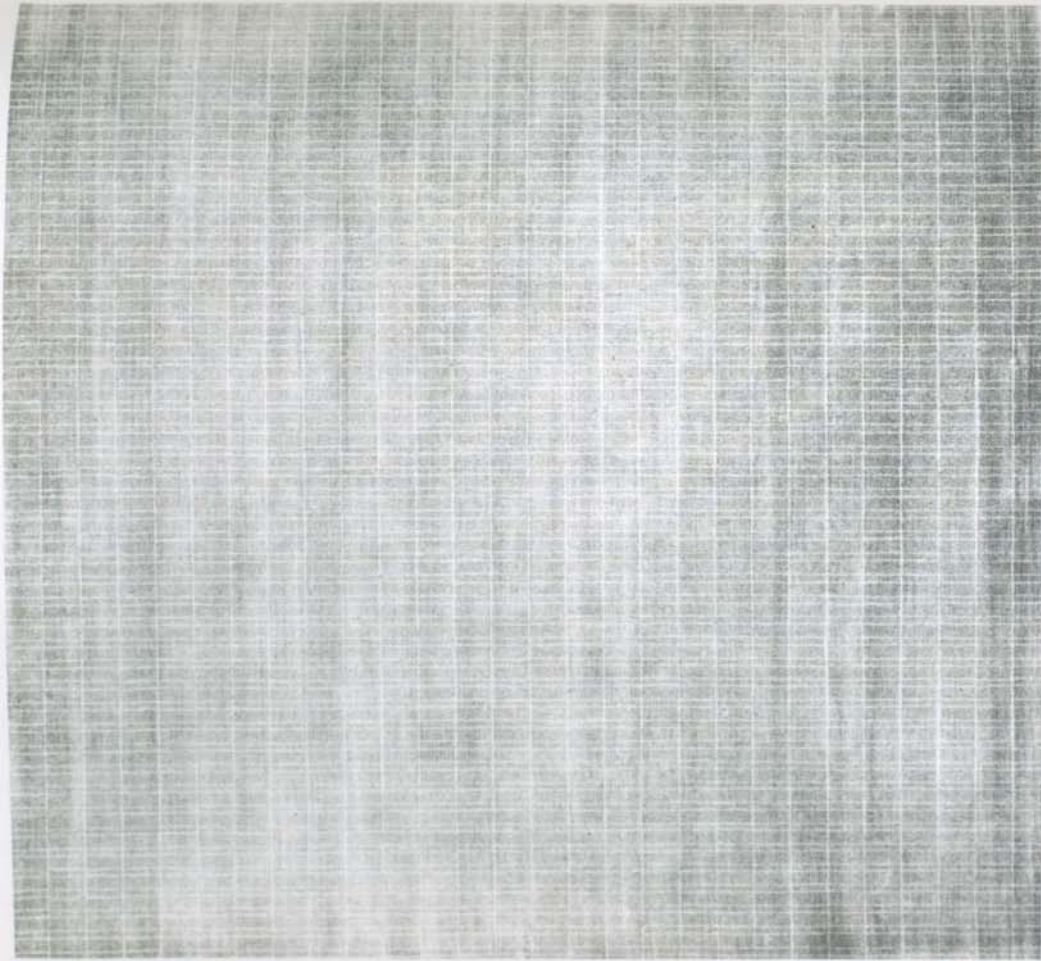
Nous venons de voir que l'artiste d'avant-garde revendique par-dessus tout son originalité comme un droit — pour ainsi dire un droit d'aïnesse. Son moi

étant à l'origine de son œuvre, cette œuvre sera tout aussi unique que lui-même, sa propre singularité garantissant l'originalité de sa production. Cette garantie qu'il se donne lui permet d'investir son originalité dans la création de grilles (par exemple). Or, nous l'avons vu, non seulement cet artiste — quel qu'il soit — ne peut se dire l'inventeur de la grille, mais *personne* ne peut revendiquer cette paternité. Les droits d'auteur se perdent dans la nuit des temps et cette figure est, depuis quantité de siècles, tombée dans le domaine public.

D'un point de vue structural, logique et axiomatique, la grille *ne peut qu'être répétée*. Et cet acte de répétition ou de reproduction étant pour un artiste donné l'occasion « originale » d'utiliser la grille, cet usage perpétué dans le déroulement de son travail sera toujours plus répétitif, l'artiste lui-même s'engageant dans un processus sans fin d'auto-imitation. Que tant de générations d'artistes au XX^e siècle aient dû s'imbriquer dans une situation aussi paradoxale qui les condamnait à répéter, comme de façon compulsive, un original logiquement frauduleux, voilà qui laisse pantois.

Mais il est une autre fiction — complémentaire — dont la force est non moins surprenante : l'illusion cette fois non de l'originalité de l'artiste, mais du statut originare de la surface picturale. Cette origine est ce que le génie de la grille est censé nous révéler, à nous spectateurs : un indépassable degré zéro derrière lequel il n'y a plus ni modèle, ni texte, ni référent. Si ce n'est que cette expérience de l'« originalité » [*originalities*], vécue par des générations d'artistes, de critiques et de spectateurs, est elle-même une fiction. La surface de la toile et la grille qui la quadrille ne se fondent pas dans cette unité absolue impliquée par la notion d'origine. Car la grille *suit* la surface de la toile ; elle la redouble. Même s'il est vrai qu'elle est une représentation de la surface reportée sur cette même surface, elle reste néanmoins une figure, représentant différents aspects de l'objet « original ». À travers son propre maillage, elle crée une image du tissage infra-structural de la toile ; par son réseau de coordonnées, elle s'organise en métaphore de la géométrie plane du champ ; par sa répétition, elle configure l'extension de la continuité latérale. Aussi la grille ne révèle-t-elle pas la surface en la mettant à nu ; elle la voile, au contraire, par une répétition.

Comme nous l'avons vu, le processus répétitif de la grille doit suivre, ou venir après, la surface empirique, réelle, d'un tableau. Toutefois, l'on peut dire aussi que le texte figuratif de la grille précède la surface, vient *avant* elle, allant jusqu'à interdire à cette surface concrète d'être quelque chose comme une origine. Car derrière elle [*behind it*], logiquement antérieurs à elle, il y a tous ces textes visuels qui ont peu à peu déterminé le plan limité comme champ pictural. La grille résume tous ces textes : le quadrillage de la mise au carreau nécessaire à la transposition mécanique du dessin à la fresque ; ou le dispositif linéaire de la perspec-



Agnes Martin, *Play*, 1966, acrylique sur toile ; 1,83 x 1,83 m.

tive servant à opérer la réduction conceptuelle des trois dimensions de l'espace aux deux dimensions de la peinture ; ou encore le tracé régulateur sur lequel reporter des relations harmoniques, telles les proportions ; ou enfin les incommensurables mises en cadre par lesquelles l'existence du tableau comme quadrilatère régulier a sans cesse été réaffirmée : autant de textes que la surface plane « originale » d'un Mondrian par exemple répète et, par cette répétition, représente. Aussi le champ même que la grille est supposée révéler est-il déjà clivé de l'intérieur par la répétition et la représentation, toujours déjà divisé et multiple.

Ce que j'ai appelé la fiction du statut originnaire de la surface picturale est ce que la critique d'art nomme avec fierté l'opacité du plan pictural moderniste. Mais, dans l'esprit de cette critique, une telle opacité n'a rien de fictif. Au sein de l'espace discursif de l'art moderniste, l'opacité putative du champ pictural doit être maintenue en tant que concept fondamental ; car c'est sur ce fondement que repose tout un complexe de termes interdépendants. Tous ces termes — singularité, authenticité, unicité, originalité et original — sont liés au moment originnaire dont cette surface est l'instance à la fois empirique et sémiologique. Si pour le modernisme le plaisir réside dans l'autoréférentialité, ce dôme de plaisir est érigé sur la possibilité sémiologique d'un signe pictural non représentationnel et non transparent, de telle sorte que le signifié devienne la condition redondante d'un signifiant réifié. Mais si nous considérons que le signifiant ne peut être réifié, que sa qualité d'objet, sa quiddité n'est qu'une fiction et que chaque signifiant est lui-même le signifié transparent d'un déjà-là, d'une décision toujours déjà prise d'en faire le véhicule d'un signe, il n'y a alors plus d'opacité possible : il n'y a qu'une transparence qui s'ouvre sur une chute vertigineuse dans un système de duplication sans fin.

Dans cette perspective, la grille qui signifie la surface picturale, en la représentant, ne parvient qu'à isoler le signifiant d'un autre système de grilles, antérieur, lui-même précédé d'un autre système encore. Dans cette perspective, la grille moderniste est, tout comme les moulages de Rodin, logiquement multiple : un système de reproductions sans original. Dans cette perspective, la nôtre, le statut réel de l'un des véhicules majeurs de la pratique esthétique moderniste dérive non du terme valorisé du couple précédemment évoqué — le doublet *originalité/répétition* — mais du terme discrédité : celui qui oppose le multiple au singulier, le reproductible à l'unique, le frauduleux à l'authentique, la copie à l'original. C'est ce terme — la partie négative du couple de concepts — que la critique moderniste a cherché à réprimer, à réprimer.

De ce point de vue, nous constatons que modernisme et avant-garde sont intimement dépendants de ce que l'on pourrait appeler le discours de l'originalité et que ce discours ne sert pas seulement les intérêts des artistes, mais aussi ceux, bien plus larges, d'institutions aussi nombreuses que diverses. Recouvrant les

notions d'authenticité, d'originaux et d'origine, le discours de l'originalité est partagé tant par les musées que par les historiens et les praticiens de l'art. Et tout au long du XIX^e siècle, ces institutions se sont concertées pour définir la marque, la garantie, le certificat d'authenticité de l'original⁷.

Cependant l'idée qu'une copie gît toujours déjà au cœur même de l'original était beaucoup plus acceptable au tout début du XIX^e siècle. Ainsi des discussions concernant le pittoresque : dans *Northinger Abbey*, par exemple, on voit Catherine, la jeune héroïne gentiment provinciale de Jane Austen, sortir se promener accompagnée de ses deux nouveaux amis, plus cultivés qu'elle, qui admirent bientôt le paysage « avec le regard de gens habitués à dessiner et discutaient avec passion de la manière dont on pourrait l'utiliser dans un tableau ». Se fait jour alors dans l'esprit de Catherine l'idée que sa conception provinciale du naturel — « ciel clair » égale « belle journée » — est entièrement fautive : le naturel, à savoir le paysage, va être construit sous ses yeux par ses compagnons érudits :

On lui fit sur-le-champ un cours sur le pittoresque. Les explications de Mr. Tilney étaient si claires qu'elle commença bientôt à percevoir la beauté de tout ce qu'il admirait [...] Il lui parla de premiers plans, d'arrière-plans, de seconds plans, de points de vue et de perspectives, d'éclairage et d'ombres. Catherine se montrait une élève dont on pouvait espérer beaucoup, au point qu'en arrivant au sommet de Beechen Cliff, elle rejeta de son propre chef toute la ville de Bath comme indigne de figurer dans un paysage⁷.

Lire un texte sur le pittoresque, c'est immédiatement succomber à cette ironie amusée avec laquelle Jane Austen observe sa jeune protégée découvrant que la nature elle-même est constituée par « la manière dont on pourrait l'utiliser dans un tableau ». Car il est parfaitement évident qu'à travers l'action du pittoresque la notion même de paysage est élaborée comme un terme second dont l'antécédent est une représentation. Le paysage devient le redoublement d'un tableau qui l'a précédé. Ainsi, lorsque nous surprenons une conversation entre le révérend William Gilpin, l'un des principaux théoriciens du pittoresque, et son fils qui visite le Lake District, nous savons exactement à quoi nous en tenir. Dans une lettre à son père, le jeune homme écrit sa déception lors de la première journée d'ascension dans les montagnes parce qu'un temps absolument serein empêcha toute apparition de ce que le vieux Gilpin nommait constamment dans ses écrits l'*effet*. Mais le deuxième jour, assure le fils, il y eut un orage suivi d'une déchirure dans les nuages :

Alors, quels effets de mélancolie et de splendeur. Je ne peux [les] décrire — et je n'en ai pas besoin, car il vous suffit de consulter votre propre réserve [d'esquisses] pour les avoir sous les yeux. J'ai eu néanmoins un singulier plaisir à voir votre système d'effets si pleinement confirmé par les observations faites durant cette journée : où que je tournasse mes yeux, j'apercevais un de vos dessins⁹.

Dans cette discussion c'est le dessin qui est l'instance légitimante — avec son ensemble de partis préalables concernant l'effet — et qui valide les prétentions du paysage à représenter la nature.

Le supplément du *Johnson's Dictionary* daté de 1801 donne six définitions du terme *pittoresque* [picturesque] : toutes décrivent une espèce de huit autour de la question du paysage en tant qu'il relève ou non d'une expérience originaire du sujet. Suivant ce dictionnaire, le pittoresque est 1) ce qui plaît aux yeux ; 2) remarquable par sa singularité ; 3) frappant l'imagination avec la même force que des tableaux ; 4) à exprimer en peinture ; 5) offrant un bon motif pour un paysage ; et 6) propre à épouser la forme d'un paysage¹⁰. Inutile de noter que le concept de singularité, employé dans l'expression « remarquable par sa singularité », contredit sémantiquement d'autres acceptions autorisées du terme, comme « offrant un bon motif pour un paysage » ou *paysage* signifie un certain type de peinture. Car ce genre pictural — tel qu'il est pris dans la convention des « effets » énoncés par Gilpin — n'est pas unique (ou singulier) mais multiple et récurrent : il repose sur un ensemble de poncifs : l'accidenté, le clair-obscur, les ruines et les abbayes. Aussi, lorsqu'on retrouve ces effets dans le monde réel, leur arrangement naturel n'apparaît que comme la répétition d'une autre œuvre, d'un « paysage » qui existe déjà ailleurs.

Mais l'emploi du mot *singularité* par le *Johnson's Dictionary* mérite un examen plus approfondi. Dans ses *Observations on Cumberland and Westmorland*, Gilpin fait de la singularité une fonction du spectateur : elle serait l'ensemble des moments singuliers de sa perception. Pour Gilpin, la singularité n'est pas quelque chose qu'offrirait ou non telle ou telle zone topographique ; elle naîtrait plutôt des images qui surgissent à tout moment, et de leur écho dans l'imagination. Le paysage n'est donc pas statique, mais se recompose constamment en divers tableaux, distincts et singuliers. Pour Gilpin :

Celui qui contemplerait une même scène sous deux lumières différentes, au soleil couchant et en plein midi, y verrait sans doute deux paysages très différents. Non seulement les distances lui paraîtraient effacées ou au contraire splendiblement mises en relief, mais il pourrait percevoir des variations dans les objets eux-mêmes ; et cela simplement en raison des différentes heures de la journée où ces objets auraient été examinés¹¹.

Avec cette description de la singularité comme unité empirico-perceptive d'un moment intégrée à l'expérience d'un sujet, nous sommes au seuil de la problématique du paysage telle qu'elle a été élaborée au XIX^e siècle, fondée sur la croyance dans le pouvoir originaire et fondamental de la nature vue à travers le verre grossissant d'une subjectivité. En d'autres termes, dans ses deux-paysages-différents-parce-que-vus-à-deux-moments-de-la-journée, Gilpin semble abandonner l'idée que la condition première et fondamentale d'un paysage est d'être toujours déjà

un tableau. Mais il ajoute : « Si le soleil brille, les collines pourpres peuvent se détacher sur l'horizon, découpées en d'innombrables formes riantes ; en revanche, si le ciel est sombre, un changement total peut survenir [...] les montagnes lointaines et toute leur magnifique saillie peuvent disparaître pour faire place à une surface morte. » L'emploi même de cette opposition (formes riantes/surface morte) nous montre à nouveau qu'ici la peinture est l'unique code de référence.

Ce que nous révèle la définition du pittoresque proposée par Jane Austen, par Gilpin ou par le dictionnaire, c'est que, même si le *singulier* et le *stéréotypé* (ou le répétitif) peuvent être opposés du point de vue sémantique, ils font système du point de vue logique : ils forment les deux moitiés du concept de *paysage*. Dans les tableaux, l'antériorité et la répétition sont l'une et l'autre nécessaires à la singularité du pittoresque, car pour le spectateur celle-ci n'existe que s'il la reconnaît en tant que telle, et cette re-connaissance n'est rendue possible que par un exemple antérieur. La définition du pittoresque est merveilleusement circulaire : ce qui fait apparaître comme singulier un moment quelconque de la perception, c'est précisément qu'il se conforme au type, au multiple.

On peut facilement examiner l'économie de cette opposition — singulier/multiple — à l'intérieur de cet épisode esthétique qu'on a appelé le *Pittoresque* : épisode qui a déterminé l'avènement d'un public artistique intéressé avant tout par la pratique du « goût » comme exercice permettant la reconnaissance de la singularité ou — dans le langage du romantisme — de l'originalité. Mais plus avant dans le XIX^e siècle l'interdépendance de ces termes devient beaucoup moins évidente, dans la mesure où le discours esthétique — aussi bien officiel que non officiel — privilégie l'originalité et tend même à évacuer la notion de répétition ou de copie.

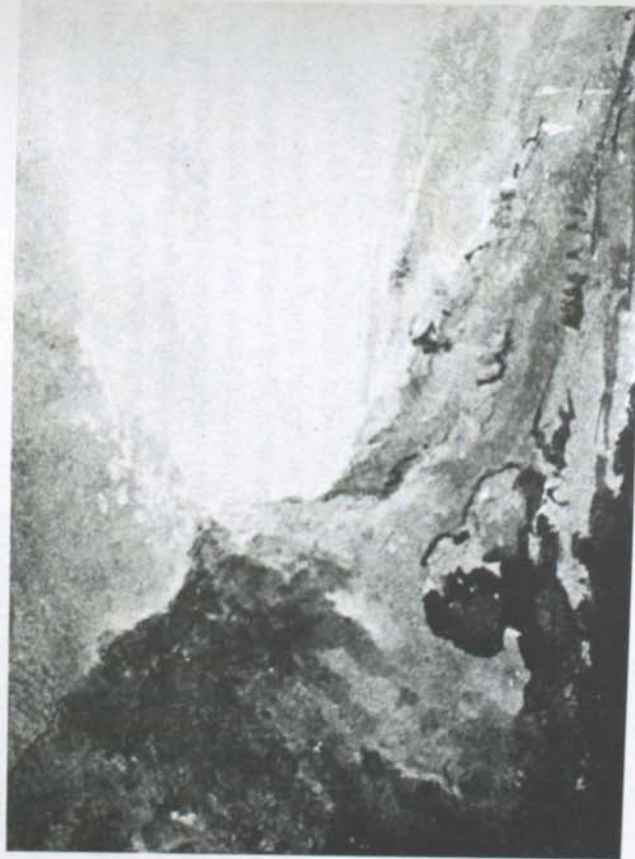
Et cependant, évidente ou non, cette notion reste fondamentale pour la conception même de l'original. Le XIX^e siècle organise sa pratique artistique autour de la copie pour susciter cette possibilité de reconnaissance que Jane Austen et William Gilpin appelaient *goût*. Thiers, ce ministre de Louis-Philippe qui vénérât l'originalité de Delacroix au point de lui procurer d'importantes commandes officielles, créa un musée des copies en 1834. Quarante ans plus tard, l'année qui précéda la première exposition impressionniste, un monumental musée des Copies était ouvert sous la direction de Charles Blanc, alors directeur des Beaux-Arts. Les neuf salles de ce musée abritaient 157 peintures à l'huile : copies grandeur nature, récemment commandées, des plus grands chefs-d'œuvre des musées étrangers — ainsi que de certaines fresques de Raphaël au Vatican. L'existence de ce musée était, aux yeux de Blanc, d'une nécessité et d'une urgence telles que, pendant les trois premières années de la Troisième République, la totalité du budget accordé au ministère des Beaux-Arts pour « l'encouragement aux

artistes » servit à financer la réalisation de copies¹². À noter que cette insistance sur l'importance des copies dans la formation du goût n'empêchait nullement Charles Blanc — comme naguère Thiery — d'admirer profondément Delacroix et de travailler à rendre accessibles les recherches les plus avancées sur la couleur. Sa *Grammaire des arts du dessin* (1867) permit aux premiers impressionnistes de se familiariser avec les notions de contraste simultané, de complémentarité et d'achromatisme, ainsi qu'avec les théories et les diagrammes de Chevreul et de Goethe.

Ce n'est pas le lieu de développer ce thème fascinant qu'est le rôle de la copie dans la peinture du XIX^e siècle et sa croissante nécessité pour la formation du concept d'originalité, de spontanéité ou de nouveauté¹³. Je me contenterai d'observer que la copie a permis le développement d'un signe ou sème — celui de la « spontanéité » — organisé et codifié de façon de plus en plus complexe. Ce signe, Gilpin l'appela « rudesse », Constable « clair-obscur de la nature » — allusion à sa technique de pure convention : des touches brisées, des rehauts blancs appliqués au couteau — et Monet le nomma « instantanéité », se référant au lan-

gage pictural tout aussi conventionnel de l'esquisse ou de la pochade. « Pochade » est le terme technique pour un croquis exécuté très rapidement, une sorte de notation sténographique, codifiable et identifiable en tant que telle. Ce fut à la fois la rapidité de la pochade et son langage abrégiateur qu'un critique comme Ernest Chesneau vit dans l'œuvre de Monet, la qualifiant de « chaos de raclures de palette indéchiffrable¹⁴ ».

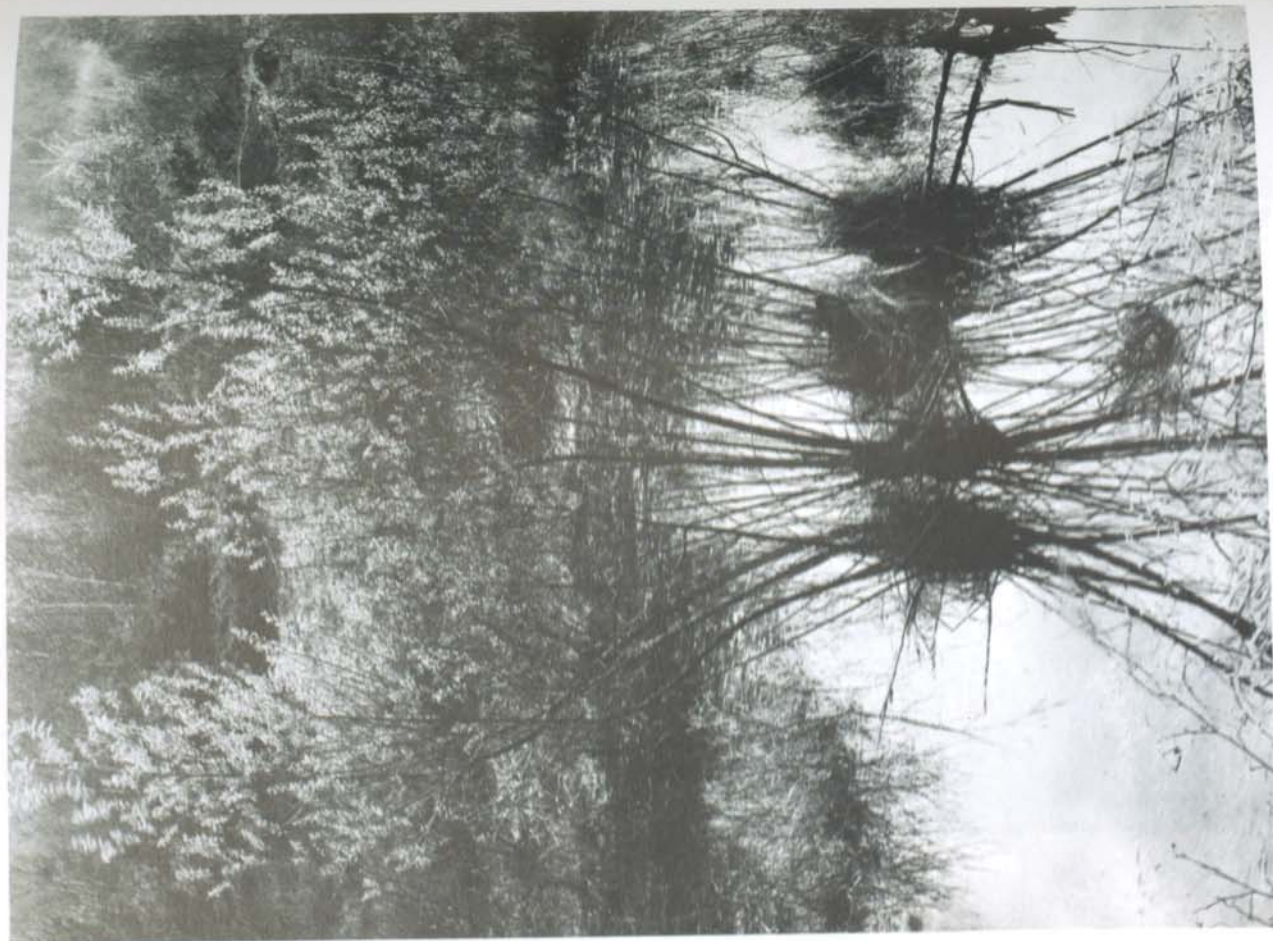
Mais comme l'ont montré de récentes études sur l'impressionnisme de Monet, la touche rapide, qui fonctionnait chez lui comme le *signe* de la spontanéité, relevait en fait d'une élaboration des plus calculées : pas de signe plus falsifié que cette spontanéité-là. Labourant les multiples sous-couches grâce auxquelles il constitue les plissements épais de ce que Robert Herbert nomme ses « touches texturées », Monet forme patiemment un réseau d'incrustations brutes et de traînées orientées censées signifier la rapidité d'exécution et par là même la singularité du moment perçu et l'unicité du déploiement empirique¹⁵. Peintes en dernier, par-dessus cet « instant » fabriqué, des taches minces et précises de pig-



William Gilpin, esquisse illustrant le manuscrit « *A Fragment* », années 1780, plume et aquarelle, 14 x 19 cm. Coll. part.



William Gilpin, *The Waterfall* [La Cascade], c 1794, plume et aquarelle ; 20 x 12 cm. Coll. part.



Sherrrie Levine, *Photographie d'Edna Porter*, 1984.

ment établissent les rapports de couleur. Inutile de dire que ces opérations, compte tenu du temps de séchage, prenaient chaque fois plusieurs jours. Le résultat est là : illusion de spontanéité, sentiment de voir advenir un acte instantané et originaire. Remy de Gourmont est la proie de cette illusion lorsqu'en 1901 il décrit les toiles de Monet comme « l'œuvre d'un instant », un « éclair » spécifique où « le génie collabore avec l'œil et la main » pour forger une « œuvre personnelle d'une originalité absolue¹⁶ ». Cette illusion de l'instant distinct, unique, est le produit d'une procédure entièrement calculée, se déroulant nécessairement par étapes, effectuée morceau par morceau sur plusieurs toiles à la fois. Il s'agit d'un travail en série, d'un travail à la chaîne. Ceux qui visitèrent l'atelier de Monet à la fin de sa carrière furent surpris de trouver le maître de l'instantané à l'œuvre sur une douzaine de toiles, voire plus. La production de spontanéité à travers les constantes retouches faites à ses toiles (Monet reprit à son marchand la série des *Cathédrale de Rouen* pour y retravailler pendant trois ans) relève de cette même économie esthétique que nous avons vue opérer chez Rodin, et qui repose sur l'appariement de la singularité et de la multiplicité, de l'unicité et de la reproduction. Cette économie implique, en outre, le fractionnement de l'origine empirique qui sera plus tard au fondement de la grille moderniste. Comme dans le cas de Rodin, comme pour la grille, le discours de l'originalité dont participe l'impressionnisme refoule et discrédite celui, complémentaire, de la copie. L'avant-garde comme le modernisme reposent sur ce refoulement.

Mais que serait-ce que ne pas refouler le concept de copie ? À quoi ressemblerait un travail qui mettrait en œuvre le discours de la reproduction sans original, ce discours qui ne pouvait opérer dans l'œuvre de Mondrian que comme l'inévitable subversion de son projet, comme ce reste de représentation qu'il n'avait pu entièrement purger de sa peinture ? L'une des réponses possibles est qu'un tel travail ressemblerait à une espèce de jeu sur la notion de reproduction photographique, tel qu'il a commencé avec les toiles sérigraphiées [*silkscreen canvas*] de Rauschenberg pour s'épanouir plus récemment dans la production d'un groupe de jeunes artistes, désignée par le terme polémique d'*images [pictures]*¹⁷. Je m'arrêterai sur l'exemple de Sherrrie Levine, qui semble questionner de la manière la plus radicale le concept d'origine et donc celui d'originalité.

Le médium de Levine est la photo-pirate, comme en témoigne la série de photographies d'Edward Weston sur son fils Neil que Levine, violant le droit d'auteur, s'est contentée de rephotographier. Mais, comme on l'a récemment fait remarquer, les « originaux » de Weston provenaient eux-mêmes de modèles fournis par d'autres, à savoir la longue suite de *Kotiroi* grecs dont découlerent la codification et la multiplication du buste masculin dans notre culture¹⁸. Le vol de

Levine qui se situe, si l'on peut dire, à même la surface des épreuves de Weston, fait résonner derrière elles toute la théorie de modèles que le photographe avait lui-même plagiés, reproduits. Le discours de la copie auquel on doit rattacher l'acte de Levine a été analysé par de nombreux écrivains, dont Roland Barthes. Je renvoie à sa définition du réaliste non comme celui qui copierait d'après nature mais comme « pasticheur », comme quelqu'un qui ferait des copies de copies :
Dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code. Ainsi, le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...] par une mimésis seconde, il copie ce qui est déjà copie.¹⁹

Une autre série de Sherrill Levine reproduit les luxuriants paysages d'Eliot Porter : de nouveau nous traversons « l'épreuve originale » pour retourner à l'origine naturelle et, comme dans le cas du pittoresque, nous parvenons par une porte dérobée à l'arrière-plan de cette « nature », à la construction purement textuelle du sublime et à l'histoire de sa dégénérescence en copies toujours plus pâles.

Dans la mesure où le travail de Sherrill Levine déconstruit explicitement la notion moderniste d'origine, il ne peut être considéré comme un *prolongement* du modernisme. Comme le discours de la copie, il est post-moderniste. Ce qui veut dire qu'il ne peut être tenu pour d'avant-garde. À cause de son assaut critique contre la tradition qui la précède, nous pourrions être tentés de voir dans le changement opéré par l'œuvre de Sherrill Levine une nouvelle étape dans les progrès de l'avant-garde. Ce serait une erreur. En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait secession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close, irrémédiablement, et il ne s'agit pas d'un simple événement journalistique. Toute une conception du discours l'a conduite à sa fin, de même que tout un complexe de pratiques culturelles — en particulier une critique démythifiante et un art véritablement post-moderniste. Ces deux derniers travaillent désormais à dévitaliser les propositions fondamentales du modernisme, à les liquider définitivement en exposant leur caractère fictif. Aussi est-ce d'un nouveau point de vue, étrange, que nous nous retournons vers l'origine moderniste et regardons son éclatement en une répétition sans fin.

Notes

1. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936], in *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 181.
2. Au sujet de la répétition d'une même figure chez Rodin, cf. mon *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, chapitre 1 [à paraître aux Éditions Macula], ainsi que le texte sur le sculpteur publié par Leo Steinberg dans *Other Criteria*, Oxford University Press, 1972, pp. 322-403 [traduction française, *Le Retour de Rodin*, Paris, Éditions Macula, 1991].
3. Rainer Maria Rilke, « Auguste Rodin » [1903], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1966, t. I, pp. 411-412.
4. *Ibid.*, p. 391.
5. L'auteur reprend et développe certains des thèmes abordés deux ans plus tôt dans « Grilles », *supra*, p. 93 sq. (N. d. T.).
6. Kurt Schwitters, « Metz », *Der Akratit*, Munich, 1921. Trad. franç. Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 56.
7. Sur le discours de l'origine et des originaux, cf. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 339-346 ; « Mais cette mince surface de l'originaire qui longe toute notre existence [...] n'est pas l'immédiat d'une naissance ; elle est toute peuplée de ces médiations complexes qu'ont formées et déposées dans leur histoire propre, le travail, la vie et le langage ; de sorte que [...] ce sont tous les intermédiaires d'un temps qui le gouverne presque à l'infini, que l'homme sans le savoir ramène. » (pp. 341-342)
8. Jane Austen, *Northanger Abbey* [1818], trad. franç. par Josette Salsesse-Lavergne, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1983, pp. 99-100.
9. Cité par Carl Paul Barbier, *William Gilpin*, Oxford, The Clarendon Press, 1963, p. 111.
10. Cf. C. P. Barbier, *idem*, p. 98.
11. William Gilpin, *Observations on Cumberland and Westmorland*, Richmond, The Richmond Publishing Co, 1973, p. VII. Écrit en 1772, le livre a été publié pour la première fois en 1786.
12. Pour plus de précisions, cf. Albert Boime, « Le musée des Copies », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXIV (1964), pp. 237-247.
13. En ce qui concerne l'institutionnalisation de la copie dans l'enseignement artistique au XIX^e siècle, cf. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the 19th Century*, Londres, Phaidon, 1971.
14. Cité par Steven Z. Levine, « The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant », *Arts Magazine*, vol. 55, n° 7 (mars 1981), p. 118. Voici la phrase de Chesneau : « [...] jamais l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement n'a été saisi et fixé dans sa prodigieuse fluidité, comme il l'est dans cette extraordinaire, dans cette merveilleuse ébauche que M. Monet a cataloguée sous le titre de *Boulevard des Capucines*. À distance, dans ce ruissellement de vie, dans ce frémissement de grandes ombres et de grandes lumières pailletées d'ombres, plus fortes et de lumières plus vives, on salue un chef-d'œuvre. Vous approchez, tout s'évanouit ; il reste un chaos de raclures de palette indéchiffrable. » Le texte de Chesneau [1874] figure dans Denys Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Éditions Macula, 1989, pp. 62-66 (N.d.T.).
15. Cf. Robert Herbert, « Method and Meaning in Monet », *Art in America*, vol. 67, n° 5 (septembre 1979), pp. 90-108.
16. Cité par S. Z. Levine, *op. cit.*, p. 118.
17. Cf. Douglas Crimp, introduction au catalogue *Pictures* (New York, Artist Space, 1977) et le texte du même nom dans *October*, n° 8 (printemps 1979) pp. 75-88. Sur les *Silkcreens*, voir *infra*, p. 289, « Rauschenberg et l'image matérialisée ».
18. Cf. D. Crimp, « The Photographic Activity of Postmodernism », *October*, n° 15 (hiver 1980), pp. 98-99.
19. Roland Barthes, « Le modèle de la peinture », *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1970, p. 61.