

CORPUS DE TEXTES

HISTOIRE DE L'ART

L2, deuxième semestre

HISTOIRE DE L'ART APRÈS 1945

Bibliothèques conseillées pour vos recherches

1) BIBLIOTHÈQUE DE l'École des Arts de la Sorbonne : 47, rue des Bergers, 75015 Paris, 2^e étage, salle 260.

- Informations pratiques : <http://www.univ-paris1.fr/ufr/ufr04/la-bibliotheque/informations-pratiques/> ;
- Catalogue : <http://catalogue.univ-paris1.fr>, choisir « Bibliothèque de l'École des Arts » dans le menu « Options ».

2) AUTRES LIEUX : télécharger la liste très exhaustive préparée par le Centre de documentation : https://bibliotheques.panthonsorbonne.fr/sites/default/files/2020-03/bib_etudes_en_art_0.pdf

Bibliothèques particulièrement recommandées :

- la Bibliothèque Publique d'information du Centre Georges Pompidou (catalogue : <http://catalogue.bpi.fr>)
- la Bibliothèque Forney, dans le Marais <http://equipement.paris.fr/bibliotheque-forney-18>
- la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (à partir de M1 ; dérogation possible) <http://bibliotheque.inha.fr>

Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (1961), trad. fr. dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 831-837.

4 – CLEMENT GREENBERG (1909-1994) : « LA PEINTURE MODERNISTE »

De toute la littérature anglo-saxonne concernant l'esprit critique moderniste, cet essai est considéré comme faisant référence. L'auteur cherche à y faire apparaître la logique sous-jacente à l'évolution supposée relier les mouvements de peinture les plus importants de ces cent dernières années et à montrer ainsi que les modifications du goût sont des réponses involontaires à la perpétuelle tendance à l'autocritique de la peinture elle-même. Bien que s'appuyant sur ses analyses précédentes de l'avant-garde et de la culture (IVD10 et VA1), Greenberg s'intéresse ici moins aux formes socio-historiques soutenant son analyse qu'à l'observation des changements techniques intervenus dans la peinture elle-même. Très proche de Morris Louis et de Kenneth Noland à l'époque de la publication de cet essai, il devait bientôt baptiser leur forme particulière de peinture abstraite : « Post-Painterly Abstraction ». D'une certaine façon, ce texte a été écrit à propos de ces œuvres, que Greenberg considérait comme emblématiques de l'expression du sentiment dans l'art et comme annonciatrices d'une position qui constituerait l'aboutissement d'une évolution historique incontestable. D'abord publié dans Arts Yearbook, 1, New York, 1961, cet essai a ensuite été repris, légèrement modifié, dans Art & Literature, n° 4, printemps 1965, pp. 193-201. Ce passage en est extrait, traduit par Annick Baudoin.

L'esprit moderne ne touche pas que les arts plastiques et la littérature, il empreint presque tout l'ensemble de ce qui vit réellement dans notre culture. Et ce phénomène est une nouveauté historique. Si la civilisation occidentale n'est pas la première à s'être arrêtée pour s'interroger sur ses propres fondements, elle est la

seule à avoir poussé la démarche aussi loin. Pour moi, l'esprit moderne se définit par l'intensification, l'exacerbation presque, de cette tendance à l'autocritique dont Kant est à l'origine. Ce philosophe ayant été le premier à critiquer la méthode critique elle-même, je le considère comme le premier moderne.

Selon moi, l'essence de l'esprit moderne se définit par l'utilisation de certaines méthodes propres à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas dans un but subversif mais afin de délimiter exactement son domaine de compétence. Kant utilisait la logique pour définir les limites de la logique qui, une fois dépouillée d'une grande partie de ses anciens droits et fonctions, acquit ainsi une maîtrise beaucoup plus sûre du domaine qui lui revenait véritablement.

Issue du criticisme du siècle des Lumières, la critique contemporaine en diffère pourtant. Tandis qu'au XVIII^e siècle, la raison critiquait de l'extérieur, selon le sens généralement reconnu du terme de critique, l'esprit moderne le fait de l'intérieur, en se servant des méthodes du domaine critiqué. Si, en toute logique, ce nouveau procédé est d'abord apparu en philosophie, activité critique par définition, au cours du XX^e siècle il s'est étendu à de nombreuses autres sphères. Il était en effet devenu indispensable de justifier plus profondément chaque champ d'activités sociales et devant cette nouvelle exigence, on a appliqué la méthode critique de Kant à des matières extérieures à la philosophie.

Nous connaissons le sort d'une activité comme la religion, qui n'a pu utiliser la critique kantienne pour justifier sa raison d'être. Dans un premier temps, l'art semble s'être trouvé dans une impasse similaire. La raison lui ayant refusé tout rôle digne d'être pris au sérieux, il a failli être relégué, comme la religion, au rang d'activité thérapeutique. Il n'a pu se tirer de cette situation qu'en démontrant que le genre d'expérience qu'il proposait avait une valeur intrinsèque, qu'on ne retrouvait dans aucune autre sorte d'activité.

Chaque art a dû faire cette démarche pour son propre compte, c'est-à-dire découvrir et faire comprendre l'unicité et la singularité non seulement de l'art en général, mais de son médium propre. Autrement dit, il a dû déterminer, selon une méthode qui lui était particulière, les caractéristiques exclusivement propres à sa discipline. Ce faisant évidemment, il a rétréci sa sphère de compétence, mais avec la contrepartie d'une maîtrise accrue et plus sûre dans son champ particulier d'activité.

Il est très vite apparu que définir l'unicité du domaine de compétence d'une discipline artistique, c'était définir les limites de son médium. La critique a donc eu pour tâche de retirer à chaque discipline tout procédé pouvant être emprunté à, ou par, d'autres activités artistiques. Chacune d'elles s'en est trouvée « purifiée » et cette « pureté » garantissait tant ses normes de qualité que les limites de son indépendance. Par « pureté », il faut entendre autodéfinition, et cette entreprise d'autocritique a fini par se confondre avec celle d'une autodéfinition vigoureusement affirmée.

L'art figuratif, ou représentatif, dissimulait le médium, utilisait l'art pour cacher l'art. L'artiste moderne l'a utilisé pour attirer l'attention sur lui. Les maîtres anciens traitaient les limites du médium de la peinture – la surface plane, la forme du support,

les propriétés des pigments – comme des facteurs négatifs qu'on ne pouvait affronter qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderne considère ces limites comme des facteurs positifs à prendre ouvertement en compte. Manet est le premier peintre moderne par sa franchise à laisser apparaître la surface qui supporte ses tableaux. Après lui, les impressionnistes ont renoncé aux sous-couches et au glacis pour sans cesse rappeler que les couleurs utilisées viennent de pots et de tubes de peinture réelle. Cézanne a sacrifié la ressemblance, ou l'exactitude, à une meilleure intégration du dessin ou du motif dans la forme rectangulaire de la toile.

Mais le pivot de cette autocritique ou autodéfinition de la peinture moderne, c'est la mise en évidence de l'inéluctable surface plane du support. Elle seule constitue l'élément singulier de la peinture. La forme du support est une condition limitative, ou une norme, commune avec le théâtre. La couleur, une norme, ou un moyen, communs avec la sculpture et le théâtre. La surface plane à deux dimensions est la seule condition que la peinture ne partage avec aucun autre art et les peintres contemporains se sont orientés vers cette surface plane à l'exclusion de tout autre chose.

Les maîtres anciens avaient pressenti la nécessité de préserver ce qu'on appelait l'intégrité du plan du tableau : c'est-à-dire de signifier la permanence de la surface plane sous l'illusion la plus trompeuse d'un espace à trois dimensions. La contradiction qui en résultait – la tension dialectique, pour utiliser un mot à la mode mais fort pratique ici – était essentielle au succès de leur œuvre, comme elle l'est d'ailleurs pour tous les peintres. Nos contemporains n'ont ni évité ni résolu cette contradiction, ils en ont plutôt inversé les termes. Ils attirent l'attention sur la surface plane de leurs tableaux *avant* de montrer ce qu'elle contient, et non pas *après*. Alors qu'on avait tendance à voir ce qui est *dans* un maître ancien avant de regarder sa peinture, aujourd'hui on envisage d'abord un tableau comme un tableau. Ceci est évidemment la meilleure façon de regarder toute peinture, ancienne ou moderne, mais l'art moderne impose cette priorité comme la seule façon valable, et c'est une victoire de l'esprit critique.

Si, ces derniers temps, la peinture moderne a abandonné la représentation d'objets reconnaissables, ce n'est pas par principe. Ce qu'elle a abandonné par principe, c'est la représentation de l'espace que les objets reconnaissables à trois dimensions peuvent occuper. Contrairement à l'opinion d'artistes comme Kandinsky ou Mondrian, l'art abstrait, ou non figuratif, ne s'est pas encore imposé en lui-même comme une étape intégralement nécessaire de la critique de la peinture. Ce n'est pas la représentation, ou l'illustration, en tant que telle qui affaiblit la singularité de la peinture, mais les associations que suscitent les objets représentés. Toute entité reconnaissable (le tableau y compris) existe dans un espace à trois dimensions et aussi imperceptiblement évoquée soit-elle, elle suffit à suggérer des associations avec cet espace : le plus petit fragment de silhouette humaine, le moindre trait évocateur d'une tasse à thé aliènent l'espace pictural de la surface à deux dimensions. Or celle-ci est la garantie de l'indépendance de la peinture en tant qu'art. L'espace à trois dimensions est celui de la sculpture et, pour renforcer son autonomie, la peinture

a dû renoncer à tout ce qu'elle avait en commun avec elle. C'est pour parvenir à ce but, et non pas – je le répète – pour exclure le représentable ou le « littéraire », que la peinture est devenue abstraite.

En même temps et malgré toutes les apparences du contraire, cette résistance même à ce qui évoque la sculpture inscrit la peinture moderne dans la tradition : elle est en effet fort ancienne. Dans son aspiration à l'illusion réaliste, la peinture occidentale doit beaucoup à la sculpture, dont, à ses débuts, elle a appris comment créer une illusion de relief par le modelé, l'ombre et la lumière et, plus encore, comment utiliser cette illusion pour accentuer celle de profondeur de l'espace. Pourtant certaines des œuvres les plus marquantes de la peinture occidentale de ces quatre derniers siècles résultent d'un effort d'élimination et d'effacement des effets de sculpture. Commencé à Venise au XVI^e siècle et poursuivi en Espagne, en Belgique et aux Pays-Bas au XVII^e, cet effort fut d'abord entrepris au nom de la couleur. Si, au XVIII^e siècle, David a cherché à faire revivre la peinture sculpturale, c'était en partie pour lutter contre l'aplatissement décoratif que semblait alors induire l'importance accordée à la couleur. Néanmoins, la force de ses meilleurs tableaux (des portraits, essentiellement) repose autant sur la couleur que sur autre chose. Et son élève Ingres, tout en réduisant encore davantage le rôle de celle-ci, a réalisé des tableaux qui comptent parmi les plus plats, les moins sculpturaux jamais exécutés en Occident depuis le XIV^e siècle. Ainsi donc, vers le milieu du XIX^e siècle, les grandes ambitions de la peinture convergeaient toutes (sous leurs différences) vers l'anti-sculpture.

Poursuivant dans cette voie, l'art moderne a rendu cet objectif plus conscient. Avec Manet et les impressionnistes, l'évolution a cessé de se définir en termes d'opposition entre couleur et dessin pour se concentrer sur l'expérience purement optique, modifiée ou revue par des associations tactiles. C'est au nom de l'optique pure prise dans son sens le plus littéral, et non en celui de la couleur, que les impressionnistes ont décidé de renoncer au modelé par l'ombre et la lumière et à tout ce qui semble évoquer la sculpture. Et de la même façon que David s'est opposé à Fragonard à ce sujet, Cézanne et après lui les cubistes se sont opposés à l'impressionnisme. Mais une fois de plus, exactement comme la réaction de David et d'Ingres avait culminé dans une sorte de peinture encore moins sculpturale qu'auparavant, la contre-révolution cubiste a mené à une peinture plus plate que celle jamais encore produite en Occident depuis Cimabue – si plate en fait qu'elle pouvait à peine contenir des images reconnaissables.

Entretemps, même si le phénomène était moins sensible, les autres fondements de l'art de la peinture subissaient un examen tout aussi approfondi. L'espace me manque ici pour décrire comment a été négligé, repris puis encore une fois rejeté, le principe de la forme ou du cadre entourant le tableau, comment il a été isolé puis réduit une fois de plus par des générations successives de peintres modernes ; ou comment les règles du fini, de la texture de la peinture, de la valeur des contrastes de couleurs ont été maintes fois remises en question. Les expériences dans ce domaine ont entraîné des prises de risques importantes, non seulement au nom d'une nouvelle

expression mais dans le but de faire apparaître plus clairement la nature de ces principes. Ceci accompli, leur nécessité a été mise à l'épreuve. L'entreprise, toujours en cours, explique l'extrémisme des simplifications ou des complications si nombreuses dans l'art abstrait récent.

Ces excès ne relèvent pas de la licence. Au contraire, plus les règles d'une discipline sont définies avec précision, moins elles tolèrent de libertés (à force d'avoir été trop utilisé, le terme de « libération » ne convient plus pour l'art d'avant-garde ou contemporain). Les règles, ou conventions, essentielles de la peinture en sont aussi ses limites, auxquelles doit obéir une surface donnée pour être considérée comme peinture. Les peintres modernes ont compris qu'on pouvait reculer ces limites très loin sans que le tableau ne cesse d'être un tableau et ne devienne un simple objet arbitraire. Mais il a aussi observé que plus on les repousse, plus il faut les définir avec exactitude. On pourrait penser que les carrés de couleurs et les traits noirs se croisant à angles droits de Mondrian ne suffisent pas à constituer un tableau, pourtant ils évoquent la forme du cadre qui les entoure d'une façon si explicite qu'ils imposent son principe régulateur avec d'autant plus d'autorité. Loin de paraître arbitraires en l'absence d'un modèle pris dans la nature, les toiles de Mondrian nous semblent aujourd'hui, par certains aspects, presque trop ordonnées et trop soumises à la convention. Habitué à cette forme très poussée d'abstraction, le spectateur contemporain réalise que ses tableaux sont, par la couleur et le respect du cadre, plus traditionnels que les derniers tableaux de Monet.

Je pense que le lecteur aura compris que mon analyse est parfois un peu simpliste. Cette surface plane vers laquelle tend l'art moderne ne sera jamais une surface complètement plane. Si la sensibilité accrue au plan du tableau interdit désormais l'illusion de profondeur, ou le *trompe-l'œil*, elle permet et doit permettre l'illusion optique. Le moindre signe inscrit sur une surface plane en détruit la virtualité et les figures géométriques de Mondrian suggèrent une sorte d'illusion appartenant à une troisième dimension. Mais ce n'est que maintenant qu'apparaît cette dimension strictement picturale, strictement optique. Là où les maîtres anciens créaient l'illusion d'un espace où on pouvait s'imaginer en train de marcher, les peintres modernes en créent un dans lequel on ne peut que regarder et voyager du seul regard.

Les néo-impressionnistes ne faisaient donc pas vraiment fausse route en flirtant avec la science. Plus que dans la philosophie, la critique kantienne trouve son expression parfaite dans les sciences. Appliquée au domaine de l'art, elle a plus que jamais rapproché l'esprit de ce dernier de la méthode scientifique – plus encore qu'au début de la Renaissance. Que l'art visuel se confine exclusivement aux données visuelles en excluant toute référence à d'autres ordres d'expérience est une démarche de nature scientifique : celle-ci exige qu'une situation soit résolue en des termes exactement identiques à ceux dans lesquels elle est posée – un problème de physiologie ne se résoudra qu'en termes de physiologie, et non pas dans ceux de psychologie. Pour être résolue en termes de psychologie, la question devra être posée, ou transposée, dans les termes de cette science. De même, la peinture moderne exige qu'on traduise un thème littéraire exclusivement par des moyens

optiques et bidimensionnels ; ce n'est qu'ensuite qu'on pourra en faire un sujet de peinture – c'est-à-dire lorsque son expression sera entièrement dépouillée de son caractère littéraire. Mais une telle démarche ne garantit pas un résultat esthétique, même si dans les faits, les meilleures œuvres de ces soixante-dix ou quatre-vingts années sacrifient de plus en plus à cette exigence. Aujourd'hui comme hier, la seule nécessité en art est l'exigence esthétique, qui ne se révèle que dans l'œuvre, non dans les moyens ou les méthodes. Du point de vue artistique, ce rapprochement avec la science n'est qu'un accident de parcours, et ni l'art ni la science ne donne ou n'assure à l'autre plus qu'ils ne le faisaient autrefois. Par contre, leur convergence révèle leur appartenance au même mouvement historique et culturel.

Soulignons aussi que la critique moderne n'a jamais été appliquée que de façon spontanée et subliminale. Elle est toujours restée d'ordre pratique et n'a jamais pris un tour théorique. On a fait beaucoup de bruit autour des théories modernes, pourtant peu nombreuses en comparaison de celles de la Renaissance ou de l'art académique. À quelques exceptions peu significatives près, les maîtres de l'art contemporain ne se sont pas montrés plus enclins à fixer leur idées sur l'art que Corot par exemple. Certaines tendances ou accentuations, certains refus ou replis ne semblent nécessaires que parce qu'ils permettent d'atteindre plus de force et de pouvoir d'expression. L'objectif immédiat de l'art moderne reste avant tout individuel comme, évidemment, la vérité et le succès d'une œuvre. Si une œuvre moderne est réellement une œuvre d'art, c'est qu'il ne s'agit pas d'une démonstration. Il a fallu de longues décennies de réussites individuelles pour qu'apparaisse ce mouvement critique dans l'art contemporain. Aucun artiste n'en a été ou n'en est réellement conscient. C'est dans cette mesure – de loin la plus importante – que la peinture contemporaine existe de la même façon que celle des siècles passés.

J'insiste encore sur ce fait que la peinture moderne n'a jamais voulu briser la tradition. Elle l'a peut-être dévoyée pour la décortiquer mais en restant dans son cadre. Elle s'est forgée à partir du passé sans jamais rompre véritablement avec lui et quelle que soit la forme qu'elle prendra, elle s'inscrira toujours dans l'évolution de la tradition artistique. Depuis que l'on réalise des tableaux, on le fait dans le respect de toutes les règles que j'ai énumérées. Le peintre ou le graveur de l'âge paléolithique pouvaient négliger la contrainte du cadre et traiter la surface à la fois d'une façon littéraire et sculpturale, parce qu'ils créaient des images plutôt que des tableaux et travaillaient sur un support dont ils pouvaient ignorer les limites parce que la nature (sauf lorsqu'il s'agissait d'un os ou d'une corne) ne le leur fournissait pas sous une forme aménageable. Mais l'exécution d'un tableau, contrairement à celle d'images, implique un choix délibéré et impose des limites. C'est sur ce choix délibéré que s'interroge la peinture moderne, qui déclare que les règles qui conditionnent l'art devraient se confondre avec celles qui conditionnent l'humain.

L'art moderne, je le répète, ne propose pas de démonstrations théoriques. Je dirais au contraire qu'il convertit toutes les possibilités théoriques en tentatives empiriques et que c'est par la pratique qu'il lui arrive de mettre à l'épreuve la validité réelle et concrète des théories sur l'art. Il n'est subversif que par cet aspect. La vanité

de si nombreux facteurs jusqu'ici estimés essentiels à la réalisation et à l'expérience artistiques n'est apparue que parce que les artistes contemporains se sont passés d'eux sans renoncer à vivre entièrement l'expérience artistique. Que cette « démonstration » n'ait pas entamé nos anciens jugements de *valeur* n'en est qu'une justification supplémentaire. La peinture moderne a suscité un renouveau d'intérêt pour des peintres tels qu'Uccello, Piero della Francesca, Greco, Georges de La Tour et même Vermeer et, sans le créer, a soutenu le regain de curiosité pour Giotto. Elle n'en a pas pour autant dénigré Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Rubens, Rembrandt ou Watteau. Ce qu'elle a mis en évidence, c'est les mauvaises raisons du juste respect de nos aînés pour ces artistes.

Mais, par certains aspects, la situation n'a guère changé. La critique artistique est à la traîne de l'art contemporain comme elle l'a été de ses précurseurs. Très souvent, la littérature sur l'art actuel relève plus du journalisme que de la critique à proprement parler. Quoi de plus journalistique en effet – du fait de l'antique complexe qui semble si répandu aujourd'hui dans la profession – que d'acclamer chaque nouveau mouvement artistique comme le début d'une époque entièrement nouvelle qui marquera une rupture définitive avec les coutumes et conventions du passé ? À chaque fois, on attend une forme d'art si différente des précédentes et si « libérée » des anciennes normes de la pratique et du goût que tout le monde, informé ou non, aura son mot à dire sur le sujet. Et cette espérance est à chaque fois déçue, quand ce dernier mouvement s'inclut à son tour dans la continuelle évolution du goût et de la tradition et quand on réalise enfin qu'artistes et spectateurs doivent toujours affronter les mêmes exigences.

Rien de plus erroné que cette idée de rupture entre l'art authentique de notre époque et le passé. Comme beaucoup d'autres domaines, l'art est continuité. Sans la tradition et sans la profonde nécessité de se soumettre à ses exigences d'excellence, l'art contemporain n'existerait pas.

Linda Nochlin, "Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?" (1971), trad. fr. dans Linda Nochlin, Femmes, art et pouvoir et autres essais, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-244.

Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?

Alors même que le récent surgissement de l'activité féministe dans ce pays fut un événement libérateur, sa force avant tout émotive — personnelle, psychologique, subjective — s'est focalisée, à l'instar de ce qu'on observe dans les autres mouvements révolutionnaires auxquels le féminisme est lié, sur le présent et les besoins immédiats plutôt que sur l'analyse historique des questions intellectuelles fondamentales que soulève automatiquement l'attaque féministe du statu quo¹. Mais comme toute révolution, et dans le droit fil de sa remise en cause des idéologies propres aux institutions sociales actuelles, la révolution féministe devra tôt ou tard s'en prendre aux fondements rationnels et idéologiques des diverses disciplines intellectuelles ou universitaires — l'histoire, la philosophie, la sociologie, la psychologie, etc. Si John Stuart Mill a raison d'avancer que nous inclinons à accepter tout ce qui est pour naturel, sa remarque vaut autant pour la recherche universitaire que pour nos arrangements sociaux. La première exige elle aussi que soient réinterrogées les hypothèses « naturelles » et exhumées les bases mythiques dont se soutiennent bien des faits soi-disant réels. Et c'est là que la position d'« autre », d'intruse de la femme, le « elle » dissident venu se substituer au « on » possiblement neutre (qui en réalité désigne la position-de-l'homme-blanc-tenue-pour-naturelle, le « il » masqué sujet de tous les prédicats savants) repré-

sente un avantage décisif plus qu'un obstacle ou une distorsion subjective.

S'agissant de l'histoire de l'art, le point de vue de l'homme blanc occidental, qui passe inconsciemment pour le point de vue de l'historien d'art, s'avère peut-être — s'avère de fait — inadéquat, pour des raisons qui ne sont pas seulement d'ordre moral et éthique, ou liées à son élitisme, mais purement intellectuelles. En révélant l'incapacité d'une majorité de travaux universitaires en histoire de l'art, et de nombre de travaux d'histoire tout court, à tenir compte d'un système de valeurs non reconnu, de la *présence* même d'un sujet immiscé dans la recherche historique, la critique féministe dévoile du même coup leur suffisance conceptuelle, leur naïveté méta-historique. Accepter avec si peu d'esprit critique «ce qui est» pour «naturel» risque d'être intellectuellement fatal au moment justement où toutes les disciplines font preuve de plus de lucidité, prennent mieux conscience de la nature des présupposés à l'œuvre dans le langage et les structures des différents domaines du savoir. De même que Mill voyait dans la domination masculine une des innombrables injustices sociales à surmonter pour mettre en place un ordre social véritablement juste, de même nous pouvons voir dans la domination officieuse du sujet blanc masculin une des innombrables distorsions intellectuelles qu'il convient de corriger pour avoir enfin une vue plus adéquate et plus précise des situations historiques.

Il revient aux esprits féministes engagés (tel John Stuart Mill) de forcer les limites idéologico-culturelles de notre époque et son «professionnalisme» spécifique pour en découvrir les préjugés et les insuffisances, sans s'arrêter à la seule question des femmes mais en s'attachant à formuler les questions cruciales intéressant un champ entier de savoir. Ainsi, au lieu d'apparaître comme un sous-problème mineur, marginal, ridiculement provincial, greffé sur une discipline sérieuse

et établie, ladite question des femmes pourrait devenir un catalyseur, un outil intellectuel qui permettrait de vérifier les présupposés «naturels», fournirait un modèle à d'autres types de questionnements internes et se rattacherait à son tour aux modèles mis en place dans d'autres domaines par d'autres approches radicales. «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?» Convenablement élucidée, cette simple question peut elle aussi susciter une sorte de réaction en chaîne, s'étendre de manière à ne plus seulement recouvrir les idées admises dans la discipline où elle est énoncée pour englober l'histoire, les sciences sociales, voire la psychologie et la littérature, et ainsi, d'emblée, révoquer en doute l'idée que le cloisonnement traditionnel de la recherche intellectuelle demeure plus approprié à l'examen des grands problèmes de notre temps que les divisions spontanément surgies ou simplement commodes.

Voyons par exemple quelles sont les implications de cette question ritournelle (dont il suffit de modifier les termes pour l'appliquer à n'importe quelle activité humaine ou presque): «Tiens, tiens, si les femmes *sont* vraiment les égales des hommes, pourquoi n'y a-t-il jamais eu de grands artistes femmes (ou de grands compositeurs, mathématiciens, philosophes de sexe féminin, ou si peu de «grandes femmes» en tout ce qu'on veut)?»

«Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?» Ce reproche bourdonne en fond sonore de maintes discussions sur ledit problème des femmes. Mais comme tant d'autres devinettes suscitées par la «controverse» féministe, cette question falsifie la nature du problème qu'elle soulève tout en lui apportant insidieusement une réponse: «Il n'y a pas de grands artistes femmes parce que les femmes sont incapables de grandeur.»

Les présupposés à la base de ce genre d'interrogation varient de par leur registre et leur degré de sophistication.

selon une gamme allant des démonstrations «scientifiquement prouvées» sur l'incapacité des êtres humains dotés d'utérus et non de pénis à créer quoi que ce soit d'important, à l'étonnement d'esprits relativement ouverts qu'après tant d'années de quasi-égalité les femmes n'aient pas encore réussi à créer quoi que ce soit d'exceptionnellement important dans le domaine des arts visuels — d'autant, n'est-ce pas, que les hommes, eux aussi, ont leurs propres difficultés.

La première réaction féministe consiste à gober d'un coup l'appât, puis à tenter de répondre à la question telle qu'elle est posée, autrement dit à exhumers des exemples de femmes dignes d'éloges ou non appréciées à leur juste valeur; à réhabiliter des carrières intéressantes et productives quoique modestes; à «redécouvrir» des peintres de tableaux floraux aujourd'hui oubliés ou des disciples de David et à réunir des arguments en leur faveur; à démontrer que Berthe Morisot fut en réalité moins influencée par Manet qu'on incline à le penser — bref à se lancer dans l'activité habituelle de l'érudit spécialiste qui entreprend d'établir l'importance de son maître à lui, jusqu'alors négligé ou tenu pour mineur. Qu'ils soient impulsés par une perspective féministe, tel l'ambitieux article sur les femmes artistes publié en 1858 par la *Westminster Review* ², ou par des recherches savantes, par exemple les études plus récentes sur Angelica Kauffman et Artemisia Gentileschi ³, ces efforts méritent certainement d'être poursuivis puisqu'ils complètent nos connaissances sur la réussite artistique des femmes et l'histoire de l'art en général. Mais ils ne contribuent en rien à remettre en cause les présupposés de la question : «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?» En essayant d'y répondre, ils viennent au contraire tacitement renforcer ses implications négatives.

Une autre manière de tenter de résoudre la question consiste à en modifier légèrement les bases et à affirmer, à la

suite de féministes contemporaines, que la «grandeur» de l'art des femmes et de l'art des hommes n'est pas du même type, à postuler donc l'existence d'un style féminin distinctif et reconnaissable, différent de par ses qualités tant formelles qu'expressives et fondé sur le caractère particulier de la situation et de l'expérience féminines.

À première vue cela paraît assez raisonnable : dans l'ensemble, l'expérience des femmes et leur position dans la société, y compris en tant qu'artistes, diffèrent de celles des hommes, et la production artistique d'un groupe de femmes uni et constitué de propos délibéré, résolu à donner forme à une conscience collective de l'expérience féminine, mériterait sans aucun doute d'être stylistiquement reconnue comme art féministe, sinon féminin. Cette éventualité reste du domaine du possible, malheureusement elle ne s'est encore jamais réalisée. Alors que les membres de l'école du Danube, les disciples du Caravage, les peintres rassemblés autour de Gauguin à Pont-Aven, le *Blaue Reiter* ou les cubistes se laissent reconnaître par des qualités stylistiques ou expressives clairement définies, la «féminité» ne possède *a priori* pas de qualités susceptibles de relier entre eux les styles des artistes femmes en général; ces qualités ne se retrouvent d'ailleurs pas non plus chez les écrivains de sexe féminin, un argument que Mary Ellmann a brillamment défendu contre les *clichés* * les plus dévastateurs, et contradictoires entre eux, de la critique masculine ⁴. Aucune subtile essence féminine ne rattache apparemment entre elles les œuvres d'Artemisia Gentileschi, de Mme Vigée-Lebrun, d'Angelica Kauffmann, de Rosa Bonheur, de Berthe Morisot, de Suzanne Valadon, de Käthe Kollwitz, de Barbara Hepworth, de Georgia O'Keeffe, de Sophie Taeuber-Arp, d'Helen Frankenthaler, de Bridget Riley, de Lee Bontecou ou de Louise Nevelson, ni celles de

* En français dans le texte (N.d.l.T.)

Sappho, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath ou Susan Sontag. Dans tous les cas, les artistes et écrivains femmes semblent plus proches des artistes et écrivains de leur temps et de leur sensibilité qu'elles ne le sont les unes des autres.

Peut-être pourrait-on avancer que les artistes femmes sont plus introverties, travaillent leur moyen d'expression avec plus de délicatesse et de sens de la nuance. Mais parmi les artistes femmes citées ci-dessus, y en a-t-il une qui soit plus introvertie que Redon, plus subtile et plus nuancée que Corot dans le maniement des pigments ? Fragonard est-il plus ou moins féminin que Mme Vigée-Lebrun ? Quitte à juger en fonction d'une mesure binaire opposant la « masculinité » à la « féminité », ne faudrait-il pas plutôt invoquer le « féminin » propre au rococo français du XVIII^e ? Et si la suavité, la délicatesse, la préciosité doivent être rangées au nombre des marques distinctives du style féminin, on conviendra qu'il n'y a assurément rien de fragile dans le *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur, rien de suave ni d'introverti dans les formats géants d'Helen Frankenthaler. Les femmes se sont tournées vers les scènes de la vie domestique ou vers les enfants, mais Jan Steen aussi, et Chardin, et les impressionnistes — Renoir ou Monet tout comme Morisot et Cassatt. De surcroît, le simple fait de choisir certaine catégorie de thèmes ou de s'astreindre à certains sujets ne peut être mis sur le même plan que le style, *a fortiori* pas d'une espèce de style quintessencié féminin.

La difficulté ne tient pas tant à la conception que les féministes se feraient de la féminité qu'à leur mauvaise interprétation — d'ailleurs partagée par le grand public — de ce qu'est l'art : l'idée naïve qu'il exprime de manière directe, personnelle, l'expérience affective individuelle, traduit la vie intime en termes visuels. Or l'art ce n'est presque jamais ça, le grand

art ça ne l'est jamais. La production artistique repose sur un langage de la forme doté d'une logique propre, plus ou moins dépendant ou détaché, selon des usages temporellement définis, des conventions, des schèmes ou des systèmes de notation, qu'il a fallu acquérir ou élaborer d'une façon ou d'une autre en étudiant, en effectuant un apprentissage ou en s'appliquant longtemps à l'expérimentation personnelle. Plus concrètement, le langage de l'art s'énonce dans la couleur et le trait posés sur la toile ou le papier, dans la pierre, l'argile, le plastique ou le métal — ce n'est ni un mélo ni un murmure confidentiel.

Le fait est qu'il n'y a pas eu, autant qu'on sache, de grands artistes femmes suprêmement grands, même s'il en est beaucoup d'intéressantes et d'excellentes encore trop peu connues ou appréciées ; tout comme il n'y a pas eu de grands pianistes de jazz lituaniens, de grands joueurs de tennis eskimos, et souhaiter de tout cœur qu'il y en ait eu n'y change rien. C'est comme ça, c'est regrettable, mais on ne modifiera pas la situation en manipulant à loisir les données historiques ou critiques ni en accusant le chauvinisme masculin de déformer l'histoire. Il n'y a pas de femmes à la hauteur de Michel-Ange ou de Rembrandt, de Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou même, plus près de nous, de De Kooning ou de Warhol, tout comme il n'y a pas de Noirs américains qui puissent leur être comparés. Si les grands artistes femmes « oubliés » se comptaient vraiment à foison ou si des normes différentes et opposées régissaient vraiment l'art des femmes et l'art des hommes — il faut choisir, c'est soit l'un, soit l'autre — alors pourquoi les féministes se battraient-elles ? Si les femmes ont de fait atteint un statut équivalent à celui des hommes dans le domaine artistique, alors le statu quo actuel est parfait.

Or en réalité, et nous le savons tous, en art et dans une bonne centaine d'autres domaines les choses telles qu'elles sont et ont été ne peuvent qu'écœurer, opprimer, décourager

ceux et celles qui n'ont pas la chance d'appartenir à la race blanche, de préférence à la bourgeoisie, et surtout au sexe masculin. La faute n'en incombe pas aux astres qui nous ont vus naître, à nos hormones, à notre cycle menstruel, au vide de nos espaces intérieurs, mais à nos institutions et à notre éducation — cette dernière désignant ici tout ce qui nous arrive dès que nous naissons à ce monde lourd du sens des symboles, signes et signaux. Le vrai miracle est qu'en dépit d'un sort au départ si contraire, tant de femmes, tant de Noirs aient réussi à atteindre un tel degré de perfection dans ces dominions de l'apanage blanc masculin que sont les sciences, la politique, les arts.

Commencer à vraiment penser toutes les implications inhérentes au « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » permet de réaliser à quel point la conscience que nous nous forgeons des affaires de ce monde est conditionnée — et souvent faussée — par la façon dont sont posées les questions les plus importantes. Nous admettons assez volontiers qu'il y a en effet un Problème asiatique, un Problème des pauvres, un Problème noir — un Problème des femmes. Mais demandons-nous d'abord qui formule les « questions », puis quels desseins peut servir leur formulation. (Le « problème juif » des nazis a des connotations susceptibles de nous rafraîchir la mémoire.) À notre époque de communication immédiate, les « problèmes » sont rapidement énoncés pour rationaliser la mauvaise conscience des détenteurs du pouvoir : ainsi les Américains évoquent-ils le « Problème asiatique » pour parler du problème posé par les Américains au Viêt-nam et au Cambodge, quand les habitants du Sud-Est asiatique y verraient sans doute avec plus de réalisme un « Problème américain » ; les exclus des ghettos urbains ou des campagnes désertées pourraient plus franchement considérer ledit Problème des pauvres comme un « Problème des riches » ; une ironie de la même eau transforme le Problème blanc en son contraire,

un Problème noir, et cette logique à rebours transparait aussi dans l'expression « Problème des femmes » utilisée pour caractériser la situation que nous vivons aujourd'hui.

Ceci étant, le problème des femmes, et l'ensemble des so-disant problèmes humains (cette idée d'appeler problème tout ce qui a trait aux humains est bien sûr assez nouvelle), ne relève d'aucune « solution » puisque tout problème humain suppose justement une réinterprétation de la nature de la situation ou un changement radical de position ou de programme opérés par les « problèmes » eux-mêmes. Les femmes et la place qu'elles occupent en art ou dans les autres sphères d'activité ne constituent donc pas un « problème » à examiner à travers les yeux de l'élite masculine au pouvoir. Les femmes elles-mêmes doivent au contraire se concevoir en tant que sujets potentiellement, sinon réellement, égaux, s'obliger à regarder en face leur situation objective, sans apitoiement ni faux-fuyants ; il leur faut en même temps envisager leur situation avec cet extrême engagement affectif et intellectuel indispensable pour créer un monde où l'égalité des chances et des réussites soit non seulement rendue possible, mais activement encouragée par les institutions sociales.

Il n'est assurément pas réaliste d'espérer qu'une majorité d'hommes, dans les milieux artistiques ou ailleurs, finiront bientôt par comprendre que le meilleur moyen de défendre leurs intérêts reste encore d'accorder aux femmes l'égalité pleine et entière, ce que certaines féministes assurent avec optimisme, ni de soutenir qu'ils vont sous peu réaliser à quel point ils se diminuent en s'interdisant des réactions affectives et des domaines traditionnellement « féminins ». Après tout, dès lors que les opérations exigées s'effectuent à un certain niveau de transcendence, de responsabilité ou de gratification, bien peu de sphères d'activité leur demeurent vraiment « interdites » : s'ils éprouvent le besoin de jouer un rôle « féminin » en s'occupant de bébés ou d'enfants, ils gagneront en

prestige en tant que pédiatres ou psychopédagogues — avec une infirmière pour assurer les tâches de routine; si une irrésistible envie de créativité cuisinière les démange, ils connaîtront peut-être la gloire des grands chefs; et bien entendu, s'ils rêvent de s'accomplir par le biais d'intérêts artistiques souvent qualifiés de «féminins», ils se retrouveront plus facilement peintres ou sculpteurs que bénévoles dans un musée ou potiers à mi-temps, des fins souvent dévolues à leurs homologues féminins; enfin, s'agissant du savoir, combien d'hommes seraient prêts à échanger leurs postes d'enseignants et de chercheurs pour une place à mi-temps non rémunérée d'assistant de recherche ou de dactylo, à combiner avec un plein temps de nounou et d'employé de maison?

Les privilégiés se cramponnent inévitablement à leurs privilèges et ils s'y cramponnent ferme, si précaires puissent être les avantages dont ils jouissent, jusqu'à ce qu'un pouvoir supérieur d'une sorte ou d'une autre les oblige à lâcher prise.

La question de l'égalité des femmes — en art ou n'importe où ailleurs — ne relève donc pas de la relative bonne ou mauvaise volonté des individus masculins ni de l'assurance ou du dénuement des individus féminins, mais de la nature même de nos structures institutionnelles et de cette vision de la réalité qu'elles imposent aux êtres humains qui y participent. John Stuart Mill le soulignait il y a plus d'un siècle: «Tout ce qui est habituel paraît naturel. L'assujettissement des femmes aux hommes étant une pratique universelle, les entorses à cette règle paraissent tout naturellement non naturelles.⁵» Tout en approuvant l'égalité du bout des lèvres, la plupart des hommes renâclent à l'idée de renoncer à cet ordre «naturel» des choses qui leur confère de si grands avantages; pour les femmes, l'histoire s'avère encore plus compliquée, comme le remarquait finement Mill, car à la différence des autres groupes et castes opprimés les hommes exigent d'elles une affection inconditionnelle en sus de leur soumis-

sion. Les demandes intériorisées d'une société dominée par les hommes contribuent donc à affaiblir les femmes, tout autant que l'abondance pléthorique de possessions et commodités matérielles: une femme de la bourgeoisie a bien autre chose à perdre que ses chaînes.

La question «pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes» ne représente que le dixième de la partie émergée d'un iceberg de contresens et de méprises; au-dessous s'étend la masse sombre d'incertaines *idées reçues** sur la nature des capacités humaines en général et de la perfection humaine en particulier, et sur le rôle imparti dans tout ça à l'ordre social. En soi le «problème des femmes» est sans doute une pseudo-question, mais l'idée fausse qui pousse à demander: «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes» permet de repérer, au-delà des questions spécifiquement politiques et idéologiques liées à la sujétion des femmes, les vastes zones d'ombre où s'obscurcit la raison. Cette question se sous-tend de bien des hypothèses naïves, déformées et acceptées telles quelles sur l'élaboration artistique dans son ensemble et la création du grand art. Conscientes ou inconscientes, ces hypothèses tissent un lien improbable entre des monstres sacrés comme Michel-Ange et Van Gogh, Raphaël et Jackson Pollock en leur appliquant uniment le qualificatif «Grand» — une distinction honorifique dont témoignent maintes monographies savantes consacrées à ces artistes —, le «Grand Artiste» étant bien sûr perçu comme un artiste «de génie» et le «Génie» se voyant à son tour assimilé à un pouvoir intemporel et mystérieux venu s'incarner en la personne du Grand Artiste⁶. Les idées de ce genre se nourrissent de prémisses méta-historiques indiscutées, souvent inconscientes, auprès desquelles la théorie *race-milieu-moment** forgée par Hippolyte Taine pour rendre compte des dimensions de la pensée historique semble un modèle d'élégance. Ces présupposés n'en sont pas moins inhérents à quantité de textes d'histoire

de l'art. Ce n'est pas un hasard si la question cruciale des conditions *générales* de production du grand art a suscité aussi peu de recherches, ou, s'il y a peu encore, les tentatives d'éclaircissement de ces problèmes généraux étaient discréditées sous prétexte d'érudition insuffisante, de perspectives trop larges ou d'allégeance à une autre discipline, la sociologie par exemple. Car encourager au sein de l'institution ce type d'approche impartiale, objective, sociologique, revient à laisser découvrir l'infrastructure romantique et élitiste qui voue la profession d'historien d'art à la glorification individuelle et à la production de monographies, infrastructure qu'un groupe de dissidents plus jeunes vient tout juste de remettre en question.

Derrière la question de l'artiste au féminin se dissimule donc le mythe du Grand Artiste — sujet d'une bonne centaine de monographies, unique, divinisé — porteur depuis sa venue au monde d'une mystérieuse essence assez semblable à la pépite d'or découverte par Mrs. Grass dans son bouillon de poule, une essence baptisée Génie ou Talent, aussi impérative que le meurtre et qui en conséquence s'exprimera quoi qu'il arrive, même dans les circonstances les plus improbables ou fâcheuses.

L'aura magique qui entoure les arts figuratifs et leurs créateurs inspire bien sûr des mythes depuis la nuit des temps. Les prodigieuses aptitudes que Plinie prêtait dans l'Antiquité au sculpteur grec Lysippe — la mystérieuse voix intérieure perçue dès la prime jeunesse, l'absence de tout maître hormis la Nature elle-même — se retrouvent des siècles plus tard, au XIX^e, dans la biographie de Courbet par Max Buchon. Les pouvoirs surnaturels de l'artiste imitateur de la Nature, le contrôle qu'il exerce sur des dons potentiellement dangereux ont historiquement servi à le distinguer des autres, comme il convient à un créateur divin qui façonne l'Être à partir du néant. La reconnaissance du Jeune Prodige,

d'ordinaire un berger tout ce qu'il y a de modeste, par un artiste plus âgé ou un mécène plein de discernement, alimente les contes de fées du répertoire de la mythologie artistique depuis que Vasari a immortalisé l'histoire de Giotto, découvert tout gamin par le grand Cimabue alors que, tout en gardant ses troupeaux, il dessinait un mouton sur une pierre; rempli d'admiration par le réalisme de ce dessin, Cimabue invita sur-le-champ l'humble garçonnet à devenir son élève⁷. Par quelque extraordinaire coïncidence, des artistes tels Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea Del Castagno, Mantegna, Zurbarán, Goya ont eux aussi été découverts dans ce contexte pastoral. Quand bien même le futur Grand Artiste n'aurait pas eu la bonne fortune de se laisser surprendre en train de garder ses moutons, il semble qu'il ait toujours pressenti très tôt son talent sans y être aucunement encouragé: Filippo Lippi, Poussin, Courbet, Manet auraient tous préféré crayonner sur leurs livres de classe au lieu d'étudier leurs devoirs — mais nous ne savons bien sûr rien des jeunes gens qui ont négligé leurs études et gribouillé dans les marges de leurs cahiers sans parvenir à se hisser au-dessus des fonctions de garçon d'étage ou de vendeur de chaussures. Enfant, le grand Michel-Ange passait plus de temps au dessin qu'à l'étude, à en croire Vasari, son biographe et disciple. Le talent du jeune homme était à ce point affirmé, rapporte Vasari, que lorsque Ghirlandajo, le maître, interrompait momentanément sa tâche à Santa Maria Novella, le jeune élève profitait de cette absence pour dessiner «les échafaudages, les tréteaux, les pots de peinture, les pinceaux et les apprentis au travail», et il y mettait tant d'adresse qu'à son retour le maître s'exclamait: «Ce garçon en sait plus long que moi!»

Il arrive fréquemment que ces histoires qui possèdent probablement un fond de vérité s'efforcent tout à la fois de refléter et de perpétuer les attitudes qu'elles subsument. Ces mythes sur les manifestations précoces du génie sont trom-

peurs, même lorsqu'ils se fondent sur des faits réels. Il est par exemple indéniable que Picasso a passé, à quinze ans et le même jour, l'examen d'entrée aux académies des Beaux-Arts de Barcelone et de Madrid, prouesse si difficile que la plupart des candidats devaient s'y préparer un mois durant. Mais on aimerait en savoir plus sur les impétrants admis à un âge aussi tendre dans une académie des beaux-arts et n'ayant par la suite connu que la médiocrité ou l'échec — ce qui n'intéresse bien sûr pas les historiens d'art — ou mieux connaître le rôle que M. Picasso père, professeur aux beaux-arts, a pu jouer dans la précocité de son fils. Et si Picasso avait été une fille? Le Señor Ruiz aurait-il prêté autant d'attention à cette petite Pablita? L'aurait-il autant encouragée dans la voie de l'ambition et du succès?

✕ Tous ces récits soulignent le côté miraculeux, non déterminé, asocial de la réussite artistique. Ils reposent sur une conception semi-religieuse de la fonction de l'artiste qui s'exalta jusqu'à l'hagiographie au XIX^e, époque où les historiens d'art, les critiques et, pas moins important, les artistes considéraient volontiers l'art comme un substitut de la religion, l'ultime rempart des valeurs suprêmes dans un monde matérialiste. Dans la Légende dorée du XIX^e, l'artiste lutte contre l'opposition farouche de ses parents et de la société et endure en bon martyr chrétien les insultes et les flèches de l'opprobre social, jusqu'au moment où il parvient à triompher du sort et à connaître enfin le succès — souvent après sa mort, hélas — grâce à la mystérieuse et sainte splendeur qui rayonne au tréfonds de son être : le Génie. Ainsi en fut-il de Van Gogh le fou qui s'éternisait sur les tournesols malgré les attaques d'épilepsie et la faim qui le tenaillait; de Cézanne qui brava le refus paternel et le mépris public pour révolutionner la peinture; de Gauguin qui d'un seul geste existentiel jeta respectabilité et sécurité financière par-dessus les mou-
lins pour obéir à la voix intérieure qui l'entraînait vers les tro-

piques; de Toulouse-Lautrec le nabot, l'infirmes, l'alcoolique, qui sacrifia les droits que lui conféraient ses origines aristocratiques aux lieux sordides où il trouvait l'inspiration.

Aujourd'hui, aucun historien d'art sérieux ne prend plus pour argent comptant ces contes si manifestement féeriques. Pourtant, malgré les miettes jetées en pâture aux influences sociales, aux idées du temps, aux crises économiques et ainsi de suite, cette espèce de mythologie sur la réussite artistique et ses péripéties continue de nourrir les présomptions inconscientes ou incontestées des érudits. Derrière les études les plus sophistiquées sur les grands artistes — derrière en particulier la monographie d'histoire de l'art, qui tient pour essentielle la notion de grand artiste et traite les structures sociales et institutionnelles au sein desquelles il a vécu et travaillé d'«influences» secondaires ou de «fond du décor» — se dissimulent la pépite d'or de la théorie du génie et la conception ultra-libérale de la réussite individuelle. À partir de là, l'absence de grande réussite artistique chez les femmes peut s'énoncer sous forme de syllogisme : si les femmes avaient en elles la pépite d'or du génie artistique, ce trésor se révélerait de lui-même. Or il ne s'est jamais révélé. Donc les femmes n'ont pas en elles la pépite d'or du génie artistique. C.Q.F.D. Ce qui fut possible à Giotto, l'obscur petit berger, et à Van Gogh le malade devrait aussi l'être aux femmes, n'est-ce pas?

Mais sitôt qu'on abandonne le monde du conte et de l'accomplissement prophétique pour considérer d'un œil objectif les situations réelles qui, dans les structures sociales et institutionnelles en vigueur à un moment historique donné, ont suscité et entretenu une production artistique importante, on découvre que les questions vraiment fructueuses ou pertinentes que l'historien d'art se doit de poser surgissent sous une forme très différente. On aimerait alors demander, par exemple, à quelles classes sociales, milieux, sous-groupes les artistes étaient le plus susceptibles d'appartenir à telle ou

telle période de l'histoire de l'art. Quelle fut la proportion des peintres et des sculpteurs ou, pour être plus précis, des grands peintres et des grands sculpteurs, issus de familles dont le père ou d'autres parents proches exerçaient eux-mêmes la profession de peintre, de sculpteur ou un métier voisin ? Comme le signale Nikolaus Pevsner à propos de l'Académie de peinture et sculpture de la France des XVII^e et XVIII^e siècles, l'usage voulait que la profession d'artiste se transmette de père en fils (ce fut le cas chez les *Coypel*, les *Coustou*, les *Van Loos*, etc.). Les fils des membres de l'Académie se voyaient en effet exemptés des frais d'ordinaire exigés pour les leçons⁸. Malgré la satisfaction que procurent les exemples remarquables et spectaculaires des *révoltés* * du XIX^e regimbant contre l'autorité paternelle, il faut bien admettre qu'à l'époque où il allait de soi que les fils marchent dans les traces de leurs pères une bonne partie des artistes, grands et moins grands, avaient des artistes pour pères. S'agissant des grands artistes, les noms de Holbein, de Dürer, de Raphaël et du Bernin viennent tout de suite à l'esprit ; puis, beaucoup plus proches de nous, Picasso, Calder, Giacometti et Wyeth, tous nés dans des familles d'artistes.

S'il s'agit de préciser le rapport entre activité artistique et classe sociale, le « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes » rencontre un paradigme intéressant dans les tentatives de réponse à cette autre question : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes aristocrates ? » En effet, avant l'anti-traditionnaliste XIX^e tout au moins, il est assez difficile de trouver des artistes appartenant à une classe supérieure à la grande bourgeoisie ; cela reste encore plus ou moins vrai au XIX^e, car Degas était de petite noblesse — milieu en fait assez semblable à la haute bourgeoisie — et seul Toulouse-Lautrec, assigné à la marginalité par une difformité accidentelle, aurait pu se réclamer de plus nobles ascendances. Bien que la noblesse — que notre époque plus démocratique a remplacé

par l'aristocratie de la fortune — ait toujours fourni le gros des mécènes et des amateurs d'art, la contribution de cette classe à la création artistique se limite à quelques tentatives d'amateurs, alors pourtant que les aristocrates (comme bien des femmes) avaient plus que leur part des avantages de l'instruction et des loisirs et se voyaient souvent, comme les femmes, encouragés à tâter de l'expression artistique, parfois même à cultiver l'amateurisme, à l'instar par exemple de la cousine de Napoléon III, la princesse Mathilde, qui exposait dans les salons officiels, ou de la reine Victoria qui, en compagnie du prince Albert, entreprit d'acquérir une formation artistique avec un maître aussi prestigieux que Landseer. Se pourrait-il que la petite pépite d'or — le génie — soit aussi étrangère au tempérament aristocrate qu'à la psyché féminine ? Ne convient-il pas plutôt de penser que les exigences et les attentes auxquelles devaient répondre les aristocrates et les femmes — le temps nécessairement dévolu aux civilités, la nature même des activités requises de leur part — rendaient tout simplement hors de question, impensable, que les aristocrates de sexe masculin et les femmes en général se consacrent professionnellement à la production artistique — autrement dit qu'il ne s'agit pas d'une question de génie ou de talent ?

Une fois posées les bonnes questions sur les conditions de production de l'art, et de la production du grand art, il faudra sûrement débattre de ces paramètres circonstanciels que sont l'intelligence et le talent en général, pas simplement le génie artistique. Piaget a, avec d'autres, insisté dans son épistémologie génétique sur le fait que l'intelligence — ou, par implication, ce que nous choisissons d'appeler génie — n'est pas une essence statique mais une activité dynamique à l'œuvre dans le développement du jugement et le déploiement de l'imagination des jeunes enfants, une activité du sujet *en situation*. Des recherches plus poussées sur le développement de l'enfant

montrent que ces capacités, cette intelligence s'élaborent dans les moindres détails, étape après étape, dès la toute petite enfance, et que les schémas d'adaptation/accommodation s'établissent parfois si tôt chez le «sujet-dans-son-environnement» qu'ils peuvent en effet *paraître* innés à un observateur peu averti. Même en admettant qu'il faille mettre à part les raisons méta-historiques, ces études impliquent que les érudits devront tôt ou tard abandonner l'idée, énoncée consciemment ou non, que le génie individuel est une qualité innée essentielle à la création d'art ⁹.

La question «pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes» nous a jusqu'ici amenés à conclure que l'art ne saurait se concevoir comme l'activité libre, autonome d'un individu surdoué «influencé» par des artistes venus avant lui et, de façon plus vague et superficielle, par des «forces sociales»; nous disons plutôt que les circonstances générales favorables à la création artistique, qui elle-même dépend du développement personnel du sujet qui fait de l'art et se définit en fonction de la nature et de la qualité de l'œuvre d'art, surviennent dans une conjoncture sociale, représentent des éléments constitutifs de cette structure sociale, sont à la fois servies et déterminées par des institutions sociales particulières et identifiables, qu'il s'agisse des académies des beaux-arts, des systèmes du mécénat, des mythologies sur le divin créateur, de la place assignée à l'artiste, parangon de virilité ou exclu de la société.

La question du nu

Il devient maintenant possible d'aborder notre question d'un point de vue plus raisonnable puisqu'il paraît probable que la réponse au pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ne repose ni sur la nature du génie individuel ni sur l'absence de génie, mais sur la nature d'institutions sociales

précises et sur les interdits ou les encouragements qu'elles prodiguent à diverses classes ou catégories d'individus. Examinons pour commencer un point très simple mais crucial, la possibilité que des artistes femmes réalisent leurs ambitions en travaillant sur le modèle nu au cours de la période comprise entre la Renaissance et le dernier quart du XIX^e siècle, une période où l'étude méthodique et prolongée du nu s'avérait essentielle à la formation de tout apprenti artiste, à la production d'œuvres pouvant prétendre à la *grandeur* *, à l'essence même de la peinture d'histoire tenue de manière générale pour le genre artistique le plus noble. Au XIX^e, les défenseurs de la tradition soutenaient du reste que le grand style *exclut a priori* les personnages en costume car l'habit vient inévitablement détruire l'universalité temporelle et l'idéalisation classique indispensables au sublime. Inutile de préciser que dès l'ouverture des académies, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, le dessin d'après nature de modèles nus, le plus souvent masculins, devint un axe essentiel de la formation. Par ailleurs les artistes et leurs élèves se rencontrèrent fréquemment en petit comité pour dessiner le modèle nu à l'atelier. Si les artistes et les académies privées travaillaient beaucoup avec des modèles femmes, jusqu'en 1850 au moins, plus tard encore parfois, le nu féminin n'eut pas droit de cité dans la plupart des écoles publiques, situation que Pevsner trouve à juste titre «à peine croyable» ¹⁰. Chose beaucoup plus croyable hélas, le modèle nu *tant* féminin que masculin resta longtemps inaccessible aux ambitions de l'artiste femme. En 1893 encore, défense était faite aux distinguées étudiantes de la Royal Academy de Londres d'assister aux cours d'après nature et lorsque, après cette date, elles y furent autorisées, il fallait que le modèle fût «en partie drapé» ¹¹.

Voici ce que révèle un rapide passage en revue des représentations de séances de dessin d'après nature : une clientèle



Figure 1. Léon-Mathieu Cochereau, Intérieur de l'atelier de David. Paris, musée du Louvre.

exclusivement masculine occupée à peindre un nu féminin dans l'atelier de Rembrandt; des hommes travaillant à partir de nus féminins dans des illustrations du XVIII^e sur l'enseignement académique dispensé à La Haye et à Vienne; des hommes travaillant à partir d'un nu masculin assis dans le charmant tableau que Boilly consacra au début du XIX^e à l'atelier de Houdon. La peinture scrupuleusement fidèle de *l'Intérieur de l'atelier de David* [1] que Léon-Mathieu Cochereau présenta au Salon de 1814, montre un groupe de jeunes hommes occupés à dessiner ou peindre avec zèle un modèle nu masculin dont les souliers gisent au pied de l'estrade.

La pléthore d'« académies » dans l'œuvre de jeunesse des

artistes, ces études minutieuses, laborieuses, effectuées en atelier à partir d'un modèle nu qu'on retrouve encore chez Seurat et loin avant au XX^e siècle, atteste de l'importance capitale de cet exercice dans la pédagogie et l'évolution des débutants talentueux. Le programme académique officiel se déroulait en principe selon une progression immuable, débutant par la copie de dessins et de gravures, se poursuivant avec le dessin de moulages de sculptures célèbres et s'achevant sur le dessin d'après nature du modèle vivant. Empêcher les jeunes filles de suivre cette dernière étape de la formation revenait bel et bien à les priver de la possibilité de créer des œuvres d'art majeures sauf pour l'exception capable de déployer des trésors d'ingéniosité, et les obligeait à se cantonner aux catégories « mineures » du portrait, de la peinture de genre, du paysage ou de la nature morte, solution adoptée par



Figure 2. Johann Zoffany, Les Académiciens de la Royal Academy, Angleterre, collection royale.

la plupart des femmes aspirant à devenir peintres. Un peu comme un étudiant en médecine qui n'aurait pas la possibilité de disséquer ou même d'examiner un corps humain dévêtu.

À ma connaissance, aucune représentation historique d'artistes travaillant d'après nature sur le nu n'accorde aux femmes d'autre rôle que celui du modèle nu, justement, ce qui en dit long sur les règles de bienséance : s'il est normal qu'une femme (« de peu », cela va de soi) se dépouille dans sa nudité d'objet pour un groupe d'hommes, il est en revanche interdit à une femme de prendre une part active à l'étude artistique d'un homme, ou d'une de ses semblables, dépouillée dans sa nudité d'objet. Ce tabou qui exclut toute confrontation entre une femme habillée et un homme nu est illustré de façon amusante par un portrait de groupe [2] (1772) de Zoffany, qui décrit les membres de la Royal Academy de Londres rassemblés dans la salle de dessin devant deux nus masculins en chair et en os. Les distingués sociétaires sont présents au grand complet à une notoire exception près : la célèbre Angelica Kauffmann, l'unique femme de cette assemblée qui, décence oblige, ne figure ici qu'en effigie, sous forme d'un portrait accroché au mur. *Dames à l'atelier*, un dessin légèrement antérieur du Polonais Daniel Chodowiecki, montre ces dames en train d'exécuter le portrait d'une représentante de leur sexe pudiquement vêtue. Aux jours relativement libérés qui suivirent la Révolution française, le graveur Marlet réalisa une lithographie d'un groupe d'étudiants des deux sexes en train de travailler à partir d'un modèle masculin — mais ce dernier est chastement pourvu d'une espèce de caleçon de bain, pièce vestimentaire peu faite pour inspirer un sentiment d'élévation classique; une telle licence passa sûrement pour un trait d'audace en son temps et la moralité de ces jeunes femmes dut paraître des plus douteuses, mais il semble que cet état de choses émancipé n'ait que peu duré. Une vue stéréoscopique en couleurs réalisée en Angleterre

vers 1865 nous introduit dans un atelier où pose un modèle barbu soigneusement drapé : hormis un bras et une épaule nus, pas un pouce de son anatomie n'échappe à la discrétion de la toge; et comme si cela ne suffisait pas, il pousse l'obligeance jusqu'à détourner ostensiblement son regard des jeunes artistes en crinoline installées devant lui.

Les étudiantes qui suivaient les cours d'après modèle de l'Académie de Pennsylvanie n'avaient même pas droit à ce mince privilège. Une photographie prise par Thomas Eakins vers 1885 les montre en train de dessiner la vache (ou le taureau ? le veau ? une zone d'ombre entoure les parties basses) qui leur sert de modèle, une vache certes indubitablement nue, ce qui constituait peut-être une liberté éhontée à cette époque où la décence imposait de cacher jusqu'aux pieds des pianos. (L'idée d'introduire un modèle bovidé dans l'atelier vient de Courbet qui, un jour des années 1860, amena un taureau dans l'atelier que l'Académie laissa très momentanément à sa disposition.) Il faut attendre la fin du XIX^e pour trouver, dans l'atmosphère relativement émancipée et ouverte de l'atelier de Répine et du cercle de ses amis russes, des représentations d'étudiantes des beaux-arts travaillant sans inhibition aucune à partir de modèles nus — féminins, certes — en compagnie d'hommes. Notons d'ailleurs que certaines des photographies prises dans ce cercle montrent des artistes réunis en petit comité chez une des leurs; sur d'autres, le modèle apparaît drapé; et le grand portrait du groupe, dû aux efforts conjoints de deux étudiants et deux étudiantes de Répine, se veut plus un rassemblement imaginaire de tous les élèves, anciens et nouveaux, du réaliste russe, qu'une description réaliste de l'atelier.

En m'attardant longuement sur ce problème de l'accès au modèle nu — un aspect et un aspect seulement de la discrimination systématique et institutionnalisée maintenue à l'encontre des femmes — je voulais simplement démontrer

l'universalité de cette discrimination et de ses conséquences, et la nature plus institutionnelle qu'individuelle de ce qui ne constitue qu'une facette de la préparation longtemps exigée pour atteindre au moins un niveau satisfaisant de compétence (ne parlons pas de grandeur) artistique. J'aurais tout aussi bien pu m'intéresser à d'autres dimensions de cet état de fait, au système d'apprentissage, par exemple, à la conception de l'enseignement académique qui, en France notamment, formait à peu près la seule voie du succès, avec son parcours régulier jalonné de compétitions et couronné par le prix de Rome qui permettait au jeune vainqueur de travailler à l'Académie de France sise en cette ville — chose inimaginable pour une étudiante, bien sûr —, un prix que les femmes ne purent disputer qu'à la fin du XIX^e siècle, quand l'ensemble du système académique eut de toute façon perdu son importance. Pour prendre en exemple la France du XIX^e (la proportion d'artistes femmes y fut sans doute plus importante que partout ailleurs, à condition de baser le calcul sur le nombre total d'artistes exposant au Salon), il semble tout à fait clair que « les femmes n'étaient pas reconnues comme des peintres professionnels. ¹² » Au milieu du XIX^e, seul un artiste sur trois était une femme, une statistique moyennement encourageante qui devient décevante lorsqu'on découvre qu'aucune représentante de cette population assez restreinte n'a jamais franchi le seuil royal de la réussite artistique, la porte de l'École des Beaux-Arts, qu'elles ne furent que 7 % à travailler sur des commandes officielles ou à occuper une fonction officielle, serait-ce un poste subalterne, 7 % encore à recevoir une médaille au Salon, et qu'aucune d'entre elles ne reçut jamais la Légion d'honneur ¹³.

Cela permet aussi de comprendre pourquoi la littérature offrait aux femmes l'opportunité de rivaliser avec les hommes sur des bases beaucoup plus égalitaires et de s'imposer en novatrices. Si, traditionnellement, la création artistique exi-

geait l'apprentissage de techniques et de savoir-faire spécifiques, assimilés selon un enchaînement précis dans un lieu institutionnel extérieur à la maison, si le futur artiste devait se familiariser peu à peu avec le vocabulaire particulier de l'iconographie et des motifs, cette formation n'était d'aucune façon réclamée du poète ou du romancier. Tout le monde, même une femme, doit apprendre à parler, peut apprendre à lire et à écrire et coucher ses expériences sur le papier, dans l'intimité de sa chambre. Cet exposé simplifie bien sûr à outrance les difficultés et complexités réelles que suppose, pour les hommes et les femmes, la création de bonnes ou grandes œuvres littéraires, mais il révèle quand même deux ou trois choses sur la possibilité d'existence d'une Emily Brontë ou d'une Emily Dickinson et l'inexistence de leurs doubles dans les arts visuels, du moins jusqu'à une époque très récente.

Nous n'avons d'ailleurs pas mentionné les « à-côtés » du statut de grand artiste, pour la plupart encore plus inaccessibles aux femmes sur les plans psychique et social — dans l'hypothèse bien sûr où elles auraient atteint le niveau de grandeur requis dans leur spécialité. Sous la Renaissance et après, outre qu'il devait intervenir d'office dans les affaires de l'académie, le grand artiste nouait souvent des liens avec les membres des cercles humanistes, ce qui lui permettait d'échanger des idées, d'instaurer des relations satisfaisantes avec ses clients, de voyager à sa guise tous frais payés, de tâter peut-être de la politique et de l'intrigue. Nous n'avons pas non plus évoqué les qualités d'organisation, le sens des affaires et l'habileté qu'exigeait la supervision d'un immense atelier-usine, celui de Rubens par exemple. Pour administrer le fonctionnement de l'atelier à des fins productives, pour contrôler et instruire tous ses élèves et assistants, il fallait que le grand *chef d'école* * ait une énorme confiance en lui et en sa connaissance du monde, et trouve tout naturel d'exercer une domination et un pouvoir bien mérités.

La réussite de ces dames

L'image de la « femme peintre » fixée par les manuels de savoir-vivre du XIX^e et confortée par la littérature de l'époque contraste avec la détermination et la responsabilité du *chef d'école* *. Car ce qui militait, et milite toujours, contre une authentique réalisation artistique des femmes, c'est précisément l'insistance mise à présenter un niveau d'amateurisme modeste, compétent, dégradant, comme une forme d'« accomplissement convenable » pour des jeunes femmes bien élevées, naturellement enclines à consacrer l'essentiel de leur attention au bien-être d'autrui — famille et mari. C'est cette insistance qui transforme un désir sérieux en caprice frivole, en activité prenante, en ergothérapie et, aujourd'hui plus que jamais, en dernier bastion de banlieue de la mystique féminine, c'est elle qui tend à déformer complètement l'idée de ce qu'est l'art et du rôle social qu'il joue. L'ouvrage très connu et très lu de Mrs. Ellis, *The Family Monitor and Domestic Guide*, un manuel de bons usages publié avant le tournant du XIX^e et très en vogue aux États-Unis et en Angleterre, met les femmes en garde contre les pièges que réserve la volonté d'exceller dans quoi que ce soit :

« Il ne faudrait pas croire que l'auteur est de ceux qui prêchent la nécessité pour la femme d'atteindre un niveau intellectuel des plus exceptionnels, surtout s'il devait se réduire à une branche d'étude particulière. "Je voudrais exceller à telle ou telle chose", voici une expression souvent entendue et, dans une certaine mesure, louable, mais dans quoi s'enracine-t-elle et vers quoi tend-elle ? Être capable de s'acquitter passablement d'un certain nombre de choses, cela a infiniment plus de valeur pour une femme qu'arriver à exceller dans une seule. Dans le premier cas, elle pourra se rendre généralement utile, dans le second, elle éblouira peut-être pendant une heure. En se montrant bien disposée et passablement

adroite en toutes choses, elle pourra accepter avec aisance et dignité toutes les situations de la vie ; en consacrant tout son temps à exceller dans une seule, elle risque de devenir incapable de faire quoi que ce soit d'autre.

« L'intelligence, l'étude, le savoir ne sont donc souhaitables que dans la mesure où ils conduisent la femme à l'excellence morale. Si brillant et si séduisant cela soit-il, elle doit fuir comme la peste tout ce qui lui occuperait l'esprit au point d'exclure des activités meilleures, tout ce qui l'entraînerait dans le labyrinthe de la flatterie et de l'admiration, tout ce qui tendrait à éloigner ses pensées des autres et à les fixer sur elle-même. ¹⁴ »

Le passage paraît comique, mais l'envie de rire se calme à la lecture des nouvelles moutures du même message citées par Betty Friedan dans *La Femme mystifiée* ou publiées dans de récents numéros de magazines féminins.

Le conseil a des accents familiers : conforté par un soupçon de freudisme et quelques emprunts aux sciences sociales sur le développement harmonieux de la personnalité, la préparation de la femme à sa carrière principale, le mariage, l'aféminité que trahit un intérêt plus passionné pour le travail que pour la sexualité, il sert toujours de point d'appui à la mystification qui berne les femmes. L'optique qu'il défend permet de protéger d'une compétition indésirable les activités professionnelles « sérieuses » des hommes et leur garantit l'appui « harmonieux » du front familial, en sorte que non contents de s'accomplir grâce à leurs talents spécialisés ils peuvent continuer à tabler sur la sexualité et la famille.

En ce qui concerne plus précisément la peinture, Mrs. Ellis estime qu'elle présente pour les jeunes dames un avantage immédiat sur la branche artistique rivale, la musique : peindre est une activité calme qui ne dérange personne (la sculpture ne possède bien sûr pas cette vertu négative, mais il serait tout bonnement malséant que des repré-

sentantes du sexe faible utilisent le marteau et le ciseau pour se réaliser); en outre, ajoute Mrs. Ellis, la peinture «est un passe-temps qui distrait l'esprit de bien des soucis [...] Le dessein est de toutes les occupations la mieux calculée pour empêcher l'esprit de s'abîmer en lui-même et maintenir cette bonne humeur qui fait partie des devoirs sociaux et familiaux [...]». On peut aussi, poursuit l'auteur «l'interrompre et la reprendre selon ce que dictent les circonstances ou l'inclination, sans que la perte soit bien grave»¹⁵. Ici encore, de peur que le lecteur s'imagine que le siècle écoulé nous a fait beaucoup progresser en la matière, je rapporterai la remarque d'un jeune et brillant médecin qui, comme la conversation s'orientait sur les «tâtonnements» artistiques de sa femme et de ses amies, lâcha en grommelant : «Ça les empêche de faire des bêtises, c'est toujours ça.» Aujourd'hui comme au XIX^e siècle, l'amateurisme et l'absence de réel engagement, le snobisme et le désir de faire chic des femmes qui cultivent un «dada» artistique alimentent le mépris de l'individu masculin engagé avec succès et de manière professionnelle dans un «vrai» travail, ce qui l'autorise assez justement à souligner le manque de sérieux du passe-temps de son épouse. Pour ces X hommes-là, le «vrai» travail des femmes s'arrête à celui mis directement ou indirectement au service de la famille; toute autre entreprise est à ranger sous les rubriques distraction, égoïsme, égocentrisme, ou, à l'extrême limite du sous-entendu, castration. Ce cercle où le philistinisme et la frivolité se renforcent mutuellement est un cercle vicieux.

Il en va en littérature comme dans la vie : même si une femme s'engage le plus sérieusement du monde dans une carrière, on attend d'elle qu'elle la lâche et renonce à cette responsabilité au nom de l'amour et du mariage. Aujourd'hui comme au XIX^e siècle, cette leçon est directement ou indirectement inculquée aux petites filles dès la naissance. L'héroïne d'*Olive*, un roman de Mrs. Craik écrit au milieu du XIX^e et

traitant de la réussite artistique au féminin, est une jeune femme célibataire qui, à force de lutter pour devenir célèbre et indépendante, parvient de fait à vivre de son art; mais sa détermination, ses succès, bref son comportement si peu féminin se justifient au moins en partie par l'infirmité dont elle souffre et qui la pousse spontanément à penser que le mariage lui est interdit (à la fin Olive succombe quand même aux cajoleries de l'amour et des liens conjugaux). Pour paraphraser le commentaire de Patricia Thomson dans *The Victorian Heroine*, Mrs. Craik, après nous en avoir mis plein la vue tout au long du roman avec cette héroïne dont le lecteur ne peut jamais douter de la fondamentale grandeur, se contente pour finir de la laisser sombrer doucement dans le mariage. «Mrs. Craik déclare imperturbablement que l'influence du mari d'Olive va priver l'Académie d'Écosse d'"on ne sait combien de grands tableaux"»¹⁶. Maintenant comme jadis, en dépit de la plus grande «tolérance» masculine le choix offert aux femmes se pose semble-t-il toujours entre le mariage ou une carrière — entre la solitude qui est la rançon du succès ou la sexualité et une compagnie qui récompensent le renoncement à la carrière.

Il est indéniable que la réussite, artistique ou autre, exige un combat et des sacrifices; il est également indéniable que cela devint plus vrai encore après la moitié du XIX^e, quand le mécénat et les institutions jusque-là vouées à soutenir l'activité artistique cessèrent de remplir leurs obligations coutumières. Il suffit de penser à Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh ou Toulouse-Lautrec pour trouver des exemples de grands artistes ayant renoncé, en partie au moins, aux distractions et obligations de la vie de famille afin de poursuivre avec plus d'énergie leurs carrières artistiques. Mais aucun d'eux ne se vit refuser les plaisirs de la sexualité ou de la vie à deux à cause de ce choix. Et il ne leur vint jamais à l'esprit qu'ils avaient sacrifié leur virilité ou leur rôle sexuel à la



Figure 3. Maurice Bompard, *Les Débuts du modèle*.

→ détermination mise à s'accomplir professionnellement. En revanche, si l'un de ces grands artistes s'était trouvé être une femme, le poids de mille ans de culpabilité, de remise en cause personnelle, de statut d'objet serait venu s'ajouter aux incontestables difficultés que rencontre l'artiste dans le monde moderne.

→ L'atmosphère involontairement titillante qui émane d'une image de la moitié du XIX^e représentant une artiste ambitieuse, de ce tableau poignant de *Mary Osborn* intitulé *Seule et Anonyme* (1857; cf. fig. 9, chap. 1), qui décrit une jeune fille pauvre mais charmante et respectable attendant nerveusement chez un marchand de tableaux londonien que l'arrogant propriétaire des lieux rende son verdict sur ses toiles pendant que deux « amis de l'art » la détaillent effrontément du regard, ce tableau, donc, ne se distingue pas vraiment dans ses attendus implicites d'une œuvre aussi ouvertement salace que les *Débuts du modèle* [3] de Bompard. Tous deux traitent du thème de l'innocence, de la délicieuse innocence féminine exposée au monde. Le vrai sujet de la peinture d'Osborn, ce

n'est pas la valeur de l'œuvre de la jeune artiste ni la fierté qu'elle en éprouve mais cette délicieuse *vulnérabilité* qui se retrouve dans l'hésitation du modèle : comme à l'accoutumé, il s'agit ici plus de sexe que de choses sérieuses. Toujours un modèle, jamais une artiste, telle aurait pu être la devise des jeunes femmes qui, au XIX^e, nourrissaient de réelles ambitions artistiques.

La renommée

Mais qu'en est-il de la petite troupe de femmes héroïques qui de tout temps et malgré les obstacles se sont hissées à un rang prééminent, sinon au pinacle grandiose atteint par un Michel-Ange, un Rembrandt ou un Picasso ? Peut-on discerner chez elles des qualités qui les particulariseraient en tant que groupe et en tant qu'individus ? Bien que les limites de cet article ne me permettent pas d'entrer dans tous les détails de l'enquête, je soulignerai néanmoins quelques-uns des signes distinctifs communs aux artistes femmes en général : jusqu'au XIX^e, il s'agit presque sans exception de filles de pères eux-mêmes artistes, ou bien, cas surtout fréquent aux XIX^e et XX^e siècles, elles ont entretenu des relations étroites avec un artiste homme à la personnalité plus forte ou plus imposante. Ces deux caractéristiques ne sont d'ailleurs pas exceptionnelles chez les hommes, comme nous l'avons vu plus haut avec les artistes de père en fils. Mais jusqu'à une époque très récente en tout cas, elles se vérifient presque *sans exception* chez leurs confrères de sexe féminin. De Sabina von Steinbach, légendaire sculptrice du XIII^e siècle qui, à en croire la tradition locale, aurait taillé dans la pierre les groupes du portail sud de la cathédrale de Strasbourg, à Rosa Bonheur, le peintre animalier le plus célèbre du XIX^e, en passant par des artistes aussi reconnues que Marietta Robusti, fille du Tintoret, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Eli-

zabeth Chéron, Mme Vigée-Lebrun ou Angelica Kauffmann — toutes, sans exception, étaient filles d'artiste; au XIX^e, Berthe Morisot connaissait très bien Manet dont elle épousa plus tard le frère, et dans nombre de ses œuvres Mary Cassatt s'est inspirée du style de son ami Degas. La rupture des attaches traditionnelles et le rejet de pratiques consacrées par l'usage qui, dans la seconde moitié du XIX^e, permirent aux hommes de s'embarquer dans de tout autres directions que leurs pères, donnèrent précisément aux femmes la capacité de voler à leur tour de leurs propres ailes, non sans bien sûr quelques difficultés supplémentaires. Plusieurs des artistes femmes les plus proches de nous, Suzanne Valadon, par exemple, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz ou Louise Nevelson, n'ont pas grandi dans un milieu d'artistes, même si beaucoup de ces contemporaines ou presque contemporaines ont épousé un artiste.

Il serait intéressant d'étudier plus à fond le rôle joué dans la formation de ces artistes de métier par l'approbation bienveillante ou inconditionnelle de leurs pères : Käthe Kollwitz et Barbara Hepworth ont l'une et l'autre évoqué l'influence d'un père qui sut se montrer extraordinairement attentif et encourageant à l'égard de leurs prétentions artistiques. En l'absence de recherches approfondies sur ce point, force est de se contenter de rassembler des témoignages subjectifs sur la rébellion ou la non-rébellion des artistes femmes contre l'autorité parentale, puis d'essayer de préciser si cette révolte fut plus ou moins affirmée chez elles que chez leurs homologues masculins, et vice-versa. Une chose est claire cependant : pour une femme, décider de s'engager dans une carrière, et *a fortiori* dans une carrière artistique, requiert toujours, aujourd'hui autant qu'autrefois, une certaine dose de non-conformisme : qu'elle s'insurge contre l'attitude de sa famille ou qu'elle y puise au contraire sa force, une femme doit de toute façon avoir en elle une forte propension à la

rébellion pour ne serait-ce que réussir à tracer sa voie dans les milieux artistiques au lieu de se soumettre au rôle socialement agréé d'épouse et de mère, à ces devoirs auxquels l'assignent automatiquement toutes les institutions sociales. Ce n'est qu'en adoptant, au besoin sans les afficher, ces attributs « masculins » que sont la détermination, la concentration, la ténacité, la capacité à se plonger pour soi-même dans des idées, à s'absorber dans le savoir-faire professionnel, que les femmes ont réussi, et continuent de réussir, dans le monde de l'art.

Rosa Bonheur

Il est instructif de s'intéresser de plus près à l'une des peintres les plus accomplies et les plus couronnées de succès de tous les temps, Rosa Bonheur (1822-1899), dont l'œuvre, malgré les ravages infligés par les changements de goût et un incontestable manque de diversité, apparaît toujours comme une impressionnante réussite aux yeux de quiconque s'intéresse à l'art du XIX^e et à l'histoire du goût en général. L'étendue de sa réputation explique en effet en partie que tous les conflits, toutes les contradictions et les luttes intérieures et extérieures typiques de son sexe et de sa profession s'accusent avec un relief marqué chez l'artiste femme Rosa Bonheur.

Son succès démontre clairement que les institutions, et leur évolution, jouent le rôle de cause nécessaire, sinon suffisante, de la réussite artistique. Rosa Bonheur, pourrait-on dire, a choisi le moment idéal pour devenir artiste, compte tenu du désavantage inhérent au fait d'être femme : sa destinée s'est réalisée au milieu du XIX^e, à l'époque où la bataille opposant la peinture d'histoire traditionnelle et les formes moins prétentieuses et plus indépendantes de la peinture de genre, du paysage et de la nature morte, s'achevait sur le triomphe de ces dernières. Le soutien social et institutionnel

apporté à l'art allait dès lors se transformer sous l'effet d'une mutation profonde : avec la montée de la bourgeoisie et le déclin d'une aristocratie cultivée, la demande s'orienta de plus en plus vers des peintures de petit format, traitant le plus souvent de sujets quotidiens, au détriment des grandioses scènes mythologiques ou religieuses. Harrison et Cynthia White le précisent en ces termes : « Sans doute existait-il trois cents musées de province, sans doute y avait-il des commandes officielles d'œuvres publiques, mais le seul débouché commercial possible pour cette production de toiles toujours plus massive était les demeures de la bourgeoisie. La peinture d'histoire n'avait jamais été et ne serait jamais à sa place dans les salons bourgeois. Des formes "mineures" de l'art pictural, la peinture de genre, le paysage, la nature mortes convenaient mieux. ¹⁷ » Dans la France du milieu du XIX^e comme dans la Hollande du XVII^e siècle, la tendance chez les artistes allait à la spécialisation, à des carrières construites autour d'un sujet précis : les tableaux animaliers devinrent alors très à la mode, ainsi que le soulignent les White, et Rosa Bonheur s'imposa sans nul doute comme le spécialiste le plus accompli et le plus renommé de ce genre où seul Troyon, un peintre de Barbizon, s'acquittait une réputation presque égale à la sienne (il fut un temps à ce point débordé par ses peintures de vaches qu'il lui fallut engager un autre artiste pour peindre les fonds). L'irrésistible ascension de Rosa Bonheur accompagna celle des paysagistes de Barbizon sous la houlette des Durand-Ruel, ces marchands avisés qui devaient par la suite se tourner vers les impressionnistes. Les Durand-Ruel comptent parmi les premiers marchands qui, selon la terminologie des White, se mirent à exploiter le marché en expansion pour les besoins décoratifs des classes moyennes. Le naturalisme de Rosa Bonheur et sa capacité à capter l'individualité — l'« âme », même — de chacun de ses sujets animaux, coïncidaient avec le goût bourgeois du temps. Ces qualités combi-

nées, mais relevées d'une très forte dose de sentimentalisme et de pitoyables tours de passe-passe, devaient également assurer le succès d'un *animalier* * de ses contemporains, le peintre anglais Landseer.

Fille d'un professeur de dessin impécunieux, Rosa Bonheur exprima tout naturellement un intérêt précoce pour l'art ; parallèlement, son indépendance d'esprit et sa liberté de manières lui méritèrent d'emblée l'étiquette de garçon manqué. D'après ce qu'elle en dit elle-même plus tard, ses « revendications masculines » se précisèrent tôt ; dans quelle mesure, en cette première moitié du XIX^e, toute démonstration de persévérance, d'entêtement, de vitalité passait-elle pour « masculine », cela reste de l'ordre des conjectures. L'attitude de Rosa Bonheur vis-à-vis de son père témoigne d'une certaine ambiguïté : tout en admettant que l'influence paternelle l'avait déterminée à s'orienter vers le travail auquel elle consacra sa vie, elle s'indignait de la légèreté avec laquelle il traitait sa mère chérie et, si l'on se fie à ses souvenirs, se moquait non sans tendresse de son bizarre idéalisme social. Raymond Bonheur participa activement à l'éphémère communauté saint-simonienne fondée vers les années 1830 à Ménilmontant par le Père * Enfantin. Si Rosa Bonheur s'est dans ses vieux jours amusée à tourner en dérision les excentricités les plus outrées de cette communauté, si elle a désapprouvé le fardeau supplémentaire que l'apostolat paternel imposait à sa mère déjà surchargée de travail, il est certain que l'idéal saint-simonien de l'égalité entre les sexes (les membres de la communauté s'opposaient au mariage, les femmes portaient le pantalon en signe d'émancipation, et le chef spirituel, le Père * Enfantin, se démena pour trouver un Messie femme qui partage son règne) fit une forte impression sur la petite fille qu'elle était, au point de peut-être influencer son comportement ultérieur.

« Pourquoi ne serais-je pas fière d'être une femme ? »

confiait-elle à sa biographe. « Mon père, cet apôtre enthousiaste de l'humanité, m'a bien des fois répété que la mission Messie des siècles futurs. Je dois à ses doctrines la grande et fière ambition que j'ai conçue pour le sexe auquel je me fais gloire d'appartenir et dont je soutiendrai l'indépendance jusqu'à mon dernier jour. ¹⁸ » Elle n'était guère qu'une enfant quand ce père lui insuffla l'ambition de surpasser Mme Vigée-Lebrun, assurément le plus éminent modèle qu'elle pût suivre, et l'encouragea par tous les moyens imaginables dans ses premiers efforts. En même temps, le spectacle du lent dépérissement de sa mère qui succombait avec résignation au surmenage et à la pauvreté dut peser de façon plus réaliste encore sur sa décision de contrôler son destin et de ne jamais devenir l'esclave d'un mari et d'enfants. Il est particulièrement intéressant d'examiner dans une optique féministe moderne la capacité de Rosa Bonheur à revendiquer très vigoureusement et très crânement la liberté masculine tout en protestant, sans se laisser démonter par la contradiction, d'une féminité « de base ». Avec la rafraîchissante simplicité des temps préfreudiens, Rosa Bonheur pouvait expliquer à sa biographe qu'elle n'avait jamais voulu se marier de peur de perdre son indépendance : trop de jeunes filles, précisait-elle, se laissent conduire à l'autel comme l'agneau au sacrifice. Mais tout en se refusant elle-même au mariage, tout en évoquant l'inévitable perte d'identité du moi qu'il infligeait à celles qui s'y engageaient, elle y voyait « un sacrement indispensable à l'organisation de la société ».

Si les propositions de mariage la laissèrent froide, elle s'engagea pour la vie dans une union semble-t-il sans nuages et apparemment platonique avec une autre artiste, Nathalie Micas, auprès de qui elle trouva manifestement la compagnie et l'affection chaleureuse dont elle avait besoin. De toute évidence, la présence de cette amie compréhensive ne lui impo-

sait pas comme le mariage de sacrifier tout ce qu'elle engageait authentiquement dans son métier : avant l'invention d'une contraception fiable, ce type d'arrangement présentait de toute façon d'indéniables avantages pour les femmes désireuses de ne pas se laisser distraire par les enfants.

Mais tout en rejetant catégoriquement le rôle conventionnel des femmes de son époque, Rosa Bonheur restait attirée par ce que Betty Friedan appelle le « syndrome du froufrou », cette inoffensive version de la revendication féminine qui aujourd'hui encore pousse de remarquables psychiatres ou professeurs femmes à adopter des articles vestimentaires ultra-féminins ou à vouloir absolument donner la preuve de leurs talents de cuisinières ¹⁹. Très jeune Rosa Bonheur se coupa les cheveux court et adopta pour tenue habituelle des vêtements masculins, suivant en cela l'exemple de George Sand dont le romantisme campagnard exerçait une puissante influence sur son imagination, mais elle tint néanmoins à préciser à sa biographe, et sans doute le croyait-elle sincèrement, que ces choix relevaient exclusivement des exigences particulières de sa profession. S'élevant avec indignation contre les rumeurs laissant accroire qu'elle aurait dans sa jeunesse arpenté les rues de Paris habillée en garçon, elle lui confia un daguerréotype d'elle à seize ans, dans une toilette féminine tout ce qu'il y a de classique mais quelque peu déparée par sa tête rasée, résultat à l'en croire de mesures pratiques prises après la mort de sa mère : « Qui aurait pris soin de mes boucles ? », demandait-elle ²⁰.

Quant à l'histoire du costume masculin, elle s'empressa de repousser la suggestion de son interlocutrice qui voyait dans le pantalon un symbole de son émancipation. « Je blâme énergiquement les femmes qui renoncent à leurs habits habituels dans le désir de se faire passer pour des hommes, lui déclara-t-elle. Si j'avais trouvé que les pantalons convenaient à mon sexe, je me serais complètement débarrassée de mes

jupes, mais ce n'est pas le cas, de même que je n'ai pas conseillé à mes consœurs de la palette de porter des vêtements d'homme dans le cours ordinaire de la vie. Si donc vous me voyez habillée comme je le suis, ce n'est pas du tout dans le but de me rendre intéressante, comme trop de femmes l'ont essayé, mais simplement pour me faciliter la tâche. Souvenez-vous qu'à une certaine période je passais des jours entiers dans les abattoirs. Il faut vraiment aimer son art pour vivre dans des mares de sang... J'étais aussi fascinée par les chevaux, or est-il des lieux qui se prêtent mieux que les marchés à l'étude de ces animaux [...] ? Je n'avais d'autre alternative que de réaliser que les habits de mon sexe étaient un vrai fléau. C'est pourquoi j'ai demandé au préfet de police l'autorisation de porter des vêtements masculins ²¹. Mais le costume que je porte est ma tenue de travail, rien d'autre. Les remarques des imbéciles ne m'ont jamais gênée. Nathalie [sa compagne] se moque d'eux comme moi. Ça ne la gêne pas du tout de me voir habillée en homme, mais si vous êtes le moins du monde troublée, je suis tout à fait prête à me mettre en jupe, d'autant que tout ce que j'ai à faire c'est d'ouvrir un placard pour y trouver tout un assortiment de toilettes féminines. ²²

À côté de quoi Rosa Bonheur devait quand même admettre : « Mes pantalons ont été mes grands protecteurs. [...] Je me suis bien des fois félicitée d'avoir osé rompre avec des traditions qui m'auraient forcée à m'abstenir de certains types de travaux, vu l'obligation de traîner mes jupes partout. » Mais l'artiste célèbre se sent une fois de plus obligée de corriger cet aveu plus honnête par une « féminité » de mauvais aloi : « En dépit des métamorphoses de mon costume, il n'est pas de fille d'Ève qui apprécie plus que moi les raffinements ; ma nature brusque et même un peu insociable n'a jamais empêché mon cœur de rester complètement féminin. ²³ »

Il y a quelque chose d'assez pathétique dans le fait que cette artiste couronnée de succès, qui s'est adonnée à l'étude

assidue de l'anatomie animale, s'est employée avec diligence à traquer ses sujets bovins ou équins dans les endroits les plus déplaisants, a employé sa longue carrière à la production industrielle de toiles très populaires, que cette femme forte, sûre d'elle, au style indiscutablement masculin, qui remporta la première médaille au Salon de Paris, fut nommée officier de la Légion d'honneur, commandeur de l'ordre d'Isabelle la Catholique et de l'ordre de Léopold de Belgique et devint l'amie de la reine Victoria — que cette artiste mondialement célèbre, donc, se soit sur le tard sentie tenue, peu importe pour quelles raisons, de justifier et de tempérer une appropriation parfaitement raisonnable des manières masculines, que pour satisfaire sa conscience elle se soit également sentie tenue de dénigrer celles de ses semblables qui portaient la culotte avec moins de modestie qu'elle. Car malgré le soutien reçu de son père, sa conduite non conformiste et l'approbation d'un succès unanime, la conscience de Rosa Bonheur l'accusait toujours de n'être pas une femme « féminine ».

Les problèmes posés à l'artiste femme par de telles exigences ne cessent aujourd'hui encore d'ajouter à la difficulté de son entreprise. Pensons par exemple à une contemporaine illustre, Louise Nevelson, qui se consacre à son œuvre avec une volonté ouvertement « a-féminine » mais arbore des faux-cils ostensiblement « féminins », et confesse s'être mariée à dix-sept ans parce que « les gens disent qu'il faut se marier », alors qu'elle avait la certitude de ne pouvoir vivre sans créer ²⁴. Même chez ces deux artistes d'exception — qu'on aime ou pas *Le Marché aux chevaux* [4] on ne peut pas ne pas admirer la réussite professionnelle de Rosa Bonheur — la voix de la femme mystifiée et le pot-pourri de son narcissisme ambivalent et de sa culpabilité intériorisée viennent subtilement diluer et pervertir la totale confiance en soi, l'absolue certitude et la détermination morale et esthétique indispensables pour accomplir une œuvre vraiment grandiose et novatrice.

Conclusion

En examinant les raisonnements intellectuels fallacieux qui sous-tendent la question « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », en m'interrogeant sur la validité de l'énonciation des problèmes en général et du « problème » des femmes en particulier, en établissant enfin quelques-unes des limites de l'histoire de l'art, j'ai tenté d'épuiser un des arguments sempiternellement opposés à l'exigence d'égalité vraie, et pas seulement symbolique, des femmes. En m'attachant plus aux prérequis *institutionnels*, c'est-à-dire publics, qu'*individuels* (personnels) de la réussite ou de la non-réussite artistique, j'ai essayé de dégager un paradigme utilisable par d'autres recherches dans d'autres secteurs de ce domaine. En analysant assez en détail un unique exemple d'empêchement ou de préjudice — la défense faite aux étudiantes en art de travailler sur des modèles nus — j'ai voulu suggérer qu'il



Figure 4. Rosa Bonheur, *Le Marché aux chevaux*. New York, Metropolitan Museum of Art, don de Cornelius Vanderbilt.

était de fait *institutionnellement* impossible que les femmes parviennent à l'excellence, ou au succès, artistique sur un pied d'égalité avec les hommes, *quelle que soit par ailleurs* la mesure de leur talent ou génie présumé. La réussite, sinon la gloire, remportée au cours des siècles par quelques artistes femmes ne suffit pas à démentir cette réalité, pas plus que l'existence de quelques superstars ou de quelques héros emblématiques au sein des groupes minoritaires. Car si la réussite triomphale est chose aussi rare que difficile, elle s'avère encore plus rare et plus difficile à partir du moment où il faut, tout en travaillant, se battre contre les démons intérieurs du doute et de la culpabilité et affronter au-dehors les monstres du ridicule et de l'encouragement protecteur, qui ni les uns ni les autres n'entretiennent de rapport spécifique avec la qualité de l'œuvre d'art en tant que telle. L'important, c'est que les femmes regardent en face la réalité de leur histoire et de leur situation présente, sans se chercher d'excuses ou se gonfler de médiocrité. Un préjudice peut certes servir d'excuse; il ne saurait cependant se confondre avec une position intellectuelle. En partant au contraire de leur situation d'opprimées sur les terres du grandiose, d'étrangères sur celles de l'idéologie, les femmes peuvent percer à jour les faiblesses institutionnelles et intellectuelles et en finir avec la mauvaise conscience, tout en participant à la création d'institutions où la lucidité — et la vraie grandeur — soit un défi lancé à tous ceux, hommes et femmes, qui sauront faire preuve d'assez de courage pour prendre les risques nécessaires et se lancer dans l'inconnu.

Notes

1. À quelques notables exceptions près, notamment le livre de Kate Millet, *La Politique du mâle*, Paris, Stock, 1979; et

- celui de Mary Ellman, *Thinking About Women*, New York, 1968.
2. «Women Artists», critique du *Die Frauen in die Kunstgeschichte* d'Ernst Guhl, parue dans *The Westminster Review* (éd. américaine), LXX, juillet 1858, p. 91-104. Je remercie Elaine Showalter de m'avoir signalé cette publication.
 3. Cf., par exemple, les excellentes études de Peter S. Walch sur Angelica Kauffmann et sa thèse (non publiée) de doctorat, «Angelica Kauffmann», Princeton University, 1968; sur Artemisia Gentileschi, cf. R. Ward Bissell, «Artemisia Gentileschi — A New Documented Chronology», *Art Bulletin*, L (juin 1968), p. 153-168.
 4. *Thinking About Women*, op. cit.
 5. John Stuart Mill, *The Subjection of Women* (1869), in *Three Essays by John Stuart Mill*, Londres, World's Classic Series, 1966, p. 441.
 6. Sur l'apparition relativement récente de cette tendance de plus en plus marquée à considérer l'artiste comme l'individu en qui se cristallise l'expérience esthétique, cf. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1953; et Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Massachusetts, 1961.
 7. La comparaison de ce mythe avec le conte utilisé en parallèle pour les petites filles, *Cendrillon*, est des plus éclairantes: Cendrillon acquiert un statut plus élevé grâce à un attribut passif à caractère d'objet sexuel — ses petits pieds — alors que le Jeune Prodige fait ses preuves en se réalisant activement. On trouvera une étude approfondie des mythes sur les artistes in Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste: légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1987.
 8. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940, p. 96 sq.
 9. Les orientations artistiques contemporaines — l'art brut, l'art conceptuel, l'art comme moyen d'information, etc. — déplacent sans nul doute l'accent mis jusqu'alors sur le génie individuel de l'artiste et la valeur marchande de sa produc-

- tion: en histoire de l'art, le livre de Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle* (trad. de l'anglais par Antoine Jacottet, Paris, Flammarion, 1991), ouvre à la recherche de nouvelles pistes fructueuses, comme avant lui l'ouvrage de Nikolaus Pevsner, *Academies of Art*. Ernst Gombrich et Pierre Francastel ont toujours, chacun à sa manière, pensé qu'il valait mieux considérer l'art et l'artiste intégrés à une situation globale plutôt qu'isolés dans une hautaine tour d'ivoire.
10. Les modèles féminins furent introduits dans les cours d'après nature en 1875 à Berlin, en 1839 à Stockholm, en 1870 à Naples, et à partir de 1875 au Royal College of Art de Londres (Pevsner, *Academies of Art*, p. 231). Un dessin au charbon de Thomas Eakins atteste que jusqu'en 1866 au moins, et peut-être encore après, les modèles féminins engagés par l'Académie des beaux-arts de Pennsylvanie devaient porter un masque pour dissimuler leur identité.
 11. Pevsner, *Academies of Art*, p. 231.
 12. Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, p. 66.
 13. *Ibid.*, tableau 5.
 14. Mrs. Ellis, «The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities» (1844), *The Family Monitor*, New York, 1844, p. 35.
 15. *Ibid.*, p. 38-39.
 16. Patricia Thomson, *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*, Londres, 1956, p. 77.
 17. H. et C. White, *La Carrière des peintres au XIX^e*, p. 98-99.
 18. Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: sa vie, son œuvre*, Paris, 1908, p. 311.
 19. Betty Friedan, *La Femme mystifiée*, Paris, Denoël, 1978.
 20. A. Klumpke, *Rosa Bonheur*, p. 166.
 21. Comme beaucoup de villes aujourd'hui encore, certaines dispositions des règlements municipaux de Paris interdisaient le mélange des genres en matière vestimentaire.
 22. A. Klumpke, *Rosa Bonheur*, p. 308-309.
 23. *Ibid.*, p. 310-311.

24. Cité par Elizabeth Fisher, «The Woman as Artist, Louise Nevelson», *Aphra*, I, printemps 1970, p. 32.

Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », traduit de l'anglais par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz, *Cahiers du Genre*, 2007/2, n°43, p. 45-69.

Des canons et des guerres culturelles

Griselda Pollock

Résumé

Dans ce texte, tiré du premier chapitre de son livre *Differencing the Canon* (1999)¹, Griselda Pollock propose un véritable programme de recherche pour repenser l'histoire de l'art comme discipline. En s'appuyant notamment sur les travaux de la philosophe et psychanalyste Sarah Kofman et sur les recherches menées par les théoriciennes féministes de l'art depuis trente ans, elle s'interroge sur le rôle que le féminisme, le genre et les études postcoloniales ont pu et peuvent encore avoir dans la redéfinition du 'canon' à la fois andro et ethnocentré qui structure toujours notre appréhension de la création et de la figure 'du' créateur, via les disciplines artistiques et les institutions culturelles.

ART — HISTOIRE DE L'ART — CANONS CULTURELS — VALEURS — ALTÉRITÉ —
EXCLUSION — FÉMINISME — DOMINATION MASCULINE — ARTISTES FEMMES

Le terme canon provient du grec ancien *kanon*, qui signifie 'règle' ou 'standard', évoquant chacun l'idée de régulation sociale et d'organisation militaire. À l'origine, le canon avait une connotation religieuse, et se rapportait à la liste officiellement admise des textes qui composaient les Écritures. La pre-

¹ Traduction française pour les *Cahiers du Genre* du chapitre 1 de *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London & New York, Routledge, 1999, p. 3-21), publiée avec l'aimable autorisation de Griselda Pollock et de son éditeur. Pour des raisons de place, certains passages, indiqués par des [...], ont été coupés.

mière étape de la canonisation fut la sélection des Écritures hébraïques par une classe émergente de prêtres, autour du VII^e siècle av. J.-C., sélection dont l'historien Ellis Rivkin affirma qu'elle ne fut « *pour l'essentiel, non pas effectuée par des scribes, des savants ou des compilateurs en quête des traditions oubliées de l'expérience primitive, mais par une classe luttant pour le pouvoir* » (Rivkin 1971, p. 30). Il faut donc entendre par 'canons' ces éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique, et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction. La canonicité se rapporte à la fois à la qualité intrinsèque proclamée d'un texte compris dans le corpus de référence, et au statut qu'il acquiert par son appartenance à ce corpus. Les religions considèrent ainsi comme saints leurs textes canonisés, supposant souvent qu'ils sont, sinon le produit, du moins une expression de l'autorité divine.

Avec la multiplication des académies et des universités, les canons se sont sécularisés en s'appliquant désormais à un corpus littéraire ou à un panthéon artistique. Le canon renvoie aux textes — ou aux objets — que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique. Dépositaires d'une valeur esthétique transhistorique, les canons des diverses pratiques culturelles établissent non seulement ce qui est incontestablement grand, mais aussi ce qui doit être étudié comme modèle par ceux qui aspirent à l'une de ces pratiques. Le canon constitue le patrimoine universel que toute personne désireuse d'être considérée comme 'cultivée' devra maîtriser. Comme l'écrit Dominick Lacapra, le canon réaffirme « *un sentiment religieux du texte sacré qui se serait déplacé et transformé en source de culture commune pour une élite cultivée* » (Lacapra 1994, p. 198).

Historiquement, il n'y a jamais eu un seul et unique canon. [...] Pendant la grande période d'activité de l'histoire de l'art au XIX^e siècle, de nombreux artistes mais aussi des écoles et des traditions furent redécouverts et réévalués. Ce fut le cas de Rembrandt, par exemple, dont on estima à nouveau à cette époque qu'il était un grand artiste de la religion et de la

spiritualité, alors qu'il avait été relégué, au XVIII^e siècle, au rang de peintre médiocre de sujets insignifiants. De la même manière, Hals, longtemps classé parmi ces peintres flamands mineurs, sans grande habileté ni distinction, spécialisés dans les scènes de genre, devint source d'inspiration pour Manet et sa génération de peintres de la modernité en quête de nouvelles techniques pour peindre la 'vie'².

Cependant, on voit toujours associées à la canonicité — qu'il convient donc d'envisager comme structure — les idées de valeur universelle naturellement révélée et d'accomplissement individuel, qui servent à justifier le fait que l'appartenance au canon soit un aussi rare privilège, et à écarter toute apparence de sélectivité. De la même façon que l'on constate l'existence du génie autonome, le canon se manifeste, semble-t-il, spontanément. Dans son article "What is a Masterpiece?" (« Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ? »), l'historien d'art Kenneth Clark considère qu'à la source des fluctuations du goût, on trouve des bouleversements sociaux et historiques susceptibles d'expliquer qu'au XVIII^e siècle, on dédaignait Rembrandt, ou, qu'au XIX^e siècle, on admirait des artistes considérés, aujourd'hui, comme mineurs. Clark affirme néanmoins :

Bien que le mot chef-d'œuvre possède de nombreuses significations, il s'agit avant tout de l'œuvre d'un artiste de génie qui, imprégné par l'esprit de son temps, a pu rendre universelles ses expériences individuelles (Clark 1980, p. 53).

Le canon n'est pas que le produit de l'académie. Il est aussi créé par les artistes et les écrivains. Les canons prennent leur origine dans les formes ancestrales évoquées dans le travail d'un artiste/écrivain/compositeur par un processus qu'Harold Bloom, auteur de la défense la plus importante de la canonicité, *The Western Canon* (1994), qualifie d'« angoisse de l'influence », et que je nomme, dans un autre mode argumentatif, la stratégie de « référence, déférence, et différence » typique de l'avant-garde (Bloom 1973 ; Pollock 1992). Le canon ne détermine donc pas seulement ce que nous lisons, regardons, écoutons, voyons dans les galeries d'art ou étudions à l'école ou à l'université. Il est formé rétrospectivement par le choix que font les artistes eux-

² Thoré (1866, 1868), Scheller (1961), Heiland et Lüdecke (1960), Reff (1970).

mêmes des prédécesseurs qui les légitiment et les consacrent. Cependant, si des artistes — parce que ce sont des femmes ou des non-Européens — sont tout à la fois exclus de l'histoire et écartés de l'héritage culturel, alors le canon devient, au fil des générations, un filtre de plus en plus appauvri et appauvrissant si l'on se réfère à l'ensemble des possibles culturels. Aujourd'hui, les canons sont fixés selon des modèles bien connus — la Renaissance, le modernisme, etc. [...] — en raison du rôle joué par les institutions que sont les musées, les maisons d'édition et les programmes universitaires. [...]

Ces dernières années, les guerres culturelles ont éclaté, en même temps que les nouveaux mouvements sociaux mettaient au centre de leurs luttes les canons, considérés à juste titre comme les fondements du pouvoir des élites établies et des groupes sociaux, des classes et des 'races' hégémoniques (Gates Jr. 1992). La canonicité a été soumise à une critique cinglante qui vise tant la sélectivité qu'elle opère, tout en la niant, que son exclusivité raciale et sexuelle et les valeurs idéologiques contenues non seulement dans le choix des textes qu'elle privilégie, mais aussi dans les méthodes qu'elle prône pour leur interprétation. En somme, sont visées ces affirmations qui célèbrent un monde où, selon Henry Louis Gates Jr.,

les hommes étaient des hommes et les hommes étaient blancs, où les critiques et les universitaires étaient des hommes blancs et où les femmes et les gens de couleur étaient des domestiques ou des employés sans voix et sans visage, servant le thé et le brandy dans les clubs huppés réservés aux hommes (Gates Jr. 1989).

La critique du canon a été initiée par celles et ceux qui se sentaient sans voix et privés de la reconnaissance d'une histoire culturelle qui serait la leur, dans la mesure où le canon exclut les textes écrits, les œuvres peintes ou composées et performées par les membres de leur classe sociale, de leur genre ou de leur communauté culturelle. Sans une telle reconnaissance, ces groupes manquent de représentations d'eux-mêmes pour contester celles, stéréotypées, discriminantes et oppressives, qui figurent dans ce qui a été canonisé. Henry Louis Gates Jr. explique les implications politiques de canons élargis qui accueilleraient la voix de l'Autre :

Réformer les programmes universitaires les plus importants, prendre en compte l'éloquence tout à fait digne d'intérêt des traditions africaines, asiatiques et moyen-orientales, c'est commencer à préparer nos étudiants à leur rôle de citoyens des cultures du monde à travers une compréhension vraiment humaine des « humanités », plutôt qu'à celui de soldats veillant au respect des frontières de la culture masculine, blanche et occidentale, de gardiens des œuvres des grands maîtres (ibid., p. 4).

Le « *Discours de l'Autre* » doit obligatoirement « *se différencier du canon* ». Mais cela implique une nouvelle difficulté. Bien que stratégiquement nécessaire, se mettre à privilégier l'Autre revient forcément, dans un monde si radicalement déséquilibré, à conserver « *le privilège du masculin blanc* » puisque se maintient une opposition binaire dans laquelle l'Autre sera toujours autre par rapport à une norme dominante.

Il a fallu différentes tentatives, ne serait-ce que pour imaginer un moyen de sortir de cette impasse. Pour Toni Morrison, il faudrait lire la littérature américaine, dont le canon exclut si violemment les voix afro-américaines, comme un ensemble structurellement conditionné par « *une présence africaniste sombre, constante et engagée* » (Morrison 1993, p. 5). En identifiant cette relation structurellement négative à la culture africaine et aux Africains au sein du canon américain de la littérature blanche, envisager l'exclusion des autres revient à questionner la formation de la domination intellectuelle euro-centrée et son résultat : l'appauvrissement de ce qui est lu et étudié. Cet argument est comparable à ce que Rozsika Parker et moi avons avancé, dès 1981, contre la tentative initiale des féministes d'intégrer les femmes au canon de l'histoire de l'art. À partir de l'apparente exclusion des femmes comme artistes, nous avons montré comment, structurellement, le discours de l'histoire de l'art phallocentrique reposait sur la catégorie d'une féminité annihilée pour assurer la suprématie de la masculinité dans la sphère de la créativité (Parker, Pollock 1981/1996).

Au début des années 1990, le problème de la totale asymétrie de genre dans le canon, implicite dans toutes les analyses féministes de l'histoire de l'art, est devenu une plate-forme de réflexions à la suite des échanges suscités par Linda Nochlin lors du colloque de la College Art Association, *Firing the*

*Canon*³, à New York en 1990, et à la suite de la publication d'un texte critique de Nanette Salomon sur le canon, de Vasari à Janson [...] ⁴. Les critiques féministes des canons de la culture occidentale pourraient facilement mettre en question le club exclusivement masculin que sont *L'histoire de l'art* d'Ernst Gombrich et les éditions originales de *L'histoire de l'art* de Janson qui ne comprenaient aucune artiste femme ⁵. Les féministes ont montré comment fonctionnent les canons dans la création d'une généalogie patrilinéaire fondée sur la succession père-fils et la reproduction des mythologies patriarcales d'une création qui serait exclusivement masculine (Hardy Aiken 1986). Susan Hardy Aitken, par exemple, trace les parallèles entre le modèle compétitif des pratiques académiques, les récits œdipiens transmis par les canons, et les rivalités qui servent de moteur inconscient au développement intellectuel ou culturel, tout cela amenant à faire coïncider le « *noble lignage de la textualité masculine, la formation parallèle des canons et les projets colonisateurs de l'Europe occidentale dont la rhétorique s'organise autour de l'opposition monde civilisé/monde barbare* ». [...]

Le féminisme doit-il intervenir pour créer une généalogie maternelle susceptible de concurrencer le lignage paternel et d'invoquer la voix de la Mère pour aller à l'encontre du texte du Père contenu dans les canons existants ? Susan Hardy Aitken nous prévient cependant : « *En l'attaquant, on risque de réifier le pouvoir auquel on s'oppose* » (*ibid.*, p. 298). Face à cette bibliothèque fermée d'où les femmes sont absentes, comme le montra Virginia Woolf avec tant d'éloquence dans sa célèbre parabole féministe sur l'exclusivité du canon, *Une chambre à soi* (1928), il nous faut proposer plus qu'un autre espace de lecture. Au lieu de cela, nous avons besoin d'un *polylogue* :

Le jeu de nombreuses voix, une sorte de « barbarisme » créatif qui mettrait un terme aux penchants de la « civilisation » pour le

³ « Tirer (sur) le canon ».

⁴ Salomon (1991). Voir aussi Gorak (1991), Von Hallberg (1984), Lauter (1991) et le numéro spécial de *Salmagundi*, n° 72 (1986) ; Rifkin (1986) et la collection d'essais parue dans *Art Bulletin* (1996).

⁵ H. W. Janson fut attaqué sur cette omission. Il établit qu'aucune femme artiste n'avait changé la direction de l'histoire de l'art et qu'aucune ne méritait donc d'apparaître dans son ouvrage (Salomon 1991, p. 225).

monologue, la colonisation et le narcissisme... Une telle vision existe, comme nous l'a appris Adrienne Rich, dans une ré-vision : une re-lecture et une re-découverte excentriques de ce que l'habit sacré du canon dissimule : les enchevêtrements de toute la littérature avec les dynamiques culturelles du pouvoir (ibid, p. 298).

Modèles théoriques pour la critique du canon : idéologie et mythe

La critique des canons s'est faite à partir d'une opposition intérieur/extérieur. Le canon est sélectif dans ses inclusions et se révèle politique dans ses formes d'exclusion. Il nous est donc possible d'envisager le problème du canon depuis notre position critique d'exclu(e)s avec l'un de ces deux projets en tête.

Le premier consiste à étendre le canon occidental afin qu'il intègre ce qu'il refusait jusqu'ici — les femmes, par exemple, et les cultures minoritaires. Le second consiste à abolir tous les canons et à soutenir l'idée selon laquelle tous les produits culturels sont dignes d'intérêt. Le dernier de ces deux projets est intrinsèquement plus politique par sa critique totalisante de la canonicité. Mais, stratégiquement, je suggère qu'il nous faut une analyse plus complexe de crainte d'aboutir à une situation où ceux qui sont en place — les représentants des canons européens, masculins et occidentaux — s'érigent en défenseurs de la vérité, de la beauté et de ses traditions contre ce que Harold Bloom qualifie avec mépris d'« *École du Ressentiment* » (Bloom 1994, p. 3), tandis que les anciens exclus restent les exclus, « *les voix de l'Autre* », en développant d'« autres » sous-champs disciplinaires — les *African-American studies* ou *black studies*, les *Latino studies*, les *women's studies*, les *lesbian and gay studies*, les *cultural studies*, etc. Il ne peut y avoir aucun doute sur la nécessité et l'originalité créative d'un tel engagement de la recherche universitaire, des ressources et de la reconnaissance scientifiques dans des domaines jusque-là ignorés et sous-étudiés. Mais on ne peut écarter le danger (si prégnant dans des sociétés de classes fondamentalement, et souvent ouvertement, racistes et sexistes) de voir ces initiatives reproduire, malgré elles, cette ségrégation — la ghettoïsation —

qui maintenait dans l'exclusion ces groupes dont la subversion ne consistait qu'en une revendication, au nom des leurs, à l'égalité des droits en matière de culture et d'éducation.

Pour aller dans le sens de Teresa de Lauretis, l'opposition entre intérieur et extérieur peut être déplacée. De Lauretis situe le projet critique du féminisme comme une vue d' 'ailleurs' qui n'est jamais hors de ce qu'elle 're-voit' de façon critique :

Car cet « ailleurs » n'est pas un passé mythique et lointain ou une histoire future et utopique : c'est l'ailleurs du discours, ici et maintenant, ce sont les taches aveugles, les hors-champs de ses représentations. Je les conçois comme des espaces en marge des discours hégémoniques, des espaces sociaux inscrits dans les interstices des institutions, les fissures et les défauts des appareils de savoir-pouvoir (de Lauretis, 1987, p. 25).

Le mouvement ne consiste pas à partir des espaces de représentation existants pour aller vers un espace qui serait au-delà, « *l'espace hors du discours* », parce qu'un tel recours n'existe pas. Teresa de Lauretis parle plutôt d'« *un mouvement qui part de l'espace représenté par/dans une représentation, par/dans un discours, par/dans un système sexe/genre et va vers un espace qui n'est pas représenté mais qui lui est implicite (invisible)* » (*Ibid.*, p. 26). Cette autre scène, qui existe déjà, mais qui n'a toujours pas été représentée, a cependant été rendue presque *irreprésentable* par les modes actuels du discours hégémonique. En travaillant « *contre la nature* », en lisant « *entre les lignes* », Teresa de Lauretis propose d'investir l'espace des contradictions où le représenté et l'irreprésenté existent simultanément.

Comme la Femme dans la culture phallocentrique, le féminisme est déjà postulé comme la différence, c'est-à-dire comme quelque chose d'étranger et d'extérieur à l'histoire de l'art, comme quelque chose qui contredit son incontournable logique. L'histoire de l'art féministe est donc un oxymore. [Mon projet est de chercher à voir] comment utiliser cette position d'altérité *apparente* — cette vue d'ailleurs, cette voix de l'Autre [*Other*], de la Mère [*Mother*] — pour déconstruire les oppositions intérieur/extérieur, norme/différence, qui finalement se condensent dans l'articulation binaire homme/femme dont toutes les autres oppositions sont des métaphores. La question est de

savoir comment introduire de la différence dans l'analyse de cette structuration de la différence, qui m'implique déjà comme auteure dans des voies que seule l'écriture elle-même exposera. [...]

Je propose, en outre, de prendre en compte un autre aspect de la différenciation sexuelle, en l'occurrence le *désir*, dans l'analyse de la formation des canons et l'écriture de 'contre-histoires'. Le canon actuel est défendu avec d'autant plus de ténacité que ses histoires et ses héros procurent à leurs défenseurs une jouissance à un niveau qui serait au-delà du social ou de l'idéologique. C'est, à mon avis, dans sa dimension psychosymbolique qu'il convient d'appréhender le canon et ses idéaux masculins plutôt que son intolérance à une féminité dont les plaisirs et les ressources, perçus avec un ennui et une indifférence toutes masculinistes, sont des manières possibles et multiples d'être relié au monde et de le représenter.

Parce qu'elles sont structurellement dans une position d'exclues, les féministes sont sensibles au désir de créer des héroïnes pour remplacer ou compléter ces héros dont nos collègues hommes jugent qu'ils vont tellement de soi au sein de la structure canonique. Je me dois d'interroger à la fois ce désir et la possibilité même de sa réalisation en me penchant à nouveau sur les mythologies de l'artiste femme telles que fabriquées par le féminisme occidental. L'introduction de ce terme, *mythologie*, montre bien qu'il convient de se détacher des préoccupations habituelles d'une histoire sociale de l'art dont l'objectif est de reconfigurer les conditions de la production artistique afin de se rapprocher de la vérité de pratiques sociales et culturelles historiquement situées. Je travaille à partir de la lecture et de l'écriture : lecture des textes que les différentes pratiques historiques nous ont laissés et écriture d'autres textes qui participent d'« *un engagement de lecture* » dans le cadre d'une quête pleinement assumée des histoires de femmes, la mienne incluse. Le concept de mythe semble pour le moment aussi parlant et utile que la notion d'idéologie (Barthes 1957). En reliant les concepts structuralistes du mythe aux théories marxistes de l'idéologie, Roland Barthes identifie les structures profondes qui sous-tendent les cultures contemporaines, lesquelles recomposent la nature du mythe lui-même, en niant et en dissimulant le fait

que les significations produites sont en réalité fabriquées par l'idéologie. Pour Barthes, le mythe est un discours dépolitisé, et sa forme bourgeoise singulière a précisément pour but de nier l'Histoire, créant la Nature — un effacement mythique du temps, c'est-à-dire de toute possibilité de subversion et de changement politiques. [...] Dans l'écriture des histoires de l'art, la place de l'artiste, et de l'artiste femme, est surdéterminée par des structures mythiques qui naturalisent un ensemble spécifique de sens pour définir la masculinité, la féminité, la différence sexuelle et culturelle. On ne peut *différencier*⁶ le canon, qui demeure un mythe de la créativité et du privilège de genre, sans examiner ce que peuvent avoir de politique tant ses structures profondes (pourquoi les femmes sont-elles Autres ?) que ses effets de surface (l'ignorance et l'exclusion des œuvres d'artistes femmes). Ainsi, la question du désir — qui motive tout autant la consécration que la critique au sein du canon — est parallèle à l'analyse de la structure mythique dont la clé réside dans la différence (sexuelle) incarnée par le canon.

Considérer le canon comme une structure mythique évite les querelles stériles autour de qui et quoi est (ou n'est pas), devrait être (ou ne devrait pas être) dans tel ou tel canon. Nous devons dépasser les guerres culturelles qui font rage à propos de son contenu et nous maintiennent au niveau mythique d'un débat sur la qualité, l'art, le génie, la signification, etc. ; nous devons percer la carapace naturalisante du mythe pour apercevoir, dans la canonicité, les investissements sociopolitiques qui en font un élément si déterminant dans l'hégémonie des groupes sociaux dominants et de leurs intérêts, c'est-à-dire que nous devons nous poser la question :

Qu'est-ce que le canon — en termes de structure ?

Plus que comme un ensemble d'objets/textes valorisés ou une liste de maîtres vénérés, je définis le canon comme une forme

⁶ L'auteure emploie ici le néologisme *différencier* (« to difference ») pour signifier non pas le projet — voué à l'échec — de *rendre* le canon *différent*, mais celui d'*introduire de la différence* dans les structures mêmes du canon [NDLT].

discursive qui fait des objets/textes qu'il sélectionne les produits de l'excellence artistique et qui, de cette manière, contribue à la légitimation de l'association exclusive entre, d'une part, l'identité masculine blanche et, d'autre part, la créativité et la Culture. Apprendre l'Art à travers le discours canonique, c'est reconnaître la masculinité comme un pouvoir et un signifiant fort, et considérer tout cela comme équivalant à la Vérité et à la Beauté. Aussi longtemps que le féminisme essaiera également d'être un discours sur l'art, la vérité et la beauté, il ne fera que confirmer la structure du canon, corroborant ainsi l'excellence et le pouvoir des hommes, et ce, aussi nombreuses que soient les femmes qu'il tentera d'y ajouter et aussi complètes que soient les études historiques qu'il réussira à produire. Il y a des artistes femmes connues désormais : Mary Cassatt, Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe. Mais une analyse précise de leur statut indiquera qu'elles ne sont pas canoniques, pour peu que l'on considère leur importance. Elles ont plutôt une certaine réputation, elles font sensation, elles font vendre et elles seront aussi violemment attaquées qu'elles sont passionnément adorées. L'éternel obstacle à leur reconnaissance au sein du canon se trouve dans l'inassimilable question de la différence sexuelle — ce défi à l'idée même qu'il puisse exister une seule 'règle' ou un seul 'modèle', c'est-à-dire au canon.

La canonicité existe sous plusieurs formes afin de mieux produire, au niveau culturel et idéologique, un modèle unique, valable pour toutes les époques, d'importance et de qualité. La 'tradition' est le versant 'naturel' du canon : c'est sous cette forme que la régulation culturelle participe de ce que Raymond Williams appelle l'hégémonie sociale et politique. Par opposition aux formes les plus explicitement coercitives de domination sociale ou politique, l'hégémonie au sens marxiste éclaire la manière dont un ordre social et politique spécifique sature si profondément la culture d'une société qu'il est vécu par la population comme relevant totalement du 'bon sens'. La hiérarchie devient un ordre naturel et les éléments qui, pour leur caractère emblématique, subsistent du passé, déterminent les valeurs du présent. Pour Williams, « *la Tradition [...] [est] concrètement l'expression la plus évidente des pressions et des limites du dominant et de l'hégémonique* ». Elle est toujours,

cependant, « *plus qu'un segment historicisé inerte ; elle est, en réalité, la pratique la plus efficiente d'incorporation* » (Williams 1977, p. 115).

La tradition n'est pas, par conséquent, seulement ce que le passé nous laisse. Elle doit aussi être comprise comme une tradition *sélective* [...]. La tradition est en effet d'autant plus inévitable que son caractère sélectif est effacé dans les pratiques, les discours, le genre, les 'races' et les classes. Est dissimulé, par conséquent, le processus actif d'exclusion ou d'omission opéré par ceux qui, au jour le jour, fabriquent la tradition. [...] Les versions du passé ratifient un ordre présent et produisent une « *continuité pré-disposée* » fonctionnant, pour reprendre les mots de Gayatri Spivak, au profit des « *hommes privilégiés de la race blanche* » (1986, p. 225).

Les stratégies spécifiques caractéristiques de la discipline histoire de l'art au XX^e siècle (au point qu'on pourrait dire qu'elles la définissent) ne se limitent pas à constituer une tradition sélective privilégiant la créativité des hommes blancs au détriment de toutes les artistes femmes et de tous les hommes des cultures minoritaires. Les formes spécifiques que prennent les discours produits par l'histoire de l'art racontent plus qu'une histoire de l'art. Elles articulent aussi les configurations historiquement changeantes entre les classes, les 'races', les sexualités et les genres. La discrimination envers les artistes femmes peut ainsi être comprise institutionnellement. Nous pouvons la combattre par l'activisme politique, en militant par exemple pour qu'il y ait davantage de femmes invitées à la biennale du Whitney Museum comme nous l'avons fait au début des années 1970, etc. Mais rappelons-nous comment fut reçue l'édition de 1993 de cette biennale, où étaient largement et rationnellement représentés des artistes issus de toutes les communautés américaines, également distribués par genre, classe et sexualité : l'exposition fut accueillie, dans la presse, d'une manière extrêmement négative et conservatrice. On la jugea non représentative de *la* culture américaine et de *la* tradition que ces critiques canoniques cherchaient à légitimer. Avec le *backlash*, nous réalisons qu'il était faux de penser que nous pouvions corriger les déséquilibres. Pour déplacer les lignes de démarcation, nous devons, en effet, porter notre attention à la fois au

niveau de l'énonciation (ce qui est dit et pratiqué dans les musées et les galeries) et au niveau de l'effet, c'est-à-dire à la manière dont ce qui est dit articule les hiérarchies, les normes et assure, au point de les faire relever du 'bon sens', la domination et les privilèges d'une élite blanche, masculine et hétérosexuelle, tout en renforçant l'idée que tout le reste est une aberration esthétique : de l'art médiocre, de la politique et non de l'art, du communautarisme et non des valeurs universelles, une expression motivée par des intérêts particuliers et non une vérité et une beauté désintéressées.

Puisque ce qui fait la force de l'hégémonie n'est pas la domination pure et l'exclusion absolue, elle fonctionne en nous amenant à construire une auto-identification effective avec les formes hégémoniques : une 'socialisation' spécifique intériorisée qui est *« généralement positive mais qui, lorsque cela est impossible, se fondera sur une reconnaissance (forcée) de ce qui est inévitable et nécessaire »* (Williams 1977, p. 118). Aujourd'hui, le combat culturel est spécialement focalisé sur une compétition autour des canons en littérature, en musique et en art. Ces défis aux actuelles versions sélectives de la créativité historique et contemporaine, qui passent, sous l'appellation de 'tradition', pour uniques et valables pour tous les lieux et toutes les époques, ont émergé dans les communautés qui expérimentent de la manière la plus aiguë les effets des exclusions. En désirant être artistes, universitaires ou professeurs, nous nous affrontons à l'incorporation forcée de l'idée, établie dans les cursus académiques généraux, de l'absence, de la marginalisation ou de la négation de notre propre communauté dans la sphère de production culturelle et cognitive. Or, des rangs des exclu(e)s qui protestent ensemble contre le canon, on voit émerger une 'contre-hégémonie' avec d'autres objets d'identification, ou, du moins, le début de l'une de ces alliances grâce auxquelles la domination d'un groupe social peut être contestée par ces 'autres' qu'il dévalorise et qu'il nie. À présent, la résistance est fragmentée entre champs d'étude spécialisés, chacun poursuivant son propre objectif au nom d'une politique identitaire radicale. Mais les concepts d'hégémonie et de contre-hégémonie conduisent à l'élaboration de stratégies dont le but est de forger une alliance qui traverse les fragments éparés du

monde contemporain. Elles impliquent de comprendre comment la différence fonctionne ordinairement pour organiser la ségrégation et la division, jusqu'à nous faire désirer le maintien de ces frontières.

En même temps, il serait contre-productif de vouloir abolir la différence, parce qu'un tel idéal universaliste sans particularisme suppose la notion impérialiste d'une similitude et d'une unité imaginaires. Les différences peuvent coexister, se fertiliser et se provoquer, se reconnaître, se confronter, se célébrer mutuellement, sans se détruire, dans un espace culturel large mais partagé. Au lieu de l'actuelle exclusivité de ce canon culturel contesté par des champs d'étude spécialisés mais fragmentés, tous fondés sur les oppositions binaires caractéristiques des politiques identitaires (ceux qui en sont/ceux qui n'en sont pas, marges/centres, haut/bas, etc.), le champ culturel pourrait être ré-imaginé comme un espace multipositionnel, où le fait d'établir une différence serait fondé sur un accord constructif, opposé à la logique phallique qui ne nous offre comme perspectives que la sécurité dans la similitude ou le danger dans la différence, et que l'assimilation ou l'exclusion par rapport à la norme canonisée.

Dans la mesure où l'histoire de l'art peut être définie comme un discours hégémonique, nous sommes dans l'obligation de nous poser cette question : les féministes peuvent-elles être historiennes d'art, c'est-à-dire exercer professionnellement les fonctions de conservatrices, d'historiennes et de critiques tout à la fois ? Cela n'implique-t-il pas, en fait, automatiquement de s'identifier à cette tradition hégémonique incarnée par et dans l'histoire de l'art telle qu'elle s'est institutionnalisée, avec le canon comme fondement d'un système d'inclusions et d'exclusions généré au plus profond des structures du pouvoir social et économique qu'elle contribue, en retour, à maintenir en place ? Tous les systèmes hégémoniques dépendent, pour survivre, d'un certain degré de malléabilité face aux forces ou aux groupes contestataires qui résistent à l'incorporation. Ces oppositions doivent être soit intégrées, soit disqualifiées. Il est encore trop tôt pour savoir si le féminisme peut être intégré ou s'il développera lui-même des formes radicales de résistance et de provocation à l'hégémonique.

La notion même d'hégémonie implique la capacité constante de négocier, dans le cadre de ces inévitables conflits, et d'amener les sujets (c'est-à-dire à la fois les historiens d'art potentiels et le public amateur) à s'identifier à sa version sélective du passé. Certaines activités ou certains points de vue sont ainsi intégrés, par le biais de la concession et de l'innovation, afin de mieux protéger les intérêts fondamentaux. Un peu de nouveauté et de controverse, en effet, maintient la discipline vivante et sera donc autorisé — mais toujours aux marges. Mais la parole qui conteste les structures fondamentales du pouvoir et soumet l'histoire de l'art, comme tout autre exercice académique, à une lecture critique de ses effets et de ses objectifs, sera accueillie par des rires et jugée aberrante. Une stratégie consiste, par exemple, en l'affirmation que les histoires sociales de l'art ou les études féministes ne sont plus de *l'histoire de l'art*, mais relèvent de la politique, de la sociologie, de l'idéologie, de la méthodologie, des *women's studies* ou, pire, de la *théorie*.

Aujourd'hui, les féministes sont face à un nouveau paradoxe. Si nous nous retirons dans les terres interdisciplinaires plus hospitalières des *women's studies* ou *cultural studies*, si nous ne nous confrontons donc plus continuellement à l'histoire de l'art comme discours et institution, notre travail ne dérangera guère le canon et ses discours sur l'art et les artistes. Pourtant, il nous faudrait garder une certaine distance face aux méthodes de l'histoire de l'art institutionnalisée, afin d'apprendre à y soulever la question refoulée du genre. Nous ne pouvons pas juste décamper. Ce serait une manière d'abandonner les artistes aux effets des discours canonisant de l'histoire de l'art, qui, en fait, pourraient sérieusement compromettre les possibilités de vivre et travailler en tant qu'artiste si vous appartenez à un groupe social non canonique.

Ainsi défini comme une tradition sélective, le canon pose au féminisme des problèmes spécifiques et bien plus complexes, au-delà de la perspective réduite de l'analyse marxiste telle qu'illustrée ici par la nécessaire reconnaissance de l'hégémonie comme force sociale et politique dans le champ de la culture. Comme l'écrit Freud à propos de Marx :

La force du marxisme ne réside manifestement pas dans sa conception de l'histoire et dans la prédiction de l'avenir fondée sur celle-ci, mais dans la mise en évidence perspicace de l'influence contraignante que les rapports économiques des hommes ont sur leurs positions intellectuelles, éthiques et artistiques. Une série de corrélations et de relations de dépendance furent ainsi mises à découvert, qui avaient été jusque-là presque entièrement méconnues. Mais on ne peut pas admettre que les motifs économiques soient les seuls qui déterminent le comportement des hommes dans la société (Freud 1933/1995, p. 265).

L'investissement psychosymbolique dans le canon ou être enfant face aux artistes

Avec son interprétation de l'esthétique freudienne, Sarah Kofman nous a fourni un moyen d'analyser ce qui est investi dans le canon au-delà des intérêts économiques ou idéologiques des groupes sociaux dominants. Les canons sont défendus avec un zèle quasi théologique qui indique plus qu'une coïncidence historique entre les usages ecclésiastiques du mot canon à propos des textes révéérés et authentifiés de la Bible, et sa fonction dans le traditionalisme culturel. Le canon est fondamentalement un mode de vénération de l'artiste, qui est, en retour, une forme de narcissisme masculin.

Simple laïc, Freud a apporté sa propre contribution à la compréhension de l'art. Pour Kofman, ces désaveux étaient, en fait, ironiques.

Mais à la fin du texte, comme dans L'Inquiétante étrangeté, les « connaisseurs » sont réduits à des beaux phraseurs, enfermés dans des opinions subjectives, érigeant en savoir leurs propres fantasmes sur les œuvres, incapables de résoudre l'énigme du texte proposé. La demande de critique indulgente qu'il leur adresse doit donc être interprétée ironiquement. Ce que veut dire Freud, c'est que le « connaisseur » d'art critique sans savoir ce dont il parle, car c'est de lui-même qu'il parle : mais cette vérité « historique » sinon « matérielle » de son dire, seul le psychanalyste peut la livrer (Kofman 1985, p. 25).

Pour Freud, en effet, « le véritable intérêt du public pour l'art est non pas l'art lui-même, mais l'image qu'il se fait de l'artiste, celle du 'grand homme' », bien que cela soit souvent

refoulé (*ibid.*, p. 30-31). Résoudre l'énigme d'un texte, c'est donc faire violence à l'image idéalisée de l'artiste comme génie (c'est-à-dire commettre une sorte de 'meurtre'), d'où la résistance opposée non seulement au travail psychanalytique sur l'art en général, mais aussi à tous les types d'analyse démystificatrice à l'image de celles produites par l'histoire sociale, critique et féministe de l'art. Dans les écrits sur l'art (rappelons que les soi-disant pères fondateurs de la discipline et des canons de l'histoire de l'art comptent parmi ses contemporains) comme dans l'opinion générale du public sur l'art, Freud identifia une combinaison de tendances théologiques et narcissiques. Il établit ainsi des parallèles entre l'histoire de l'humanité telle que révélée par l'anthropologie, et l'histoire psychologique individuelle telle qu'analysée par la discipline dont il était à l'origine. Les formes anciennes de religiosité comme le totémisme et le déisme correspondent en effet, selon lui, aux étapes du développement psychologique infantile de tout individu⁷. Freud montre que ce que nous imaginons être une pratique sociale hautement sophistiquée — l'appréciation de l'art — peut être comparé aux structures caractéristiques de certains moments essentiels de l'expérience archaïque dans l'histoire du sujet humain. Or ces structures sont, sous une forme sublimée, perpétuées dans des institutions sociales et des pratiques culturelles, telles que la religion et l'art.

La valorisation excessive de l'artiste comme 'grand homme' dans l'histoire de l'art moderne en Occident correspond donc au stade infantile de l'idéalisation du père. Mais au cours de cette phase, un autre ensemble de sentiments émerge rapidement : des sentiments d'opposition et de déception qui peuvent être à l'origine d'un fantasme de rivalité et de l'apparition d'une autre

⁷ Cette idée suscite toujours de vives réactions, dans la mesure où elle semble suggérer que les peuples qui présentent encore ces formes de religiosité sont qualifiés de puérils. L'erreur est de penser à la fois que le stade infantile est puéril et qu'il est toujours surmonté. Les expériences archaïques et les fantasmes qui y sont rattachés sont une ressource riche et un puissant déterminant pour le comportement adulte. 'Infantile' est un terme technique qui se réfère à la fois, pour le sujet, aux moments fondateurs de son histoire singulière et à un registre de significations et d'affects chez le sujet humain.

figure imaginaire, le héros, qui se rebelle contre le père tout-puissant, le renverse voire le tue. [...]

Si l'artiste fonctionne comme un objet héroïque de fantasmes narcissiques, héritier de l'adoration accordée au père, ceci peut expliquer le vif intérêt pour la biographie, la psychobiographie et la manière dont, en histoire de l'art par exemple, tant de travaux sur les œuvres d'art ont pour objectif de créer une vie pour l'artiste et de faire de celle-ci un voyage héroïque à travers combats et épreuves, une bataille avec d'autres pères professionnels pour la conquête finale d'une place dans ce qui restera toujours le canon du père. Ceci nous emmène également au-delà des questions de sexisme et de discrimination, pour la simple raison que l'artiste est une figure symbolique dans laquelle les fantasmes du public se constituent et se reflètent. Dans une certaine mesure, ces fantasmes, infantiles et narcissiques, ne sont pas placés exclusivement du côté du masculin. Mais, dans les faits, ils servent de fondement à une légende patriarcale.

Écrire à propos d'un artiste sur un mode biographique est en soi une opération doublement déterminée. C'est une illustration du désir de se rapprocher du héros et, simultanément, de maintenir l'œuvre et le héros dans une position sacrée, taboue, dans le double but d'éviter le meurtre inconsciemment désiré du père que le héros incarne, et de maintenir l'illusion théologique de l'art qui, de la même façon, compense ces désirs conflictuels. Freud écrit ainsi dans son étude sur Léonard de Vinci :

[...] Les biographes sont fixés de façon toute particulière à leur héros. Fréquemment, ils l'ont choisi pour objet de leurs études parce qu'ils lui témoignaient d'emblée, en raison de leur vie de sentiment personnelle, une affection particulière. Ils s'adonnent alors à un travail d'idéalisation qui s'efforce d'inscrire le grand homme dans la série de leurs modèles infantiles, par exemple de faire revivre en lui la représentation enfantine du père. Pour céder à ce souhait, ils effacent dans sa physionomie les traits individuels, ils aplanissent les traces de son combat vital contre les résistances internes et externes, ils ne tolèrent chez lui aucun reste de faiblesse ou d'imperfections humaines et nous donnent alors en réalité une figure idéale, froide et étrangère, à la place de l'être humain auquel nous pourrions nous sentir lointainement apparentés (Freud 1910/1993, p. 157).

[...] Ainsi Freud ménage-t-il prudemment un espace pour le psychanalyste comme médiateur entre l'artiste et le public. [...] Appliquer la psychanalyse à l'art apparaît comme un meurtre, puisque ceci revient à renoncer aux investissements infantiles dans la figure de l'artiste-héros, pour que l'artiste puisse être étudié selon des mécanismes psychiques auxquels nous sommes tous soumis.

D'une part, l'œuvre d'art est un des rejetons du refoulé de l'artiste et, en tant que tel, elle est symbolique et symptomatique : il est possible de la déchiffrer à partir de traces, de menus détails, qui sont l'indice que le refoulement n'est pas parfaitement réussi, échec qui seul permet l'ouverture d'un espace de lisibilité de l'œuvre (Kofman, 1985, p. 30).

Pour Freud, il n'y a pas de mystère dans l'art, mais le défi de déchiffrer ses significations — un défi dont la pertinence réside non dans la différence de l'artiste mais précisément dans sa 'normalité' [...].

Le psychanalyste agit comme médiateur entre l'artiste et le public, entre le père et le fils car le fils ne peut supporter de voir en face son père pas plus que son propre inconscient [...]. L'artiste n'est ni un grand homme ni un héros ; nous ne le sommes pas davantage : telle est la contribution qu'apporte la psychanalyse à la biographie. L'« application » de la psychanalyse à l'art opère un renversement total par rapport aux biographies traditionnelles. « Tuer » le père, c'est renoncer aussi bien à l'idéalisation théologique qu'à l'identification narcissique qui fait que le sujet désire être soi-même son propre père, tout en respectant le surmoi qui seul permet le renoncement au principe du plaisir (ibid., p. 38-39).

Sarah Kofman fait de Freud — et, indirectement, de la psychanalyse — un « *nouvel iconoclaste* » qui met au défi l'idéalisation religieuse et l'identification narcissique à l'artiste afin de dépasser « *l'enfance de l'art* » pour atteindre le principe de réalité où l'idéalisation admirative de l'artiste est supplantée par l'analyse 'adulte' des œuvres d'art semblables à des textes à déchiffrer. [...] Comprendre cela est particulièrement important dans le combat féministe contre le canon. Si nous introduisons, dans nos lectures de l'histoire de l'art, trop d'éléments de la vie personnelle de l'artiste (des traumatismes ou une expérience spécifiquement féminine par exemple) ou bien si nous nous

aidons de notre propre expérience pour interpréter ce que nous voyons, nous sommes disqualifiées, notre lecture étant jugée trop subjective et insuffisamment canalisée par la nécessaire objectivité d'une distance rationnelle à l'histoire. D'un autre côté, le féminisme peut légitimement se revendiquer de cette compréhension freudienne pour fonder, sur des analyses prudemment exposées et développées à partir de nos histoires individuelles, une tentative de théorisation de la pertinence du psychosymbolique dans la genèse et l'interprétation des textes culturels, et ce, dans le but de contrebalancer l'académisme historique.

Mais le projet de Freud, qui émerge en même temps que l'histoire de l'art comme discipline arrivait à maturité, a rencontré et rencontre toujours une considérable résistance parce que :

La psychanalyse a infligé à l'homme l'une de ses trois grandes blessures narcissiques en déconstruisant l'idée d'un sujet libre, maître de lui, auto-suffisant, voire créateur de lui-même. Mais le narcissisme est essentiellement force de mort. Le dénoncer, c'est œuvrer en faveur d'Eros (ibid., p. 40).

La lecture que fait Sarah Kofman de Freud établit ainsi deux matrices de réflexion. L'une nous permet de comprendre ce qui est en jeu dans la canonicité conçue comme la formalisation de la structure religieuse et narcissique fondée sur l'idéalisation de l'artiste. L'autre nous donne à voir le caractère profondément sexué d'une telle structure. Les pères, les héros, les rivalités œdipiennes ne reflètent pas seulement le biais spécifiquement masculin de la réflexion de Freud. Ils suggèrent que, structurellement, les mythes de l'art et de l'artiste sont formés à l'intérieur même de la différence sexuelle et la révèle sur la scène culturelle. La question fondatrice de Linda Nochlin « *Pourquoi n'y a-t-il pas de 'grands artistes femmes' ?* » (avec ce complément : « ... *dans le canon ?* ») peut être renversée, à travers cette analyse, pour mettre en évidence les structures profondément masculinistes du narcissisme et de l'idéalisation exprimés par le canon ⁸.

⁸ Tel était le titre de ce célèbre texte lorsqu'il parut pour la première fois dans Gornick et Moran (1971). Sa dernière publication (en anglais) dans Hess et

La question, par conséquent, est : peut-on inverser le canon, et lui substituer une version féminine ? Les mères, les héroïnes, la rivalité féminine œdipienne, le narcissisme féminin, etc. ? Est-ce vraiment ce que nous voulons ? Ou bien voulons-nous tenter, avec Freud, d'aller vers une relation à l'art qui serait adulte et non plus infantile, en désinvestissant même une version révisée, féminisée du mythe de l'artiste, et en nous confrontant à l'analyse de l'énigme de textes désencombrés d'une telle idéalisation narcissique ? Assurément, nous serions du côté d'Eros plutôt que de celui de Thanatos, du côté du désir dans l'écriture plutôt que de celui de la mort qui, sous la forme du 'meurtre' évité du père/de la mère à travers l'idéalisation du héros/de l'héroïne, exerce une pression continue sur l'histoire de l'art.

En utilisant l'analyse de l'esthétique de Freud par Sarah Kofman, nous pouvons ainsi diriger les *spotlights* analytiques sur le désir féministe, l'intérêt des femmes pour l'art et les artistes qui sont des femmes. Je pose la question : Pourquoi nous intéressons-nous aux artistes qui sont des femmes ? Voilà une question qui semble simple et dont la réponse apparaît évidente. Mais c'est seulement le féminisme, et non le fait d'être une femme, qui a permis et généré un tel désir, et qui a fondé, dans ses formes politiques, théoriques et culturelles, des représentations susceptibles de nous aider à mettre en mots des aspects du désir féminin (même si celui-ci reste profondément ambivalent) pour la mère, c'est-à-dire pour le savoir sur les femmes⁹. Or, à la lumière de ce qui a été dit plus haut, tout désir, féministe ou autre, semble désormais plus complexe.

Baker (1973) porte le titre « Why Have There Been No Great Women Artists? », repris pour la version française : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », in Nochlin (1993).

⁹ Je m'inspire ici des arguments de Silverman (1988, p. 125), sur la manière dont le féminisme prend sa source dans les « ressources libidinales du complexe d'Édipe négatif ». Celui-ci désigne à la fois le désir œdipien qu'éprouve une enfant de sexe féminin pour sa mère, et son identification progressive à elle au cours de la formation de sa propre féminité. Ce désir, éprouvé par toutes les femmes, est réprimé par la culture. Ce commentaire ne signifie pas que le féminisme a découvert un désir sexuel féminin centré sur les femmes, mais qu'il a libéré cet élément de l'inconscient féminin auquel le système symbolique phallocentrique refuse tout support de représentation.

Pourquoi, en tant que féministe, est-ce que je m'intéresse à des artistes qui, en raison du violent sexisme de l'histoire de l'art, n'offrent aucun des avantages des figures idéalisées, canonisées ? Les artistes femmes négligées du passé fonctionnent-elles pour moi comme un idéal narcissique ? Est-ce que je veux en faire des héroïnes semi-divines ? Que faisons-nous lorsque nous essayons de les faire passer pour telles (si tant est qu'on le puisse) dans le cadre de l'actuel régime de différence entre les sexes ? Et si je désirais faire autre chose de ces histoires de femmes ? Autrement dit, est-il possible de faire le travail que je veux faire sur les artistes femmes au sein d'une formation disciplinaire sous-tendue, à notre insu, par une structure mythique et psychique qui empêche activement la découverte historique de la différence et rend inintéressantes les histoires redécouvertes de ces femmes ? Probablement pas. L'écriture des histoires de l'art à travers le désir féministe crée-t-elle une nouvelle différence, qui serait anti-mythique, non-héroïque, mais capable d'analyser des œuvres d'art en y recherchant des traces de subjectivités qui ne me ressembleraient pas en raison d'une hypothétique féminité universelle, mais qui pourraient s'adresser à moi dans le cadre d'un « *féminin (historiquement variable)* » ?

J'ai depuis longtemps suggéré que 'l'histoire de l'art', dans la mesure où l'essence même de la discipline consiste à incarner et à perpétuer cette attitude narcissique et religieuse duelle à l'égard de l'artiste, ne peut survivre à l'impact du féminisme, puisque celui-ci a pour objectif même la déconstruction de cette essence pour pouvoir parler des *pratiques* artistiques des femmes. Je veux proposer ici, toutefois, d'appliquer à la pratique féministe les analyses théoriques inspirées du travail de Freud sur les 'amateurs d'art'. Parce que là, justement, il y a un espace pour l'intervention féministe. Même si la psychanalyse freudienne privilégie finalement la place du Père, conformant toutes les histoires culturelles au modèle des angoisses œdipiennes masculines, et, comme ici, fait du Père/Héros une figure centrale à son analyse de l'histoire de l'art, elle n'en offre pas moins théoriquement une manière de mettre en évidence les désirs et les fantasmes qui ont, jusqu'à présent, rendu inconcevable la présence de femmes dans le canon. [...]

Les historiennes d'art sont susceptibles de s'identifier, d'idéaliser et d'avoir des fantasmes narcissiques, puisque beaucoup des processus psychiques que Freud analyse sont communs aux sujets masculins et féminins dans la formation précœdipienne et, plus important encore, puisque, en l'absence d'autres légendes, mythes et images, les femmes construisent des subjectivités hybrides, bricolées à partir de ce que la culture phallocentrique leur offre. La culture phallocentrique, toutefois, reste fondée sur des substitutions et des refoulements — en particulier de la Mère. Si l'un des principaux projets de la psychanalyse est de rechercher les traces d'un refoulement incomplet, une manière d'y parvenir est, par conséquent, d'aller à l'encontre du paternel à la recherche du *Maternel*. Nous pouvons chercher la Mère partout, dans les œuvres d'artistes, hommes ou femmes, pour y découvrir des spécificités et des différences qui ne relèvent pas de la seule différence provoquée par la logique phallique. Dans cet espace, on peut à la fois déconstruire le mythe du 'grand homme' et lire de manière constructive les œuvres d'artistes hommes, au-delà de l'antienne habituelle et limitée ; on peut, de même, y parler des mythes, des figures et des fantasmes qui nous permettent de voir ce que les artistes femmes ont fait, de rechercher les *inscriptions dans le féminin*, de fournir, dans nos écrits critiques, un support à la représentation des désirs féminins ; on peut aussi y appréhender les désirs masculins conflictuels, libérés de l'enfermement théologique où les maintient l'image idéalisée de l'artiste canonique. De plus, les différences entre les hommes (*vir*) qui n'existent aujourd'hui qu'à travers la suppression de tous les types de Moi-Idéaux à l'exception d'un seul, peuvent être articulées sans l'angoisse qui imprègne même le travail de Freud lorsqu'il traite de l'homosexualité de Léonard de Vinci (*op. cit.*). La différence ne sera plus la ligne de démarcation entre le canonique et le non-canonique, mais la question centrale que soulèvera une analyse extensive et globale de la culture, libérée de l'idolisation du Père et du Héros blancs.

Traduit de l'anglais
par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz

Références

- Art Bulletin* (1996). "Rethinking the Canon", vol. 78, n° 2, June.
- Barthes Roland (1957). « Le mythe aujourd'hui ». In *Mythologies*. Paris, Seuil.
- Bloom Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. Oxford, Oxford University Press.
- (1994). *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York, Harcourt & Brace.
- Clark Kenneth (1980). "What is a Masterpiece?" *Portfolio*, Feb.-Mar.
- Freud Sigmund (1910/1993). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. In *Œuvres complètes*, vol. X. Paris, PUF.
- (1933/1995). *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*. In *Œuvres Complètes*, vol XIX. Paris, PUF.
- Gates Jr. Henry Louis (1989). "Whose Canon is it Anyway?". *New York Times Book Review*, February 26, section 7, 3 [paru dans une version revue et corrigée, sous le titre "The Master's Pieces: On Canon Formation and the African-American Tradition". In Gates Jr Henry Louis (1992)].
- (1992). *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York & Oxford, Oxford University Press.
- Gorak Jan (1991). *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London, Athlone Press.
- Gornick Vivian, Moran Barbara K. (eds) (1971). *Woman in a Sexist Society*. New York, Basic Books.
- Hallberg (von) Robert (ed) (1984). *Canons*. Chicago, Chicago University Press.
- Hardy Aiken Susan (1986). "Women and the Question of Canonicity". *College English*, vol. 48, n° 3, March.
- Heiland Susanne, Lüdecke Heinz (1960). *Rembrandt und die Nachwelt*. Leipzig, E. A. Seemann.
- Hess Thomas B., Baker Elizabeth C. (eds) (1973). *Art & Sexual Politics*. New York & London, Macmillan.
- Kofman Sarah (1985). *L'enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris, Galilée [1^{er} éd. 1970].
- Lacapra Dominick (1994). "Canons, Texts and Contexts". In *Representing the Holocaust: History, Theory Trauma*. Ithaca, Cornell University Press.

- Lauretis (de) Teresa (1987). "The Technology of Gender". In *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan.
- Lauter Paul (1991). *Canons and Contexts*. New York, Oxford University Press.
- Morrison Toni (1993). *Jouer dans le noir : blancheur et imagination littéraire*. Paris, Christian Bourgois.
- Nochlin Linda (1993). *Femmes, art et pouvoir*. Paris, J. Chambon.
- Parker Rozsika, Pollock Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London, Pandora Books [nouvelle édition 1996 : London, Rivers Oram Press].
- Pollock Griselda (1992). *Avant-garde Gambits: Gender and the Colour of Art History*. London, Thames & Hudson.
- Reff Theodore (1970). "Manet and Blanc's 'Histoire des Peintres' ". *Burlington Magazine*, n° 107.
- Rifkin Adrian (1986). "Art's Histories". In Rees Al, Borzello Frances. *The New Art History*. London, Camden Press.
- Rivkin Ellis (1971). *The Shaping of Jewish History: A Radical New Interpretation*. New York, Scribner.
- Salmagundi* (1986). Numéro spécial, n° 72.
- Salomon Nanette (1991). "The Art Historical Canon: Sins of Omission". In Hartmann Joan, Messer-Davidow Ellen (eds). *(En)gendering Knowledge: Feminism in Academe*. Knoxville, University of Tennessee Press.
- Scheller R. W. (1961). « Rembrandt's Reputatie Houbraken tot Scheltema ». *Nederlands Kunsthistorische Jaarboek*, n° 12.
- Silverman Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- Spivak Gayatri Chakravorty (1986). "Imperialism and Sexual Difference". *Oxford Literary Review*, vol. 8, n° 1-2.
- Thoré Théophile (1866). « Van der Meer de Delft ». *Gazette des Beaux-Arts*, n° 71.
- (1868). « Frans Hals ». *Gazette des Beaux-Arts*, n° 24.
- Williams Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press.

Leo Steinberg, « Autres critères » (1972), extraits sur le travail de Robert Rauschenberg traduits dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 1034-1040.

7 – LEO STEINBERG (NÉ EN 1920) : EXTRAITS D'AUTRES CRITÈRES

À sa parution au début des années 1970, le recueil d'essais de Steinberg, Autres critères, fit figure d'offensive contre le formalisme régnant qui se rigidifiait, plus particulièrement le long essai du même titre où Steinberg passe en revue l'art moderne de la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'époque de la rédaction de ce texte : il y conteste la vision de Greenberg et resitue l'art moderne dans une tradition d'auto-références et de représentations du monde datant de la Renaissance. La mention des « trois façons de concevoir le plan du tableau » des maîtres anciens fait allusion à une réflexion antérieure dans l'essai, selon laquelle le phénomène de « l'art attirant l'attention sur l'art » n'est pas l'apanage des modernes. Pour Steinberg, l'art des maîtres anciens, aussi illusionniste soit-il, disposait lui aussi de tout un système autoréférentiel destiné à attirer l'attention du spectateur sur l'art lui-même. Il se composait d'une vaste gamme de procédés : « ...économie de couleurs, atténuation et brouillage des proportions, multiplication des détails, allusions et références à d'autres œuvres, obtenus par le truchement de changements soudains d'échelle ou le déplacement des niveaux de réalité ». Enfin, l'art pouvait être mis en évidence par l'intermédiaire du sujet lui-même, par des stratagèmes comme la présence des spectateurs au sein du tableau, la juxtaposition de fenêtres et de tableaux encadrés, ou de reflets dans des miroirs. Pour Steinberg, ces tableaux soliloquent sur les possibilités de la surface de la peinture et la nature de l'illusion. Dans la dernière partie de l'essai, reproduite ici, Steinberg démontre la réapparition de cette tradition à la fin de la seconde guerre mondiale, particulièrement manifeste dans

l'œuvre de Rauschenberg. Il a rebaptisé cette période « peinture post-moderniste ». Cet essai est tiré d'une conférence donnée au Museum of Modern Art de New York en mars 1968. Ce texte avait déjà été reproduit en grande partie, sous le titre « Reflections on the State of Criticism », dans Artforum, New York, mars 1972. Sa forme définitive a été publiée dans Other Criteria, Londres et New York, 1972, pp. 61-98, dont ces pages sont extraites, traduites par Annick Baudoin.

Le support du plan du tableau

J'emprunte ce terme au plateau de la presse d'imprimerie : « support horizontal soutenant une plaque d'imprimerie horizontale ». Et je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960 – surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit.

J'ai déjà expliqué que les maîtres anciens concevaient le plan du tableau de trois manières. Mais toutes se fondaient sur le même axiome, maintenu pendant les siècles suivants et même pendant le cubisme et l'expressionnisme abstrait, selon lequel le tableau représente un monde, une sorte d'espace naturel qui se lit sur son plan en accord avec la station verticale de l'homme. Le haut du tableau correspond à la position de notre tête tandis que le bas gravite vers l'emplacement de nos pieds. Même dans les collages cubistes de Picasso, où le concept d'espace naturel est presque anéanti, il reste une allusion à des manières de voir convenues, à quelque chose qui a déjà été vu dans la réalité.

Un tableau qui fait allusion au monde naturel fait appel aux données sensorielles perçues en station debout normale. Le tableau de la Renaissance affirme la verticalité comme sa condition essentielle. Et ce concept a survécu aux changements de style les plus radicaux. Les toiles de Rothko, Still, Newman, De Kooning et Kline nous sont toujours présentées de haut en bas, comme celles de Matisse ou de Miró. Ce sont des révélations dues à la vision que l'on a du sommet d'un corps-colonne. Et ceci vaut aussi pour les drippings de Pollock et les *Veils* et *Unfurleds* de Morris Louis. Évidemment, Pollock a déversé et laissé dégouliner ses couleurs sur des toiles couchées au sol, mais seulement parce que cette position était plus pratique. À peine ses dernières applications de peinture étaient-elles sèches qu'il redressait la toile pour l'accrocher au mur – pour s'y habituer, disait-il, pour voir où elle voulait aller. Il vivait avec le tableau installé verticalement, comme avec un monde dressé devant lui. C'est en ce sens, à mon avis, que les expressionnistes abstraits étaient encore des peintres de la nature. Comment ne pas interpréter les drippings de Pollock comme des sous-bois ? Et les *Veils* de Louis subissent la même force de pesanteur naturelle que nous.

Mais, en 1950, quelque chose s'est produit en peinture, plus particulièrement, du moins à mon sens, dans l'œuvre de Robert Rauschenberg et de Dubuffet. On peut toujours accrocher leurs œuvres au mur – comme on le fait pour des cartes ou

des plans d'architecture, ou même pour un fer à cheval porte-bonheur. Cependant ces tableaux n'imitent plus des champs verticaux mais des plateaux horizontaux opaques. Ils ne s'accordent pas plus qu'une feuille de papier journal à la verticalité de la station humaine. Le plan pictural en plateau fait symboliquement référence à des surfaces dures, comme des dessus de table, des sols d'atelier, des cartes, des panneaux d'affichage, n'importe quelle surface réceptrice où sont éparpillés des objets, insérées des données, sur lesquelles on peut recevoir, imprimer des informations, de façon cohérente ou non. La peinture des quinze ou vingt dernières années a pris une orientation radicalement nouvelle, où la surface peinte n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais celle de procédés opérationnels.

En résumé, ce n'est pas la façon dont est disposée l'image dans la réalité qui compte. Rien n'interdit d'accrocher un tableau au mur ou de reproduire une peinture figurative sur un sol de mosaïque. Ce dont je parle, c'est l'interpellation psychique de l'image, son mode particulier de confrontation imaginative. Pour moi, ce basculement du plan du tableau de la verticale à l'horizontale traduit le changement le plus radical qui soit de l'idée de sujet en peinture, un glissement de la nature à la culture.

Un tel changement ne se produit pas en un jour, n'est pas le fait d'un seul artiste. On aperçoit rétrospectivement des signes avant-coureurs et des antécédents : les *Nymphéas* de Monet ou la transmutation de la mer et du ciel en signes plus et moins chez Mondrian. Ou encore les plans du tableau d'une nature morte cubiste de technique mixte ou un collage de Schwitters. Mais dans ces derniers exemples, il s'agit de petits objets. Leur « choseité » est appropriée à leur taille. Alors que l'événement des années 1950 a été l'extension du plan de travail du tableau à l'échelle de la taille humaine chez les expressionnistes abstraits. Duchamp a peut-être été le premier précurseur. Son *Grand Verre*, commencé en 1915, et son *Tu m'*, de 1918, ne correspondent plus à un monde perçu à partir d'une position debout. Et certaines de ses œuvres, qui à leur époque avaient paru de la simple provocation, révèlent en fait qu'il avait eu l'intuition de ce glissement à quatre-vingt-dix degrés et de sa signification : le *Porte-manteau* cloué au sol et le fameux urinoir dressé comme un monument¹.

Mais à New York, le grand changement a eu lieu au début des années 1950, chez Rauschenberg. Au moment même où l'expressionnisme abstrait triomphait, il a fait du support – ou du plan de travail du tableau – la fondation d'un langage artistique dépendant d'un ordre d'expérience différent. Rauschenberg a réalisé sa première œuvre de ce type – *White Painting with Numbers* – lors d'un cours d'étude de nu à la Arts Students' League, où un beau jour il a tourné le dos au modèle. Son tableau, avec ses méandres sibyllins de lignes et de chiffres, est un plan de travail qu'on ne peut envisager autrement que tel. Le bas et le haut sont subtilement confondus en un espace positif-négatif ou en un différentiel sol-figure. On ne peut l'interpréter comme une construction, ni comme un système de chaînes ou de cales, et les chiffres écrits se lisent dans tous les sens. Soudé par de la peinture fraîche, le tableau, une fois arrivé à son stade final, confirme sa nature de surface opaque.

L'année suivante, Rauschenberg a fait l'expérience de placer des objets sur du photocalque exposé au soleil, manifestant ainsi son intérêt pour le matériau physique

du plan. Puis, au début des années 1950, il a utilisé du papier imprimé pour maroufler sa toile – activer le terrain, comme il disait – de sorte que son premier coup de pinceau attaquait un fond constitué d'une grisaille de mots.

Considérées rétrospectivement, les farces les plus bouffones de la jeunesse de Rauschenberg révèlent la consistance de son style. Qu'il s'agisse de son invention des années 1950, lorsque, invité à participer à une exposition sur ce sujet nostalgique, « La Nature dans l'art » (les organisateurs espéraient sans doute promouvoir une alternative à la nouvelle peinture abstraite), il apporta un carré de pousses d'herbe maintenu par du grillage et placé dans une boîte qu'on pouvait encadrer et accrocher au mur et qu'il vint ensuite régulièrement arroser – transposition de la nature à la culture par un glissement de quatre-vingts degrés. Ou qu'il s'agisse du dessin de De Kooning qu'il a effacé et présenté comme « un dessin de Willem De Kooning effacé par Robert Rauschenberg », accomplissant ainsi beaucoup plus qu'un geste psychologique complexe. Il changeait – pour le spectateur autant que pour lui-même – l'angle de la confrontation imaginative, faisant basculer l'évocation par De Kooning d'un espace relié au monde en un objet obtenu par une pression exercée sur un bureau.

Ses tableaux de la fin des années 1950 incluent des éléments non artistiques qui font intrusion : un oreiller suspendu horizontalement à la partie inférieure du cadre (*Canyon*, 1959), une échelle posée sur le sol insérée entre les panneaux peints qui composent le tableau (*Winter Pool*) ; une chaise debout contre un mur mais encastree dans le tableau (*Pilgrim*, 1961). Bien qu'accrochés au mur, ces tableaux font tous référence au plan horizontal sur lequel nous marchons, travaillons, dormons.

Au début des années 1960, il travailla avec des reports photographiques et, dans ces œuvres, les images – chacune illusionniste en elle-même – interfèrent les unes avec les autres, de sorte que le sens de l'espace se résorbe au profit d'une sorte de bruit optique : les pertes et les déchets de la communication – comme des interférences sur une transmission radio, le bruit et le sens se trouvant sur la même longueur d'ondes et visuellement sur le même support.

Le plan du tableau ressemble parfois, comme dans l'énorme toile appelée *Overdraw* (1963), à un télescopage de système de contrôle et de paysage urbain, suggérant un flux incessant de messages, de stimulus et de blocages. Le plan du tableau ne pouvait contenir tout ceci sans devenir une surface propre à capter tout ce qui est accessible ou vient à l'esprit. Il devait devenir l'équivalent d'un tableau de bord ou d'un panneau d'affichage, d'un écran de cinéma, évoquer tout ce qui est plat et travaillé – palimpseste, pellicule effacée, épreuve d'imprimerie, plan, carte, vue aérienne. Toute surface plate contenant des données et absorbant de l'information est analogue au plan – radicalement différent du plan de projection transparent qui correspond optiquement au champ visuel de l'homme. La surface de travail de Rauschenberg donne parfois l'impression de représenter l'esprit lui-même – dépotoir, réservoir, centre de tri, regorgeant de références concrètes qui s'associent librement comme dans un monologue intérieur – symbole extérieur de l'esprit comme transformateur actif du monde extérieur, ingérant constamment des données brutes qu'il doit intégrer dans un champ surchargé.

Pour traiter cette réalité symbolique, les surfaces picturales existantes semblaient inappropriées : elles étaient trop exclusives et trop homogènes. Rauschenberg avait besoin pour son imagerie d'un support à usages multiples aussi résistant qu'un établi de travail. Si, par mégarde, un élément du collage, une photographie collée par exemple, menaçait d'évoquer une illusion de sujet et de profondeur, le peintre la tachait négligemment de peinture pour rappeler sa platitude irréductible. « L'intégrité du plan du tableau » – l'accomplissement d'un bon dessin comme on aurait dit autrefois – devait se confondre avec ce qui est donné. La « platitude » du tableau ne devait pas poser plus de problème que celle d'un bureau en désordre ou d'un plancher non balayé. Contre le plan du tableau de Rauschenberg, on peut accrocher ou projeter n'importe quelle image parce qu'elle ne fonctionnera pas comme un aperçu du monde mais comme un simple bout de papier imprimé. Et on peut y ajouter n'importe quel objet susceptible de s'y placer. Rauschenberg a placé un numéro douze à gauche du vieux réveil de *Third Time Painting* (1961), pour éviter que le devant du réveil dressé correctement donne l'illusion que tout le système appartient au plan vertical – comme cette partie du monde donnée qu'est le mur d'une pièce. Ou bien, toujours dans ce tableau, il a posé la chemise aux manches étendues – pas comme du linge qui sèche sur un fil mais souillée de taches et maintenue au sol par des gouttes de peinture – comme du linge déplié attendant d'être repassé. L'horizontalité constante a pour vocation de faire symboliquement office de litière, d'établi de travail ou de cerveau incorporant des données.

Mais c'est peut-être en 1955 que Rauschenberg a accompli son geste le plus symbolique, quand, prenant son lit, il a aspergé de peinture l'oreiller et le quilt qui le couvrirait puis a dressé l'ensemble contre le mur. Dans cette posture verticale « artistique », le lit continue de fonctionner dans l'imagination comme le compagnon éternel de notre autre condition, notre horizontalité, le matelas où nous nous accouplons, concevons, rêvons. L'horizontalité du lit correspond au « faire », comme la verticalité du plan du tableau de la Renaissance correspondait au « voir ».

J'ai un jour entendu Jasper Johns dire que Rauschenberg était le plus grand inventeur de ce siècle après Picasso. Ce qu'il a inventé de plus important, à mon avis, c'est la surface picturale qui accueille à nouveau le monde. Pas le monde de l'homme de la Renaissance qui regardait par la fenêtre pour interpréter le temps qu'il fait, mais le monde des hommes qui tournent un bouton pour entendre un message enregistré, « risque de précipitations dans la soirée » transmis électroniquement depuis une cabine sans fenêtre. Le plan du tableau de Rauschenberg correspond à la conscience immergée du cerveau de la ville.

La plan-support du tableau se prête à accueillir tout contenu qui n'évoque pas un événement optique antérieur. Si on cherche un critère de classification, il s'insère entre « abstrait » et « figuratif », Pop et moderniste. Les peintres du Color Field comme Noland, Frank Stella et Ellsworth Kelly semblent adopter le plan-support dès que leur œuvre risque de suggérer une image reproductible, tandis que les tableaux de Pollock et de Morris Louis restent visionnaires, et que les abstractions de Frankenthaler, malgré leur modernisme apparent, sont – comme le disait récemment

Lawrence Alloway – « une célébration du plaisir que prend l'homme à ce qui n'est pas fabriqué par lui² ».

Si le plan-support incorpore des objets reconnaissables, il les présente comme des objets familiers fabriqués par l'homme. Les images emblématiques des premiers Jasper Johns appartiennent à cette catégorie. Comme, il me semble, une grande partie du Pop Art. Quand, au début des années 1960, Roy Lichtenstein a peint un officier d'aviation embrassant sa petite amie pour lui dire au revoir, le véritable sujet de son travail était l'image de bande dessinée à gros tirage. Grâce aux points de trame et aux clichés du dessin, l'image est comprise comme une représentation de ce qui est imprimé. L'humanité pathétique qui peuple les tableaux de Dubuffet sont des graffitis grossiers dessinés par l'homme et ils puisent leur réalité à la fois de la densité du matériau de la surface et dans la force de l'émotion qui a guidé la main. Les dessins de Claes Oldenburg, pour reprendre ses propres termes, « adoptent une "laidéur" qui reproduit les gribouillages et les motifs des graffitis de la rue. Ils en montrent l'irrationalité, l'incohérence, la violence et l'expression grossière – la vie blessée des rues urbaines. »³

Et, à propos d'Andy Warhol, David Antin a écrit ces lignes dont j'aimerais être l'auteur :

« On peut dire que dans les toiles de Warhol, l'image existe à peine. Cela tient d'une part à son intérêt primordial pour l'« image détériorée », qui résulte d'une série de déformations d'une image initiale du monde réel. Nous avons chez lui une série d'images successivement obtenues par la transformation du reflet de la lumière sur un visage humain dans la précipitation argentée de l'émulsion photo-sensitive, le négatif obtenu étant développé, rephotographié en une image positive où la lumière et l'ombre sont inversées, avec un aspect flou, accentué par la télégraphie ; cette image est ensuite gravée sur un plateau et grossièrement sérigraphiée avec de l'encre de mauvaise qualité sur du papier journal, cette nouvelle image brouillée et sérigraphiée étant reproduite sur une toile de couleur lilas. Qu'en reste-t-il ? Le sentiment de quelque chose qu'on reconnaît et pourtant qu'on ne voit pas. Les toiles de Warhol sont une énigme troublante : la couleur arbitraire, l'image presque effacée et un sentiment persistant d'inquiétante étrangeté. Cette image contient une proposition. Elle n'est pas claire. »⁴

Le tableau conçu comme l'image d'une image : voici un concept qui garantit que la représentation ne sera pas directement celle du monde, mais qu'elle admettra n'importe quelle expérience comme sujet de représentation. De plus, elle reconnaît l'artiste dans la plénitude de ses intérêts humains sans le réduire à un technicien de l'art.

Avec le plan du tableau fourre-tout propre à la peinture post-moderniste, l'art a pris une fois de plus un cours non linéaire et imprévisible. Ce que j'ai appelé le support est plus qu'une définition de la surface du tableau : cette idée traduit un changement intervenu dans la peinture qui a changé la relation entre l'artiste et l'image, l'image et le spectateur. Mais ce changement interne témoigne de changements dépassant de beaucoup les questions de plans picturaux ou même de peinture.

Il fait partie de l'ébranlement qui atteint toutes les catégories bien établies. La pénétration de plus en plus profonde de l'art dans le non-art continue de déranger le connaisseur qui voit l'art lui faire défaut et s'engager en terrain étrange tandis que s'érode le monde où régnaient les anciens critères.

NOTES

1. Cf. aussi la suggestion de Duchamp proposant d'« utiliser un Rembrandt comme planche à repasser » (*Salt Seller : The Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet et Elmer Peterson (éd.), New York, 1973, p. 32). NB : non pas comme cible ou tableau d'affichage, mais comme surface de travail horizontale.
2. « Frankenthaler as Pastoral », *Art News*, novembre 1971, p. 68.
3. Cité dans Eila Kokkinen, *Claes Oldenburg : Drawings and Prints*, in *Arts*, novembre 1969, p. 12.
4. « Warhol : The Silver Tenement », *Art News*, été 1966, p. 58.

Michael Fried, « Art et objectité » (1967), trad. fr. dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 896-909

5 – MICHAEL FRIED (NÉ EN 1939) : « ART ET OBJECTITÉ¹ »

Michael Fried riposte ici aux prétentions de Judd et de Morris, qu'il appelle des « littéralistes ». S'attaquant à une sensibilité qu'il estime corrompue, il reprend ici sa conception « abstractionniste » du modernisme, dont il décrit les propriétés et vertus. Pour lui, la décadence de l'art littéraliste est symbolisée par la théâtralisation de la relation entre l'objet et le spectateur, tandis que l'art moderniste authentique suspend à la fois l'objectité et le sens de la durée. Cet essai fut initialement publié dans le numéro d'été 1967 d'Artforum. Le numéro spécial consacré à la sculpture américaine comprenait

également la troisième partie des « Notes sur la sculpture » de Robert Morris, les « Alinéas sur l'art conceptuel » de Sol LeWitt (VIIA6) et un essai de Robert Smithson sur la « Création d'un site de terminal d'aéroport ». Le publication d'Art et Objectité soulignait la fracture survenue au sein de la tradition moderniste et montrait que cette division s'ancrait dans des engagements philosophiques conflictuels entre idéalisme et matérialisme. Ce texte a été traduit par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos dans Art Studio, n° 6, automne 1987.

Souvent dans ses carnets, Edwards explorait et mettait à l'épreuve une pensée qu'il laissait rarement aller jusqu'à la publication ; si le monde entier était anéanti, écrivait-il... et qu'un monde nouveau fût créé, même s'il devait fonctionner en tout point comme celui-ci, ce ne serait pas le même. Donc puisqu'il y a une continuité qui est le temps, « j'ai en moi la certitude que le monde se recrée à chaque instant, qu'à chaque instant l'existence des choses cesse et qu'à chaque instant elle se renouvelle ». C'est là une conviction inébranlable : « Nous vivons à chaque instant la même preuve de l'existence d'un Dieu que si nous l'avions vu créer le monde au commencement. »

Perry Miller, *Jonathan Edwards*

I

L'entreprise connue sous les appellations diverses d'Art minimal, ABC Art, Structures primaires et Objets spécifiques est en grande partie idéologique. Elle vise à énoncer et à occuper une position qui puisse être formulée avec des mots et l'a de fait été par certains de ses principaux praticiens. Cela la distingue de la peinture et de la sculpture modernistes et marque aussi une différence notable entre l'Art minimal – ou, comme je préfère l'appeler, *l'art littéraliste* – et le Pop et l'Op'Art. Dès ses débuts, l'art littéraliste a pris une dimension tout autre que celle d'un simple épisode dans l'histoire du goût. Il appartient plutôt à l'histoire – presque l'histoire naturelle – de la sensibilité, et ne constitue pas un épisode isolé mais est l'expression d'un climat prédominant ; qu'il soit sérieux est attesté par le fait que c'est en fonction à la fois de la peinture et de la sculpture modernistes que l'art littéraliste définit ou situe la position qu'il aspire à occuper (c'est selon moi la raison pour laquelle ce qu'il énonce peut être désigné comme une position).

L'art littéraliste n'appartient, selon lui, ni à l'une ni à l'autre de ces disciplines. Il fonctionne, au contraire, en exprimant des réserves qui sont spécifiques ou, qui plus est, les concernent toutes deux. Son but est de le destituer, peut-être ni totalement, ni dans l'immédiat, tout au moins de se situer comme art indépendant sur un pied d'égalité avec elles. Le procès que l'art littéraliste intente à la peinture repose

principalement sur deux chefs d'accusation : le caractère relationnel de toute peinture et celui, omniprésent et presque incontournable, de l'illusion picturale. Selon Donald Judd :

« Quand on commence à mettre des parties en relation, on part du fait que l'on a un vague tout – le rectangle de la toile – et des parties bien définies, et c'est complètement tordu parce qu'on devrait au contraire avoir un *tout* défini et peut-être pas de parties ou très peu². »

Plus on donne de l'importance à la forme du support, comme dans la peinture moderniste récente, plus la situation devient tendue. [...] La peinture est considérée ici comme un art au bord de l'épuisement, ne comportant qu'un nombre très limité de solutions acceptables à un problème fondamental – l'organisation de la surface du tableau. L'utilisation de supports dont la forme n'est plus seulement rectangulaire ne fait, du point de vue littéraliste, que prolonger l'agonie. À l'évidence, la solution réside dans l'abandon du plan unique pour la tridimensionnalité.

[...]

L'attitude littéraliste envers la sculpture est plus ambiguë. Judd, par exemple, semble considérer ce qu'il appelle *Objets spécifiques* comme n'étant pas de la sculpture, tandis que Robert Morris conçoit sa propre œuvre, à l'évidence littéraliste, comme reprenant le flambeau de la tradition constructiviste, dans la lignée de Tatline, Rodtchenko, Gabo, Pevsner et Vantongerloo. Mais ces divergences sont moins importantes que les points de vue communs à Judd et Morris. Ils s'opposent avant tout à une sculpture qui, comme la peinture la plupart du temps, serait « faite partie par partie, par addition, composée » et dans laquelle « les éléments spécifiques se séparent du tout, établissant ainsi des relations au sein de l'œuvre » (ce qui inclurait dans ce chapitre les œuvres de David Smith et d'Anthony Caro). Il est à noter que Judd assimile à de *l'anthropomorphisme* le fait que la plupart des sculptures soient constituées « partie par partie » et sur un mode « relationnel ». « Une poutre se projette en avant, un morceau de fer suit un geste, ensemble ils constituent une image naturaliste et anthropomorphique ; l'espace y correspond. »

Judd et Morris opposent à cette sculpture « articulée, infléchie » les qualités de complétude, d'unicité et d'indivisibilité d'une œuvre qui serait le plus possible « une chose », « un objet spécifique » simple. [...] À la fois pour Judd et Morris, l'élément critique est la *forme*. Les formes unitaires de Morris sont des polyèdres ne se laissant appréhender qu'en tant que forme globale. La *Gestalt* n'est que « la forme constante, connue ». Et, dans son système, la forme elle-même est « la valeur sculpturale la plus importante ». De même, à propos de son travail, Judd remarque : « Le problème est que tout ce qui n'est pas absolument simple peut dès lors avoir, d'une certaine façon, des parties. La question est de pouvoir travailler et de faire des choses différentes sans pour autant briser la complétude d'une œuvre. Pour moi, la pièce avec le cuivre et les cinq verticales est avant tout *cette forme-là*. »

La forme *est* l'objet, et l'unicité de la forme garantit l'intégrité de l'objet. C'est, je crois, cette importance accordée à la forme qui serait à l'origine de la critique maintes fois formulée selon laquelle les œuvres de Judd et Morris seraient *creuses*.

II

Ce problème de la forme a également été au centre des préoccupations de la peinture majeure de ces dernières années. Dans plusieurs articles récents, j'ai tenté de montrer comment dans le travail de Noland, d'Olitski et de Stella, un conflit s'était graduellement fait jour entre la forme comme propriété fondamentale des objets et la forme comme moyen d'expression picturale. On pourrait dire sommairement que le succès ou l'échec d'un tableau en est venu à dépendre de sa capacité à « tenir bon » ou à s'effacer, ou encore à emporter la conviction en tant que forme, ou bien alors à conjurer ou à éluder cette question. Les premières *Spray Paintings* (peintures à l'aérographe) d'Olitski sont l'exemple même de peintures qui parviennent ou non à « tenir bon » en tant que forme, tandis que les meilleures œuvres récentes de Stella et de Noland conjurent ou éludent ce problème de diverses façons.

L'enjeu de ce conflit est de savoir si les peintures en question sont perçues en tant que peintures ou en tant qu'objets : et ce qui décide de leur identité de *peinture* est cette confrontation à l'exigence de « tenir bon » en tant que forme. Sinon elles ne sont perçues que comme des objets. En résumé, la peinture moderniste en est arrivée à considérer comme impératif d'invalider ou de suspendre sa propre objectivité, l'élément décisif dans cette entreprise étant la forme, mais une forme qui appartient à la *peinture* — elle doit être picturale — et pas ou pas simplement littérale. L'art littéraliste, lui, mise tout sur la forme comme propriété fondamentale des objets et même comme objet à part entière. Il aspire non à invalider ou à suspendre sa propre objectivité mais au contraire à la mettre à jour et à la projeter en tant que telle.

Dans son texte « Recentness of Sculpture », Clement Greenberg analyse cet effet de *présence* qui, dès le début, a été attribué aux œuvres littéralistes³.

[...]

La présence peut être donc obtenue par le recours à la dimension ou par les apparences du non-art. De plus, ce que signifie aujourd'hui et ce qu'a significé depuis plusieurs années ce terme de non-art est assez spécifique. Dans *After Abstract Expressionism*, Greenberg a écrit « qu'une toile tendue ou clouée existait déjà en tant que tableau — sans pour autant être nécessairement un tableau réussi⁴ ». C'est pourquoi, comme il le note dans « Recentness of Sculpture » : « Ces apparences de non-art n'étaient plus à la disposition de la peinture. C'était [plutôt] dans la tridimensionnalité, là où l'on trouvait à la fois la sculpture et tout ce qui était objet concret qui ne soit pas de l'art, qu'il fallait rechercher la démarcation entre art et non-art. » Greenberg ajoute : « L'aspect de machine est abandonné aujourd'hui parce qu'il ne se rapproche pas assez de celui du non-art, qui est probablement un aspect inerte n'offrant à l'œil qu'un minimum d'accidents "intéressants", donc à l'opposé des machines qui sont en comparaison "artistiques" (et je pense bien entendu à Tinguely). Et pourtant aussi simple que l'objet puisse être, il contient encore des relations et des interrelations de surface, de contour et de découpage spatial. On peut percevoir les œuvres minimales comme étant de l'art, puisque presque tout l'est aujourd'hui, une porte, une table, une feuille de papier blanc...

Et pourtant il semble difficile d'envisager ou de concevoir actuellement une forme d'art plus proche de l'état de non-art. »

Le sens, dans ce contexte, de « l'état de non-art » équivaut à ce que j'ai appelé objectivité. Tout se passe comme si le critère d'objectivité était seul à même, dans les circonstances présentes, de saisir l'identité d'une chose, sinon de la définir comme non-art, du moins de la déterminer comme ni peinture ni sculpture ; ou comme si une œuvre d'art – ou plus précisément une peinture ou une sculpture moderniste – *n'était pas essentiellement un objet*. Il y a, en tout cas, un réel contraste entre l'adhésion littéraliste à l'objectivité – comme à un art à part entière – et l'impératif que s'impose la peinture moderniste d'invalider ou de suspendre sa propre objectivité par le biais de la forme. De fait, pour la peinture moderniste récente, la position littéraliste manifeste une sensibilité qui n'est pas seulement étrangère à la sienne mais qui lui est antithétique : comme si, de ce point de vue, exigences de l'art et conditions de l'objectivité étaient en conflit direct.

Ici se pose la question : qu'y a-t-il dans l'objectivité telle qu'elle est mise en avant et hypostasiée par les littéralistes qui la rende, même du seul point de vue de la peinture moderniste, antithétique à l'art ?

III

La réponse que je voudrais proposer est la suivante : l'adhésion littéraliste à l'objectivité n'est en fait qu'un prétexte à un nouveau genre de théâtre et le théâtre est maintenant la négation de l'art.

La sensibilité littéraliste est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle tient compte des circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre d'art littéraliste et son spectateur. Sur ce point, Morris est explicite : tandis qu'auparavant en art « ce qu'on pouvait retirer d'une œuvre s'y trouvait strictement contenu », l'expérience de l'art littéraliste est celle d'un objet placé dans une *situation* qui presque par définition *inclut le spectateur*.

[...]

Morris pense que cette conscience est accrue du fait de « la force de la forme constante connue, la *Gestalt* », à laquelle est constamment confrontée l'œuvre, telle qu'on l'appréhende sous différents angles ; du fait aussi de l'échelle importante de beaucoup d'œuvres littéralistes. [...] Plus l'objet est grand, plus nous sommes obligés de nous tenir à distance : « C'est cette distance plus conséquente entre l'objet dans l'espace et nos corps, distance nécessaire pour qu'il y ait perception, qui détermine le mode d'appréhension public ou impersonnel [dont Morris se fait l'avocat]. C'est pourtant cette distance entre l'objet et le sujet qui crée une situation dont le registre est plus étendu puisqu'elle exige une participation physique. »

La théâtralité de ce mode d'appréhension que défend Morris devient évidente : les grandes dimensions de l'œuvre associées à son caractère non relationnel, unitaire, tiennent le spectateur à distance, non seulement physiquement mais aussi

psychiquement. C'est même pourrait-on dire cette mise à distance qui *fait* du spectateur un sujet et de l'œuvre en question... un objet. Mais il ne s'ensuit pas pour autant que plus l'œuvre est importante en taille, plus son caractère « public » s'en trouve consolidé. Au contraire, au-delà d'une certaine dimension, « l'objet peut écraser et l'échelle devenir la donnée la plus signifiante ». Morris veut obtenir la présence par l'objectivité, ce qui implique l'importance de l'échelle plus que de la taille. [...] Les choses que sont les œuvres d'art littéralistes doivent en quelque sorte *défier* le spectateur – elles doivent non seulement être placées dans son espace mais *sur son passage*. Rien de tout cela, maintient Morris, « n'indique un manque d'intérêt pour l'objet lui-même. Mais ce qui importe maintenant est de parvenir à un contrôle plus grand de la situation entière. Le contrôle est nécessaire si l'on veut que fonctionnent les variables d'objet, de lumière, d'espace et de corps. L'objet n'est pas devenu moins important. Il est simplement moins arrogant. »

Je crois qu'il est bon de noter que la situation entière signifie exactement cela : *toute la situation*, y compris, semble-t-il, *le corps* du spectateur. Il n'y a rien dans son champ de vision – rien de perçu en tout cas – qui puisse affirmer son manque de pertinence pour la situation et donc pour l'expérience en cours. Au contraire, pour être perçue, chaque chose doit l'être en tant qu'élément de la situation. Chaque chose compte – non en tant que partie de l'objet, mais en tant qu'élément de la situation dans laquelle son objectivité est établie et dont cette objectivité dépend en partie.

IV

De plus, la présence de l'art littéraliste que Greenberg a été le premier à analyser relève fondamentalement de l'effet ou du registre théâtral – c'est en quelque sorte une présence *scénique*. Elle ne provient pas seulement du caractère accrocheur, voire agressif, de l'œuvrelittéraliste mais de la complicité particulière que celle-ci extorque à son spectateur. On dit qu'une œuvre a une présence lorsqu'elle exige d'être prise en considération, prise au *sérieux* par celui qui la regarde. Et il suffit pour satisfaire à cette exigence que ce dernier en soit *conscient* et agisse pour ainsi dire en conséquence. L'œuvre elle-même peut interdire au spectateur l'accès à certains registres de « sérieux » comme dans le cas des meilleurs peintures et sculptures du passé récent (mais ces registres ne sont bien sûr pas de ceux que la plupart des gens apprécient ou même trouvent tolérables). Là encore, l'expérience d'une mise à distance par l'œuvre semble capitale : le spectateur sait qu'il se trouve dans un rapport indéterminé, ouvert – et non astreignant – de *sujet* à l'objet inerte au mur ou au sol. En fait, être mis à distance de tels objets n'est pas, je pense, une expérience radicalement différente de celle qui consiste à être mis à distance, ou envahi par la présence silencieuse d'une autre personne. Le fait de tomber à l'improviste sur des objets littéralistes dans des pièces plutôt sombres peut se révéler tout aussi perturbant, même momentanément.

Il y a pour cela trois raisons : tout d'abord la taille de la plupart des œuvres littéralistes est, comme le suggère la réflexion de Morris, assez proche de celle du corps

humain. [...] Deuxièmement, il semble que les entités ou les êtres auxquels on est confronté au quotidien, dans des conditions qui approcheraient le plus des idéaux littéralistes de non-relationnalité, d'unité et de globalité se définissent comme étant les *autres personnes*. De même, la prédilection littéraliste pour la symétrie et en général pour un certain ordre qui « est simplement un ordre... une chose après l'autre » prend ses racines, non, comme Judd semble le croire, dans de nouveaux principes philosophiques et scientifiques, quels qu'ils soient d'après lui, mais dans la *nature*. Et troisièmement, l'apparence du creux dans la plupart des œuvres littéralistes – le fait d'avoir un *intérieur* – est de façon flagrante anthropomorphe. [...]

V

Selon moi, il y aurait donc au centre même de la théorie et de la pratique littéralistes une sorte de naturalisme latent ou caché, de fait un anthropomorphisme. Le concept de présence ne dit pas autre chose mais rarement de façon aussi évidente que dans la déclaration de Tony Smith : « Je ne pensais pas à elles [c'est-à-dire les sculptures qu'il avait « toujours » faites] comme à des sculptures mais comme en quelque sorte à des présences. » Cet anthropomorphisme a atteint un tel point de latence ou même d'occultation que les littéralistes se sont autorisés eux-mêmes, comme nous avons pu le voir, à dénoncer l'art moderniste auquel ils s'opposent, c'est-à-dire la sculpture de David Smith et d'Anthony Caro, comme anthropomorphique, dénonciation d'une virulence imaginaire à l'origine et maintenant sans pertinence. De même, le problème avec l'art littéraliste n'est pas qu'il est anthropomorphique mais que le sens de son anthropomorphisme et la façon dont il se dissimule sont définitivement théâtraux. [...] *La distinction majeure est à faire, à mon avis, entre une œuvre qui serait fondamentalement théâtrale et une œuvre qui ne le serait pas*. C'est la théâtralité qui, quelles que soient leurs différences, lie des artistes comme Bladen et Grosvenor ayant tous deux laissé « le gigantisme devenir la donnée la plus signifiante » avec d'autres personnalités plus mesurées comme Judd, Morris, Andre, McCracken, LeWitt et, en dépit de la *taille* de certaines de ses pièces⁵, Tony Smith, et c'est pour le compte du théâtre, même si ce n'est pas explicitement *en son nom*, que l'idéologie littéraliste rejette la peinture moderniste, mais aussi la sculpture moderniste, du moins chez ses praticiens récents les plus célèbres.

Dans cet esprit, la description que donne Tony Smith d'un trajet en voiture sur l'autoroute du New Jersey avant qu'elle ne soit terminée vaut qu'on s'y arrête. [voir VIA16] [...]

Ce qui semble avoir été révélé à Smith cette nuit-là est la nature picturale de la peinture et même, pourrait-on dire, la nature conventionnelle de l'art. Et *cela*, Smith semble l'avoir perçu non comme mettant à nu l'essence de l'art mais comme annonçant sa fin. Comparé à l'autoroute non balisée, non éclairée mais dotée malgré tout d'une structure, ou plus précisément à l'autoroute appréhendée depuis la voiture qui la traverse, l'art semble être apparu à Smith presque ridiculement petit (« tout

l'art est aujourd'hui un art de timbres-poste », a-t-il dit), circonscrit, conventionnel... Il n'y avait aucun moyen, il semble l'avoir ressenti ainsi, « d'encadrer » son expérience sur la route, c'est-à-dire de la faire fonctionner en termes d'art, d'en faire de *l'art*, ou du moins ce que l'art était alors. Il faut « plutôt le vivre », comme il *vient*, ou simplement tel qu'il *est* (*seule* l'expérience importe). Que cela puisse être problématique n'est aucunement évoqué. Smith considère que cette expérience est parfaitement accessible à tous, non seulement en principe mais également de fait. Et la question de savoir si oui ou non on l'a *vécue* n'est pas posée. [...]

Mais quelle *a donc été* l'expérience de Smith sur l'autoroute ? Ou, pour poser la question différemment, si l'autoroute, les pistes d'atterrissage et le terrain militaire ne sont pas des œuvres d'art, que *sont-ils* sinon des *situations* vides ou « abandonnées » ? Quelle a été l'expérience de Smith sinon l'expérience de ce que j'ai appelé *théâtre* ? Tout se passe comme si ces lieux révélaient le caractère théâtral de l'art littéraliste, mais dans ce cas en l'absence de l'objet, c'est-à-dire *en l'absence de l'art lui-même* – comme si l'objet ne s'imposait que dans l'espace d'une *pièce* (ou peut-être dans des circonstances moins extrêmes). Dans chacun des cas que je viens de mentionner, l'objet est pour ainsi dire *remplacé* par quelque chose : par exemple, sur l'autoroute, par la façon dont la route défile, par la disparition simultanée d'étendues successives d'asphalte sombre illuminées par les phares, par l'autoroute perçue comme quelque chose de gigantesque, de laissé pour compte, de détruit, n'existant que pour Smith et pour ceux qui sont dans la voiture avec lui... Ce dernier point est important. D'une part l'autoroute, les pistes d'atterrissage et le terrain militaire n'appartiennent à personne, d'autre part la situation engendrée par la présence de Smith est dans chacun des cas ressentie par lui comme *sième*. De plus, être à même de continuer indéfiniment est essentiel. Ce qui remplace l'objet, ce qui se charge à la fois de tenir le spectateur à distance et de l'isoler, de faire de lui un sujet, ce qui revenait à l'objet dans un espace clos, est avant tout le caractère interminable ou sans objet de la voie d'accès, du défilement ou de la perspective. C'est le côté explicite, c'est-à-dire la simple insistance avec laquelle l'expérience se présente à lui comme venant de l'extérieur (sur l'autoroute, depuis l'extérieur de la voiture) qui fait de lui à la fois un sujet, le rend sujet et établit cette expérience elle-même comme expérience d'un objet ou plutôt de l'objectivité. [...]

VI

Le récit que fait Smith de son expérience sur l'autoroute témoigne de la profonde hostilité du théâtre envers les arts plastiques et révèle, précisément par l'absence de l'objet et par ce qui le remplace, ce que l'on pourrait appeler la théâtralité de l'objectivité. Cependant il indique aussi que l'impératif selon lequel la peinture moderniste invalide ou suspend son objectivité s'applique au fond au théâtre. Ceci signifie qu'une guerre se livre entre le théâtre et la peinture moderniste, entre le théâtral et le pictural – guerre qui, bien que les littéralistes aient explicitement rejeté la peinture et

la sculpture modernistes, n'est pas fondamentalement une question de programme et d'idéologie mais d'expérience, de conviction et de sensibilité. [...] La rigidité et l'intransigeance apparente de ce conflit sont des nouveautés. J'ai noté précédemment que la peinture moderniste ne s'était posée la question de l'objectivité que depuis quelques années. Ceci ne signifie pas cependant qu'*avant* l'apparition de la situation présente, peintures ou, d'ailleurs, sculptures *n'étaient que* de simples *objets*. Il serait, à mon avis, plus proche de la vérité de dire qu'elles ne l'étaient *simplement pas*. Le risque, ou même la possibilité de voir des œuvres d'art comme *rien de plus* que des objets, n'existait pas. Que cette possibilité commence à apparaître vers 1960 résultait en grande partie des développements inhérents à la peinture moderniste. Si certaines œuvres novatrices semblaient immédiatement assimilables à des objets, alors toute la peinture depuis Manet pouvait être comprise – illusoirement à mon avis – comme reposant sur la révélation progressive (et finalement inadéquate) de son objectivité essentielle⁶. Ainsi la peinture moderniste dut avant tout rendre explicite son fondement conventionnel – précisément pictural – en utilisant la forme pour invalider ou suspendre sa propre objectivité. L'opinion selon laquelle la peinture moderniste tend à l'objectivité est implicite dans la remarque de Judd : « Les œuvres nouvelles (c'est-à-dire littéralistes) ressemblent évidemment plus à de la sculpture qu'à de la peinture dont elles sont pourtant plus proches » ; et la sensibilité littéraliste est en général fondée sur cette opinion. La sensibilité littéraliste est donc une réponse à ces mêmes développements qui ont largement forcé la peinture moderniste à se défaire de son objectivité – mais *vue sous un aspect différent*, soit en termes de théâtre, par une sensibilité *déjà* théâtrale, déjà (disons-le) corrompue ou pervertie par le théâtre. De même ce ne sont pas les développements inhérents à la peinture moderniste qui l'ont obligée à invalider ou à suspendre sa propre objectivité mais cette même théâtralité générale, étouffante et contagieuse qui a tout d'abord corrompu la sensibilité littéraliste et sous l'emprise de qui les développements en question – et la peinture moderniste en général – sont considérés comme rien de plus qu'une sorte de théâtre dénué de force et de présence. Briser les liens de cette emprise a fait de l'objectivité une fin en soi pour la peinture moderniste.

Elle l'est devenue aussi pour la sculpture moderniste. Ceci est vrai, bien que la sculpture, étant tridimensionnelle, s'apparente à la fois aux objets ordinaires et aux œuvres littéralistes d'une manière qui n'est pas celle de la peinture. Voilà presque dix ans, Clement Greenberg résumait ce qu'il considérait comme l'apparition d'un nouveau « style » en sculpture et dont le maître était incontestablement David Smith, en ces termes : « Traduire la matière d'une manière entièrement optique et faire de la forme, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou d'architecture, une partie intégrante de l'espace environnant crée le monde clos de l'anti-illusionnisme. L'on nous propose pour remplacer l'illusion des choses, l'illusion des modalités, c'est-à-dire que la matière est immatérielle et sans consistance et, telle un mirage, n'existe qu'optiquement⁷. »

Depuis 1960, ce thème a été porté à nombre d'apogées par le sculpteur anglais Anthony Caro dont le travail résiste plus spécifiquement que celui de David Smith

à être considéré du point de vue de l'objectivité. Je veux dire qu'une sculpture typique de Caro consiste en la juxtaposition pure et simple des poutrelles, poutres, cylindres, morceaux de tube, feuilles de métal et grilles qui la composent plutôt que dans l'objet assemblé qu'ils constituent. L'inflexion réciproque d'un élément par un autre plutôt que l'identité de chacun, tel est le point capital – pourtant la modification de l'identité d'un élément quelconque serait au moins aussi primordiale que celle de son emplacement. [...] Les éléments individuels infléchissent mutuellement la signification, précisément de par leur juxtaposition – c'est à ce titre, celui inextricablement lié au concept de sens, que seule la syntaxe mérite d'être regardée dans l'œuvre de Caro. Si l'artiste se concentre sur la syntaxe c'est, d'après Greenberg, « pour accentuer une abstraction, une non-ressemblance radicale à la nature⁸ ». Et Greenberg d'ajouter : « Aucun autre sculpteur ne s'est éloigné autant de la logique structurelle des choses ordinaires et pondérables. » Il est important de souligner, cependant, que les sculptures de Caro ne sont pas seulement des œuvres au sol, ouvertes, constituées élément par élément et manquant de profils, de centres d'intérêt ou de clarté. Au contraire, elles invalident ou modèrent l'objectivité, en imitant non pas exactement les gestes mais l'*efficacité* du geste, semblables à certaines musiques ou à certains poèmes, elles sont habitées de la connaissance du corps humain, dans ces attitudes et ces nuances innombrables qui font son langage. Tout se passe comme si les sculptures de Caro traduisaient fondamentalement la signification *en tant que telle* – comme si seule la possibilité de signifier ce que nous disons ou faisons rendait sa sculpture possible. Inutile d'ajouter que tout ceci fait de l'œuvre de Caro la source de la sensibilité anti-littéraliste ou anti-théâtrale.

VII

Je voudrais faire ici valoir une revendication que je ne peux ni prouver ni justifier, mais dont je ne mets pourtant pas en doute la véracité : à savoir que théâtre et théâtralité sont aujourd'hui en guerre, pas simplement dans le domaine de la peinture moderniste (ou celui de la peinture et de la sculpture modernistes) mais dans tous les domaines artistiques – et, dans la mesure où les différentes expressions artistiques peuvent être qualifiées de modernistes et dotées d'une sensibilité à proprement parler moderniste, cette revendication peut être divisée en trois postulats :

1. *Le succès, ou même la survivance des expressions artistiques, dépend de plus en plus de leur capacité à mettre en échec le théâtre.* Ceci est peut-être plus frappant que partout ailleurs dans le cadre du théâtre lui-même, où ce besoin de mettre en échec ce que j'ai qualifié précédemment de théâtre s'est surtout fait sentir dans l'exigence à établir un rapport diamétralement différent avec le public. (Les citations pertinentes sont bien sûr tirées de textes de Brecht et d'Artaud.) Puisque le théâtre a un auditoire – c'est pour lui qu'il *existe* – alors que les autres expressions artistiques n'en ont pas ; en fait voilà ce que la sensibilité moderniste considère, dans le théâtre en général, comme plus insupportable que tout. L'on devrait souligner ici que l'art

littéraliste possède, lui aussi, un auditoire, même s'il est quelque peu particulier : que le spectateur soit confronté par une œuvre littéraliste à une situation qu'il expérimente comme si elle signifie que pour une part importante l'œuvre en question existe pour lui seul, même s'il n'est pas physiquement seul avec l'œuvre à ce moment-là. [...]

C'est en maîtrisant le théâtre que la sensibilité littéraliste s'exalte le plus et qu'elle y reconnaît l'empreinte du grand art de notre temps. Il y a pourtant une forme d'art qui de par sa nature même *échappe* complètement au théâtre – le cinéma⁹. Ceci nous aide à expliquer pourquoi tout le cinéma en général, y compris certains films franchement mauvais, semble acceptable pour une sensibilité moderniste alors que seules le seraient peinture, sculpture, musique ou poésie de qualité. En échappant au théâtre – pour ainsi dire automatiquement –, le cinéma fournit aux sensibilités en guerre avec le théâtre et la théâtralité un refuge opportun et captivant. En même temps, la qualité intrinsèque et garantie de ce refuge – plus précisément le fait que ce qui est fourni est un refuge du théâtre et non pas une victoire sur lui, une assimilation et pas une condamnation – signifie que le cinéma, même sous sa forme la plus expérimentale, n'est pas un art moderniste.

2. *Les expressions artistiques dégénèrent à mesure qu'elles deviennent théâtre.* Le théâtre est le dénominateur commun reliant entre elles une grande variété d'activités apparemment disparates et les distingue des projets radicalement différents des expressions artistiques modernistes. Ici, comme partout ailleurs, la question de la valeur ou du niveau est capitale. Ainsi ne pas savoir reconnaître l'immense différence de qualité qui existe entre la musique de Carter, disons, et celle de Cage ou entre les peintures de Louis et celles de Rauschenberg, signifie que les distinctions véritables – d'abord entre musique et théâtre et ensuite entre peinture et théâtre – sont évincées par l'illusion que les barrières entre les différentes expressions artistiques sont en train de s'effondrer (Cage et Rauschenberg étant à juste titre considérés comme semblables) et que ces expressions artistiques elles-mêmes semblent au moins glisser vers une sorte de synthèse finale, implosive et infiniment souhaitable. Alors que chaque expression artistique considérée individuellement n'a jamais été aussi explicitement concernée par les conventions qui constituent son essence.

3. *Les concepts de qualité et de valeur – et, dans la mesure où ceux-ci sont essentiels à l'art, le concept de l'art lui-même – ne sont signifiants ou totalement signifiants que dans le cadre de chaque forme d'art individuelle. Ce qui se situe entre les formes d'art est théâtre.* Il est, à mon avis, révélateur que dans leurs différentes déclarations, les littéralistes aient le plus souvent évité les questions de valeur ou de qualité au moment même où ils ont prouvé qu'ils doutaient considérablement de ce que leurs réalisations fussent véritablement de l'art. Décrire leur entreprise comme un essai destiné à poser un art *nouveau* ne saurait rien retirer à l'incertitude mais démontrer tout au plus son origine. Judd lui-même a consenti à reconnaître le caractère problématique de l'entreprise littéraliste en soutenant : « Une œuvre n'a besoin que d'être intéressante. » Pour Judd, comme pour la sensibilité littéraliste en général, seul compte le fait de savoir si une œuvre donnée peut ou non engendrer ou soutenir (son) intérêt. Alors que dans les arts modernistes seule la *conviction* compte véritablement – plus

précisément la conviction qu'une peinture, une sculpture, un poème ou un morceau de musique donnés peuvent ou ne peuvent pas supporter la comparaison avec une œuvre du passé dont la qualité n'est pas mise en doute, chacune dans son domaine respectif. (Une œuvre littéraliste est souvent condamnée – quand elle l'est – pour son ennui. Dire qu'elle est seulement intéressante serait une accusation plus lourde.)

L'intérêt d'une œuvre donnée réside, selon Judd, tant dans son unicité et sa complétude que dans la réelle *spécificité* des matériaux qui la constituent. [...] Comme les *Objets spécifiques* de Judd et les *Gestalts* ou formes unitaires de Morris, le cube de Smith a *toujours* un intérêt supplémentaire ; l'on ne sent jamais que l'on en a fini avec lui ; il est inépuisable et cependant pas à cause d'une planitude – là réside l'aspect inépuisable de l'art – mais parce qu'il n'y a là rien à épuiser. C'est sans fin, comme le serait, par exemple, un chemin circulaire.

Être infini, être capable de continuer encore et toujours, ou même avoir à le faire est fondamental tant pour le concept d'intérêt que pour celui d'objectivité. En fait, il semble que ce soit l'expérience qui stimule le plus profondément la sensibilité littéraliste et que les artistes littéralistes cherchent à objectifier dans leur travail – par exemple en répétant des éléments identiques (le « une chose après l'autre » de Judd) qui pourrait donc être multipliés *ad infinitum*. Le récit que Smith a fait de son expérience sur l'autoroute inachevée relate son excitation, tout sauf explicitement. [...]

Je veux mettre ici l'accent sur quelque chose qui est peut-être déjà devenu clair ; l'expérience en question *persiste dans le temps* et la représentation de l'infinité qui, je l'ai affirmé, est fondamentale à l'art et à la théorie littéralistes, est essentiellement celle de la représentation d'une *durée* infinie ou indéfinie. Une fois encore le récit que Smith a fait de sa route de nuit s'applique [...]. Morris a lui aussi dit explicitement : « L'expérience d'une œuvre se situe obligatoirement dans le temps. » Toutefois, s'il ne l'avait pas dit, cela n'aurait fait aucune différence.

La préoccupation littéraliste concernant le temps – plus précisément concernant la durée de l'expérience – est, à mon avis, théâtrale au sens paradigmatique ; comme si le théâtre confrontait le spectateur et de ce fait l'isolait avec l'infinité du *temps* et pas seulement de l'objectivité ; ou comme si la perception à laquelle finalement le théâtre faisait appel était celle de la temporalité, du temps passé et à venir, *s'approchant et s'éloignant simultanément*, comme s'il était appréhendé dans une perspective infinie...¹⁰ Cette préoccupation traduit une différence profonde entre œuvre littéraliste et peinture ou sculpture modernistes. Tout se passe comme si notre expérience de ces œuvres *n'avait aucune durée* – non pas parce que l'on fait l'expérience d'une peinture de Noland ou d'Olitski ou d'une sculpture de David Smith ou de Caro en un temps record, mais parce qu'*à chaque instant l'œuvre elle-même est totalement manifeste*. [...] C'est cet « être présent » continu et entier qui est en quelque sorte une perpétuelle autocréation que l'on expérimente comme une espèce d'*instantanéité* : si seulement nous étions infiniment perspicaces, un seul instant infiniment bref serait assez long pour tout voir, pour expérimenter l'œuvre dans toute sa profondeur et toute sa plénitude, pour qu'elle nous convainque à jamais. (Il est souhaitable de noter ici que le concept d'intérêt implique une temporalité sous la forme

d'une attention soutenue pour l'objet, alors que celui de conviction ne le fait pas.) Je veux affirmer que peinture et sculpture modernistes mettent en échec le théâtre par leur « être présent » et leur instantanéité. En fait, je voudrais, dépassant de très loin mes connaissances, suggérer que, confrontés au besoin de mettre en échec le théâtre, c'est avant tout à l'état de peinture et de sculpture – celui qui consiste à exister à l'intérieur d'un présent continu et perpétuel sinon même à l'engendrer ou à le constituer – que les autres expressions artistiques contemporaines modernistes, et notamment musique et poésie, aspirent.

VIII

L'on va considérer ce texte comme une attaque contre certains artistes (et critiques) et comme une défense d'autres. Et il est bien sûr exact que ce que j'ai écrit a été en grande partie motivé par le désir de distinguer ce qui est pour moi le véritable art de notre temps et les autres œuvres qui, quelles que soient la vocation, la passion et l'intelligence de leurs créateurs, me semblent avoir certaines qualités associées ici aux concepts de littéralisme et de théâtre. Je voudrais toutefois, dans ces dernières lignes, attirer l'attention sur la domination absolue – l'universalité virtuelle – de la sensibilité, ou du mode d'existence, que j'ai qualifiée de corrompue ou de pervertie par le théâtre. Nous sommes tous, toute notre vie ou presque, des littéralistes. *Presentness is grace.*

NOTES

1. Nous avons choisi de traduire le terme *Objecthood* par « Objectité », comme le propose Thierry de Duve dans son article « Performance ici et maintenant », Éditions de La Différence (NdT).
2. Extrait d'une interview de Judd par Bruce Glaser mise en forme par Lucy Lippard et publiée sous le titre : « Questions to Stella and Judd », *Art News*, vol. LXV, n° 5, septembre 1966. Les réflexions attribuées à Judd et Morris dans ce texte sont extraites de cette interview, du texte de Judd, « Specific Objects », *Arts Yearbook*, n° 8, 1965, ou des textes de Robert Morris, « Notes on Sculpture » et « Notes on Sculpture, Part 2 », publiés respectivement dans *Artforum*, vol. IV, n° 6, février 1966 et vol. V, n° 2, octobre 1966. Je me suis aussi servi d'une réflexion de Morris dans le catalogue de l'exposition « Eight Sculptors : The Ambiguous Image », The Walker Art Center, octobre-décembre 1966. Je dois ajouter qu'en exposant ce qui me semble être la position commune à Judd et Morris, j'ai ignoré nombre de divergences entre eux et ai utilisé certaines réflexions hors-contexte. [...]
3. Publié dans le catalogue de l'exposition organisée par le Los Angeles County Museum of Art : « American Sculpture in the Sixties ».
4. Dans les grandes lignes, tout cela est sans nul doute correct. On peut cependant émettre quelques réserves. Pour commencer, ce n'est pas tout à fait suffisant de dire qu'une toile vierge clouée au mur n'est pas « nécessairement » un tableau réussi. Ce serait moins exagéré de dire que ce n'en est pas un *en théorie*. On peut rétorquer que des circonstances futures pourraient lui permettre de devenir un tableau réussi. Mais je répondrai qu'à cette fin l'activité de peindre aurait à changer si radicalement qu'elle n'en garderait que le nom (cela exigerait une mutation plus profonde encore que celle enregistrée par la peinture, de Manet à Noland, Olitski et Stella !). De plus, voir quelque

chose comme une peinture, c'est-à-dire voir la toile clouée comme une peinture, et être convaincu que telle ou telle œuvre soutient la comparaison avec la peinture du passé dont la qualité ne peut être mise en doute sont deux expériences totalement différentes. Je veux dire qu'on ne peut appeler une œuvre peinture, sinon de façon triviale et nominale, que lorsque quelque chose en elle emporte notre conviction quant à sa qualité. Cela suggère que la planéité et la délimitation de la planéité ne devraient pas être considérées comme « l'essence irréductible de l'art pictural » mais plutôt comme les conditions minimales pour que quelque chose soit perçu comme une peinture. Et la question de fond ne porte pas sur la nature de ces conditions minimales et pour ainsi dire intemporelles, mais plutôt sur ce qui à un moment donné est de nature à convaincre, à réussir en tant que peinture. Ce n'est pas pour insinuer que la peinture *n'a pas* d'essence, c'est pour affirmer que cette essence, c'est-à-dire ce qui emporte la conviction, est en grande partie déterminée par le travail capital que le passé récent a accompli et qu'elle évolue donc continuellement en réponse à ce dernier. L'essence de la peinture n'est pas irréductible. La tâche du peintre moderniste est plutôt de mettre à jour ces conventions qui, seules à un moment donné, sont susceptibles de conférer à son œuvre son identité de peinture. [...] Je répondrai que le modernisme a voulu signifier que les deux questions « Qu'est-ce qui constitue l'art de peindre ? » et « Qu'est-ce qui constitue une peinture de *qualité* ? » ne sont plus dissociables. La première disparaissant ou tendant à disparaître en se fondant dans la seconde [...].

5. C'est la théâtralité aussi qui lie ces artistes à des personnalités aussi diverses que Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Oldenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Christo, Kusama, et la liste pourrait continuer ainsi indéfiniment.

6. L'une des façons de décrire cette opinion pourrait être de dire qu'elle tire quelque chose comme une déduction fautive du fait que la reconnaissance de plus en plus explicite de la qualité littérale du support a été capitale pour le développement de la peinture moderniste : en d'autres termes, la littéralité *en tant que telle* est une valeur artistique d'une importance fondamentale. [...]

7. « The New Sculpture », *Art and Culture*, Boston, 1961, p. 144.

8. Cette remarque et la suivante sont tirées du texte de Greenberg, « Anthony Caro », *Arts Yearbook*, n° 8, 1965. [...]

9. Étudier précisément comment les films échappent au théâtre est un problème superbe et il ne fait aucun doute que serait extrêmement enrichissante une phénoménologie du cinéma qui étudierait à fond les similitudes et les différences existant entre lui et le théâtre – c'est-à-dire qu'au cinéma les acteurs ne soit pas physiquement présents, que le film lui-même est projeté loin de nous, que l'écran n'est pas perçu comme une sorte d'objet, ayant pour ainsi dire un rapport physique spécifique avec nous, etc. [...]

10. Le lien entre la récession de l'espace et une expérience de temporalité similaire – presque comme si la première était une sorte de métaphore naturelle de la seconde – apparaît dans nombre de peintures surréalistes (De Chirico, Dalí, Tanguy, Magritte...). De plus, la temporalité – manifestée par exemple en tant qu'activité, crainte, anxiété, pressentiment, mémoire, nostalgie, stase – est souvent le sujet explicite de leurs peintures. Il existe en fait une affinité profonde entre la sensibilité des littéralistes et celle des surréalistes (au moins telle qu'elle se fait sentir dans l'œuvre des peintres déjà cités), qui mérite d'être mentionnée. Toutes deux emploient une imagerie qui traite à la fois du tout et, dans un sens, du fragmentaire, de l'incomplet ; toutes deux ont recours à une action semblable pour rendre anthropomorphiques objets ou assemblages d'objets [...] ; toutes deux sont capables de réaliser de remarquables effets de « présence » et toutes tendent à déployer, à isoler objets et personnes en des *situations* – les pièces closes et les paysages artificiels abandonnés sont aussi importants pour le surréalisme que pour le littéralisme. [...] Disons, pour résumer cette affinité, que la sensibilité littéraliste et la sensibilité surréaliste, telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre de certains artistes, sont toutes deux théâtrales. [...]

Art Workers Coalition, « Revendications » [1969-1970], traduit dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 982-984.

3 – ART WORKERS' COALITION : REVENDICATIONS

L'Art Workers' Coalition vit le jour à la suite d'une controverse spécifique au monde de l'art. Le 3 janvier 1969, l'artiste cinétique Takis retira de son propre chef une de ses œuvres qui était exposée au Museum of Modern Art de New York. Par cette action, il déclencha une polémique sur la question du droit de contrôle des artistes sur leur production ; et cela ne tarda pas à faire boule de neige par le biais de manifestations organisées par les artistes. En février, une liste de « Treize revendications » fut adressée à la direction du musée. Tout en restant axée sur les problèmes des droits des artistes et de la réforme du musée, l'AWC élargit bientôt ses revendications à la représentation des femmes et des artistes noirs ; l'organisation réclamait en outre l'arrêt de la guerre du Viêt-nam. Robert Morris, Carl Andre et Lucy Lippard étaient parmi les principales figures de l'art à y prendre part. La liste initiale de « Revendications » fut modifiée plusieurs fois durant l'année 1969 et publiée dans sa version définitive en mars 1970. Elle fut reprise dans l'article de Lucy Lippard, « The Art Workers' Coalition : not a history », paru dans Studio International, Londres, novembre 1970, pp. 171-172, dont le texte qui suit est extrait, traduit par Christian Bounay.

A. Concernant les musées d'art en général, l'Art Workers' Coalition pose les revendications suivantes :

1. Le conseil d'administration de tous les musées devrait être constitué, pour continuer à remplir la fonction d'organe chargé de définir la politique du musée, pour un tiers de représentants du musée, un tiers de mécènes et un tiers d'artistes. Tous les moyens devront être étudiés afin de rendre le musée plus ouvert dans ses choix et plus démocratique. Les œuvres d'art sont un héritage culturel qui appartient au peuple. Aucune minorité n'a le droit de s'en réserver le contrôle ; par conséquent, le conseil d'administration ne doit plus être choisi en fonction de critères financiers.
2. L'entrée de tous les musées doit être gratuite durant toute l'année, et ils doivent rester ouverts en soirée pour accueillir les gens qui travaillent.
3. Tous les musées doivent être décentralisés, afin de rendre leurs activités et leurs services accessibles aux Noirs, aux Portoricains et à toutes les autres

communautés. Ils doivent organiser des manifestations dans lesquelles ces communautés puissent s'identifier et jouer un rôle au niveau des décisions. Les musées doivent transformer leurs structures d'implantation dans la ville ; ils doivent se doter, sous forme d'antennes, de salles d'exposition décentralisées ou de centres culturels adaptables et relativement bon marché, auxquels on ne puisse faire le reproche d'être réservés aux couches les plus riches de la société.

4. Dans tous les musées, un département dirigé par des artistes noirs et portoricains sera consacré à l'exposition de la production des artistes noirs et portoricains, en particulier dans les villes où ces minorités (et d'autres) sont très représentées.

5. Les musées doivent encourager les artistes femmes à en finir avec des siècles de dégradation de l'image de la femme en tant qu'artiste, en garantissant une égale représentation des deux sexes dans les expositions, les nouvelles acquisitions des musées et les comités de sélection.

6. Au moins un musée dans chaque ville devra tenir un répertoire à jour de tous les artistes vivant dans sa circonscription, et ce répertoire sera mis à la disposition du public.

7. Les équipes des musées devront prendre publiquement position et user de leur influence politique dans les problèmes ayant trait au bien-être des artistes, comme l'aide au logement, la protection des droits des artistes, et tout ce qui peut concerner spécifiquement les artistes enregistrés dans la circonscription. Les musées, en tant qu'institutions centrales, ne devront pas rester inactifs devant la crise qui menace la survie de l'homme, et ils devront présenter au gouvernement leurs propres revendications afin d'obtenir que les problèmes de l'écologie soient pris en compte sur un pied d'égalité avec les efforts de guerre et la compétition aérospatiale.

8. Les programmes des expositions devront accorder une attention toute particulière aux œuvres d'artistes non représentés par les galeries commerciales. Les musées devront également parrainer la production et l'exposition de telles œuvres hors de leurs propres locaux.

9. Les artistes devront pouvoir conserver un droit de regard sur le destin de leurs œuvres, qu'ils en soient ou non les propriétaires. Ils pourront ainsi veiller à ce qu'elles ne soient pas modifiées, détruites ou exposées sans leur accord.

B. Jusqu'à ce qu'un revenu minimum soit garanti pour tous, on devra faire en sorte d'améliorer par les moyens suivants la situation financière des artistes :

1. Une redevance devra être versée aux artistes ou à leurs héritiers pour toute œuvre présentée dans une exposition payante, et ce, que l'œuvre soit ou non la propriété de l'artiste.

2. Un pourcentage du bénéfice réalisé lors de la revente de l'œuvre d'un artiste devra être reversé à l'artiste ou à ses héritiers.

3. Un fonds de dépôt devra être constitué par le biais d'un impôt prélevé sur les ventes des œuvres des artistes morts. Ce fonds permettra de verser des allocations

d'aide, de garantir aux artistes le bénéfice d'une assurance maladie, d'aider financièrement les personnes vivant à la charge de l'artiste, outre divers autres avantages sociaux auxquels ce fonds servira.

□

Adrian Piper, « Aspects du dilemme libéral » [1978, 1980], dans Adrian Piper, *Textes d'œuvres et essais*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003, p. 20-23.

Aspects du dilemme libéral (1978, 1980)

C'était la seconde installation que je faisais qui cherchait à produire un effet directement catalytique sur la perception que les spectateurs ont des questions politiques et qui, dans ce cas précis, était celle de l'universalité du racisme. Au lieu d'essayer de renverser l'effet de distanciation et d'autodéfense du contexte esthétisé de l'art, comme dans *Modèle mondial de surface de l'Art pour l'art* (*Art for the Art-World Surface Pattern*), je l'incorporais didactiquement à la présentation du contenu, tout comme dans ces cours dispensés dans les audioguides de musées qu'on emporte avec soi pendant la visite et qui expliquent ce qu'il y a à voir dans les œuvres d'art que l'on est en train de regarder et en quoi résident leur importance, leur beauté et leur grande valeur. Ce qui était intéressant, c'était de communiquer, non seulement l'expérience politique – en confrontant le racisme et ses effets sur ces autres éloignés avec lesquels on ne peut établir de liens qu'à travers nos propres inquiétudes politiques –, mais également la reconnaissance que l'art peut être un véhicule tout aussi efficace pour la catalyse politique que pour n'importe quelle autre sorte de catalyse ; et cette prise de conscience de soi est une condition nécessaire à la prise de conscience politique et, par conséquent, à la liberté par rapport à l'illusion idéologique comme marque de fabrique qu'incarne la position esthétisante.

L'installation est composée : d'une vaste pièce carrée peinte en blanc. Centrée sur un mur, à hauteur des yeux, une grande photographie carrée de 50 cm de côté représente des Noirs sud-africains descendant les escaliers du métro, faisant face et regardant directement l'objectif de l'appareil. La photo est recouverte d'une vitre brillante.

La pièce est éclairée par quatre projecteurs disposés aux quatre coins du mur sur lequel la photo est accrochée. Ils sont orientés vers l'extérieur, éclairant un espace d'environ neuf mètres en avant de la photo. L'effet recherché est d'éclairer entièrement le visage de quiconque se tiendra directement en face de la photo, de façon à ce que le visage de la personne se réfléchisse clairement et nettement dans la vitre.

En provenance d'un système de sonorisation dissimulé, on peut entendre le monologue suivant :

Ça n'a pas d'importance qui sont ces gens. Ils font partie d'une œuvre d'art qui fait elle-même partie d'une exposition, dans une galerie d'art, ici même et en ce moment. Cette galerie est l'une des meilleures : progressiste, audacieuse, elle expose la plupart des travaux les plus



intéressants et les plus innovants esthétiquement. Vous attendez et espérez que lorsque vous quitterez cette galerie, votre conception de ce que peut être l'art s'en trouvera changée, peut être même étendue, au moins dans sa plus petite portion. Vous voulez connaître une expérience esthétique : vous sentir profondément satisfait, « grandi », édifié, agacé. Vous voulez que vos critères du bon art soient confirmés, ou dérangés, ou encore violés par l'art que vous voyez ici. Vous attendez avec impatience d'être mis au défi par cet art et de percevoir esthétiquement les choses autour de vous de manière plus vive. Bref, vous voulez penser à quelque chose de nouveau et d'excitant, et ne pas vous ennuyer ou être contrarié. En regardant cette photo, vous êtes attentivement à l'écoute de la moindre réaction subliminale ou indisciplinée que vous pourriez avoir face à cette photographie de Noirs sûrs d'eux, agressifs et paraissant en colère ; cette réaction pourrait faire partie de cette œuvre d'art. En fait, toutes vos réactions, toutes vos pensées à propos de ce que vous êtes en train de ressentir pourraient faire partie de cette œuvre. Dans ce lieu, dans cette galerie, en face de cette image, vous ne voulez pas laisser vos opinions politiques étouffer ou empiéter sur vos perceptions esthétiques mais vous voudriez plutôt qu'elles y contribuent : vos réactions politiques font partie de l'expérience artistique que vous essayez de vivre. Alors vous essayez d'être conscient à l'extrême de toutes vos réactions afin de mieux comprendre l'œuvre, d'apprendre quelque chose de nouveau sur l'art, ou mieux encore, de reconnaître, avec un ennui satisfait, ce qui a déjà été fait, par qui et quand. Votre principal intérêt en ce moment est de comprendre, d'identifier, de saisir ce travail, de le situer spécifiquement dans le contexte de l'art tel que vous le connaissez ; d'être capable de faire un commentaire approprié sur cette œuvre, au bon moment.

Comment les images dans cette photo établissent-elles des liens entre elles ? Comment est traitée la 2^e dimension du plan de la photo ? Comment les seconds plans sont-ils mis en valeur ? Comment les contrastes de tons sont-ils répartis sur la surface de la photo ? Cela a-t-il de l'importance ? S'agit-il là des bonnes questions que l'on doit se poser à propos de ce travail ? Pourquoi utiliser une photo au lieu de créer quelque chose de vraiment original ? Pourquoi cette image-là a-t-elle été

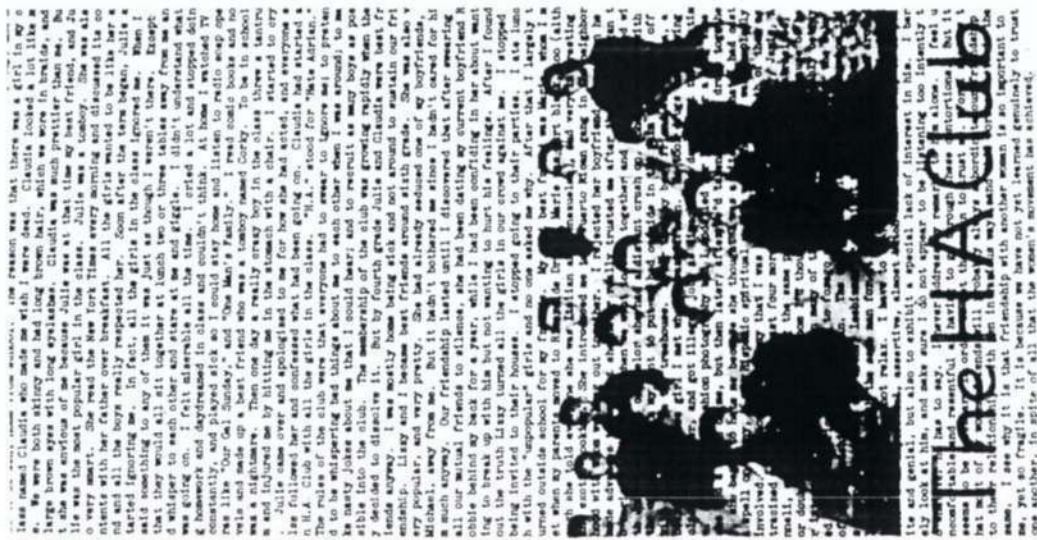
choisie et pas une autre ? Pourquoi les personnes se trouvant sur cette photo ont-elles l'air si menaçant ? Quel message l'artiste a-t-il l'intention de faire passer ? Quel est le lien entre ce que vous voyez et ce que vous entendez ? Êtes-vous sermonné ? Encore ? Qu'est-ce que l'orateur essaie d'exprimer ? Que signifient ces images ? Que signifie le fait que tous les gens de la photo sont noirs ? Qu'ils paraissent en colère et maussades ? Qu'ils soient pauvrement vêtus ? Que vous preniez de la distance par rapport à eux, émotionnellement et politiquement parlant ? Est-ce esthétique ? Que veut dire le fait qu'ils semblent tous vous dévisager ? Et que vous semblez les dévisager à votre tour ? Examinez leur expression, leurs yeux, leurs vêtements. Pourquoi finissez-vous toujours par fixer votre propre reflet dans la glace ? Par fixer l'expression que vous pouvez lire sur votre visage, dans vos yeux, sur votre bouche ? Pourquoi vous sentez-vous gêné si quelqu'un d'autre dans la pièce voit que vous êtes en train de vous dévisager de cette façon ? Pourquoi faites-vous immédiatement semblant de regarder les gens sur la photo ? Vous ne les regardez pas vraiment. Pourquoi êtes-vous de plus en plus irrité par toutes ces questions ? Et par le manque d'informations que vous semblez recevoir en retour ? Est-ce aussi censé faire partie de l'œuvre ? Quel est exactement le contenu esthétique de ce travail ? Qu'essaie-t-il de vous dire ?

Adrian Piper, « Autoportraits politiques 1, 2 et 3 (sexe, race, classe) » [1978], dans Adrian Piper, *Textes d'œuvres et essais*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003, p. 24-36.

Autoportrait politique n° 1 (1978)

Quand j'étais en troisième classe j'ai commencé à avoir de réelles difficultés, en mathématiques, en gymnastique, en tout. C'est là que j'ai commencé à être malade presque tous les jours, et qu'à l'école on était obligé de me renvoyer chez moi. La raison était qu'il y avait une fille dans ma classe nommée Claudia qui provoquait chez moi des idées suicidaires. Claudia me ressemblait beaucoup. Nous étions toutes deux maigrichonnes et avions de longs cheveux bruns que nous portions en nattes et de grands yeux marrons avec de longs cils. Claudia était bien plus jolie que moi. Mais elle était jalouse de moi car Julie était alors ma meilleure amie, et Julie était la fille la plus populaire de la classe. Julie était un garçon manqué. Elle était aussi très intelligente. Elle lisait le *New York Times* tous les matins et discutait de son contenu avec son père pendant le petit déjeuner. Toutes les filles voulaient être comme elle et tous les garçons la considéraient avec respect. Peu après le début du trimestre, Julie commença à m'ignorer. En fait, toutes les filles de la classe m'ignoraient. Quand je disais quelque chose à l'une d'entre elles, c'était comme si je n'étais pas là. Excepté quand elles s'asseyaient ensemble pour le déjeuner à deux ou trois tables de moi et murmuraient des choses entre elles et me fixaient et gloussaient. Je ne comprenais pas ce qui se passait. Je me sentais tout le temps triste. Je pleurais beaucoup et je ne faisais plus mes devoirs et je rêvassais et je ne pouvais pas réfléchir. A la maison je passais mon temps à regarder la télévision, et je jouais les malades pour pouvoir rester à la maison et écouter des mélés à épisodes à la radio comme *Our Gal Sunday* [Un dimanche entre filles] et *One Man's Family* [La Famille d'un seul homme]. Je lisais des livres comiques et des romans et m'inventais une meilleure amie qui était un garçon manqué nommé Corki. Être à l'école était un cauchemar. Puis un jour, un garçon de la classe vraiment dingue piqua un colère et me blessa en me frappant à l'estomac avec une chaise. Je commençai à pleurer. Julie se rangea de mon côté et me fit ses excuses pour la manière dont elle avait agi et tous les autres la suivirent et avouèrent ce qui s'était passé. Claudia avait formé un club H.A. avec toutes les filles de la classe. « H.A. » voulait dire « Haïssons Adrian ». Les règles du club étaient telles que chacun devait jurer de m'ignorer ; faire

Portrait of self portrait n° 1, 1978. Photographie noir et blanc d'un collage composé d'une photographie et d'un texte tape à la machine



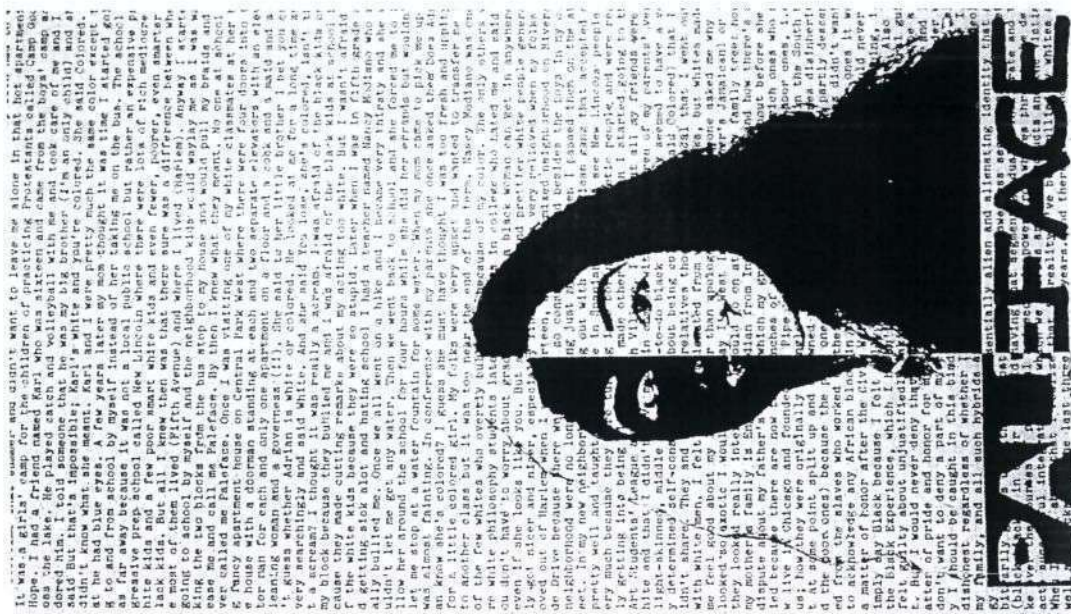
semblant de chuchoter de vilaines choses sur moi quand j'étais dans les parages : dire de sales blagues sur moi pour que je les entende ; et recruter autant de garçons que possible dans le club. Les membres du club augmentaient rapidement quand ils décidèrent de le dissoudre. Mais en quatrième classe Julie et Claudia étaient quand même devenues les meilleures amies du monde. A cette période, j'étais presque tout le temps malade et je restais chez moi et je n'étais pas là pour entretenir notre amitié. Lizzy et moi devinrent les meilleures amies du monde vers la sixième classe. Elle était aussi très populaire et très jolie. Elle avait déjà séduit et éloigné de moi l'un de mes petits copains, Michael. Mais ça ne m'avait pas ennuyée étant donné que je ne faisais plus beaucoup attention à lui de toute façon. Notre amitié perdura jusqu'à ce que je découvre que, après avoir fait jurer à tous nos amis communs de garder le silence, elle sortait avec mon petit copain Robbie dans mon dos depuis un an, alors que je lui avais révélé que je voulais rompre avec lui, mais que je ne voulais pas lui faire de peine. Après que j'ai découvert la vérité Lizzy monta toutes les filles de notre bande contre moi. Je n'étais plus invitée chez elles. Je n'allais plus à leurs fêtes. Je déjeunais avec les filles « impopulaires » et personne ne me demandait pourquoi. Après cela je me tournais généralement vers mes amies qui étaient en dehors de l'école. Ma meilleure amie fut ensuite Marie que je rencontrai lorsque mes parents déménagèrent à Riverside Drive. Marie était en partie noire, elle aussi (bien qu'elle disait à tout le monde qu'elle était italienne et vénézuélienne), et très intéressante et elle avait un air exotique. Elle me présenta à un gang portoricain du quartier avec qui on se mit à trainer. Je repoussai son petit ami Jimmy quand il me fit des avances mais elle ne m'a jamais vraiment fait confiance après ça. Elle commença à vraiment me détester quand nous allâmes ensemble au camp et que je tombai amoureuse de Jon, un beau conseiller d'orientation, pour qui elle avait un faible. Elle conspira avec les autres filles de ma tente pour mettre mon lit dehors sous la pluie alors que j'étais partie avec Jon pour flirter dans une cabane construite dans un arbre. Après cela, ma meilleure amie fut Cynthia, une belle Japonaise que je rencontrai quand j'avais quinze ans. Nous prenions des drogues et suivions des cours de dessin ensemble, et avions en même temps des jobs illégaux de danseuses en discothèque. Cynthia faisait des photographies

de mode et je posais pour elle. Elle a longtemps eu le béguin de moi mais ensuite, plus tard, après que nous ayons pris des tas de drogues ensemble, elle se mit à me détester car elle pensait que j'étais une sorcière et que j'avais jeté un sort à Manny, un médium spirituel hispanique homosexuel dont elle était tombée amoureuse dans une histoire compliquée. Elle convainquit Manny que j'étais un esprit du Mal et tous deux me mirent à l'écart. Il y a pour finir quatre cas plus récents -- Rosemary, Jamie, Anneli et Gaby, tous se déroulant selon le même modèle : je suis rejetée, mise à l'écart ou trahie par une femme dont je pensais qu'elle était une amie proche, à cause de son intérêt pour un homme ou des hommes. Dans beaucoup de ces cas je me suis sentie doublement trahie par ma propre bonne volonté première à renoncer à mon intérêt pour un homme au nom de mon amitié pour une femme. Les seules amies femmes que j'ai avec qui ce n'est pas arrivé étaient soit des lesbiennes, soit des hétérosexuelles qui avaient une relation stable avec le même homme depuis au moins trois ans. Quand je suis avec ces couples, je ne peux pas me détendre. Je dois faire très attention à la manière dont je regarde et dont j'agis. Je suis impersonnelle, sûre de moi, presque gouine avec l'homme. J'essaie d'être polie et aimable mais j'essaie aussi d'afficher un manque d'intérêt prononcé pour lui. Je le regarde à peine et m'assure d'avoir l'air de ne pas écouter trop attentivement tout ce qu'il a à dire. Je n'adresse jamais à lui seul mes remarques. Je me sens mal à l'aise et irritée d'avoir à passer par ces contorsions. Mais cela semble nécessaire pour faire en sorte que la femme me fasse confiance. Je vois maintenant que beaucoup de mes amies femmes subordonneront probablement toujours d'une manière ou d'une autre notre amitié à leurs relations avec les hommes, et cela m'oblige à faire de même. Car je vois pour quelle raison l'amitié avec une autre femme est si importante pour moi, toujours si fragile. C'est parce que nous n'avons pas encore appris à nous faire sincèrement confiance, en dépit de tout ce que le mouvement féministe a accompli.

Autoportrait politique n° 2 (1978)

Quand j'avais cinq ans mes parents ont dû m'envoyer dans un camp de vacances car ils travaillaient tous les deux tout l'été et ils ne voulaient pas me laisser seule dans notre appartement étouffant. Ce camp de filles qui s'appelait Camp Good Hope [Camp de la Bonne Espérance] était réservé aux enfants de Protestants pratiquants. J'avais un ami qui s'appelait Karl et qui avait seize ans et il venait du camp des garçons de l'autre côté du lac. Il jouait au ballon et au volley-ball avec moi et il s'occupait de moi et je l'adorais. J'ai dit à quelqu'un que c'était mon grand-frère (je suis fille unique) et elle m'a répondu Mais c'est impossible ; Karl est blanc et tu es de couleur. Elle avait dit De couleur. Je ne comprenais pas ce qu'elle voulait dire. Karl et moi avions pratiquement la même couleur sauf qu'il avait les yeux bleus. Quelques années plus tard ma mère pensa qu'il était temps que je fasse seule les trajets pour aller à l'école au lieu qu'elle me mette au car. L'école était loin car ce n'était pas l'école publique de quartier mais une école chère préparant à l'entrée à l'université qui s'appelait New Lincoln et appliquait des méthodes éducatives nouvelles et où il y avait beaucoup d'enfants blancs riches et médiocres et quelques enfants blancs pauvres et intelligents et encore moins d'enfants noirs, plus pauvres et encore plus intelligents. Mais je savais qu'ils étaient tous sûrs qu'il y avait une différence entre l'endroit où la plupart d'entre eux vivaient (Cinquième Avenue) et l'endroit où je vivais (Harlem). Peu importe je commençais à aller à l'école seule et les enfants du voisinage voulaient m'attaquer car je devais longer deux pâtés de maison entre l'arrêt du bus et ma maison et ils voulaient me tirer les cheveux et ils m'embêtaient et ils m'appelaient Visage Pâle. Cette fois, je compris ce qu'ils voulaient dire. Jamais personne à l'école ne m'avait appelée Visage Pâle. Une fois j'avais rendu visite à une camarade de classe blanche dans sa grande et luxueuse résidence de Central Park Ouest où il y avait quatre portes dans l'immeuble et à chacune d'entre elles un portier et deux ascenseurs et pour chacun d'entre eux un lifter et un seul appartement par étage et un cuisinier et un domestique et une femme de ménage et une gouvernante (!). Elle demanda à son petit frère Je parie que tu ne peux pas deviner si Adrian est blanche ou de couleur. Il me regarda

collage composé d'une photographie et d'un texte tapé à la machine.
Political Self-Portrait #2 (Race), 1979 Photocollage noir et blanc d'un



longtemps et très minutieusement et il dit Blanche. Et elle dit Perdu, elle est de couleur, c'est pas marrant ? Je pensais que c'était vraiment marrant. J'avais peur des enfants noirs de mon quartier car ils me brutalisaient et j'avais peur des enfants noirs de l'école car ils me faisaient des remarques blessantes sur mon comportement trop proche de celui des blancs. Mais je n'avais pas peur des enfants blancs car ils étaient trop stupides. Plus tard quand j'étais en cinquième classe j'étais tombée très malade et je détestais l'école, j'avais un professeur qui s'appelait Nancy Modiano qui vraiment me brutalisait. Une fois nous allions tous en promenade et j'avais très soif et elle ne m'a pas laissée boire de l'eau. Après nous sommes rentrés à l'école et elle m'a obligée à la suivre aux environs de l'école pendant quatre heures alors qu'elle faisait ses courses mais elle ne m'a pas laissée m'arrêter à une fontaine d'eau pour boire un peu. Quand ma mère vint me chercher j'étais au bord de l'évanouissement. En réunion avec mes parents elle leur demanda alors Est-ce qu'Adrian sait qu'elle est de couleur ? Je suppose qu'elle avait dû penser que j'étais trop impertinente et prétentieuse pour une petite fille de couleur. Mes parents étaient très en colère et ils cherchèrent à me transférer dans une autre classe mais nous étions trop proches de la fin du trimestre. Nancy Modiano était l'une de ces quelques blancs qui me brutalisaient ouvertement à cause de ma couleur. Les seuls autres à le faire étaient des étudiants blancs en philosophie qui quand j'étais à l'université me détestaient et me disaient Tu n'as pas à te faire de souci pour ton diplôme de fin d'année ; une femme noire peut aller n'importe où ; même si elle te ressemble. Mais à mesure que je grandissais et que je devenais plus jolie les blancs étaient généralement de plus en plus gentils, surtout les libéraux. J'étais vraiment soulagée lorsque mes parents déménagèrent d'Harlem quand j'avais quatorze ans, dans le quartier mixte de Riverside Drive nous ne nous faisons pas autant remarquer, et en plus les garçons de mon ancien quartier ne pouvaient plus me tirer les cheveux quand je passais à côté d'eux dans la rue. Dans mon nouveau quartier je traînais avec un gang portoricain qui m'avait très bien acceptée et qui m'apprit à jurer en espagnol. Je ne fréquentais pas beaucoup les gens de New Lincoln car ils devenaient ennuyeux et névrosés et ils ne s'intéressaient qu'à la manière de devenir riche. Mais je me fis d'autres amis quand je commençais à aller

à la Ligue des étudiants en art et à Greenwich Village. Je remarquais que tous mes amis étaient blancs et que je n'avais pas beaucoup de chose en commun avec les enfants de la même origine que moi d'une peau très claire, de classe moyenne, des amis noirs aisés. Ils paraissaient avoir une conscience propre et déterminée du fait qu'ils étaient de couleur (ils disaient De couleur) ce que je ne partageais pas avec eux. Comme beaucoup de personnes de mon entourage ils étaient scandalisés quand je sortais avec un homme blanc. Je me sentais éloignée des blancs comme des noirs, mais les blancs me faisaient me sentir bien avec mon apparence au lieu d'avoir à m'en excuser. Quand quelqu'un me demandait pourquoi j'avais des airs exotiques j'aurais aimé dire soit Je suis antillaise (ma mère est jamaïcaine) soit s'il semblait vraiment intéressé j'aurais aimé détailler plus longuement mon arbre généalogique : comment la famille de ma mère est anglaise, indienne d'Inde et africaine, et comment il y a eu une dispute à propos de la famille de mon père que m'a racontée ma grand-mère avant sa mort car il y a maintenant deux branches de la famille Piper, une riche qui vit aujourd'hui à Chicago et qui a fondé la Piper Aircraft Company, et l'autre pauvre, c'est-à-dire nous ; comment à l'origine il s'agissait d'une seule famille anglaise qui s'était installée dans le Sud mais qui à un certain moment s'était séparée et dont les membres s'étaient reniés entre eux (c'est-à-dire que les riches avaient déshérité les pauvres) car les pauvres avaient publiquement admis être les descendants des esclaves qui travaillaient dans les plantations et les riches ne voulaient pas reconnaître qu'il y avait du sang africain dans la famille ; et enfin comment pour les pauvres il s'agissait d'une question d'honneur après la Guerre Civile de ne pas passer pour des blancs. Mais je n'ai simplement jamais dit Noire car je me sentais bête et pourtant je faisais partie de quelque chose, c'est-à-dire de l'Expérience Noire, que je n'ai jamais connue. J'ai connu l'Expérience Grise. Aussi j'avais mauvaise conscience de tirer illégitimement avantage de la culpabilité légitime des libéraux blancs. Mais je n'ai jamais nié que je suis noire car je comprends qu'il s'agit d'une question de fierté et d'honneur pour mes parents d'affirmer catégoriquement leurs héritages et je ne veux pas nier une part de moi-même dont je suis fière. Mais parfois je me demande pourquoi je devrais me définir en premier lieu par cette appartenance. Pourquoi je devrais me sentir malhonnête que j'affirme ou

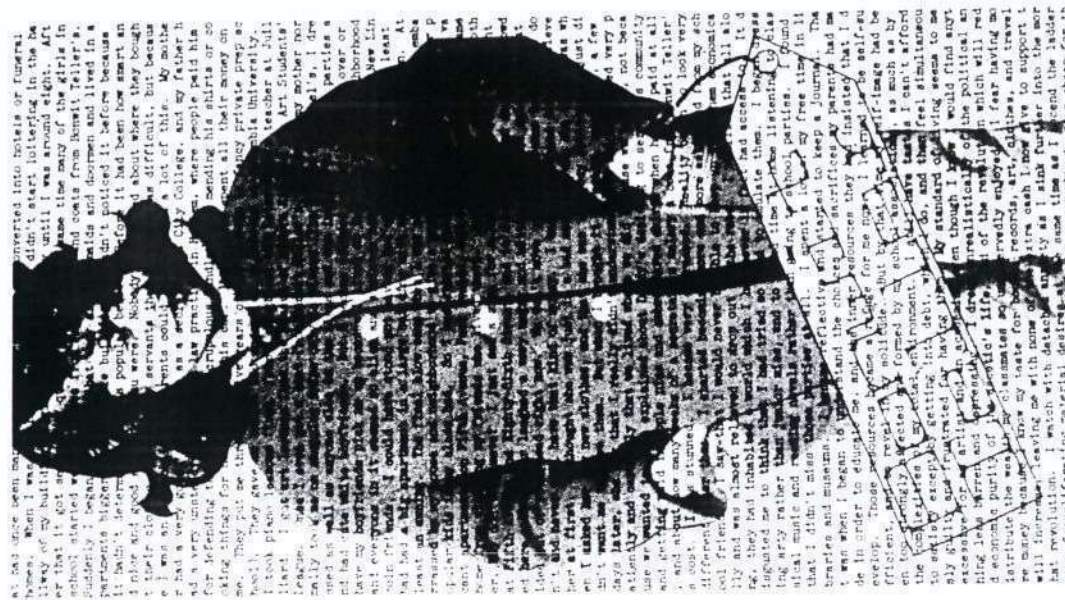
que je nie que je suis noire ; et si moi, ma famille, et tous les autres hybrides n'ont pas été brimés par l'idéologie raciste blanche qui nous force à accepter une identité essentiellement étrangère et aliénante, et nous regroupe arbitrairement avec la plupart des opprimés et des couches impuissantes de la société (les noirs noirs) afin d'éviter d'avoir des couches qui graduellement infiltrent et reprennent en main le pouvoir politique et économique des blancs grâce à une intégration *de facto* réussie dont nous les hybrides sommes les produits et les victimes. Quand je pense à ça je réalise que j'ai été brutalisée par les blancs tout autant que les noirs pendant les trois siècles passés. Et on ne voit pas de fin visible à cela.

Autoportrait politique n° 3 (1980)

Pendant longtemps je ne me suis pas rendue compte que nous étions vraiment pauvres. On vivait dans ce quartier de Harlem qui s'appelle Sugar Hill, où il y avait beaucoup de parcs et de grandes maisons qui avaient autrefois été des hôtels particuliers mais avaient été transformées depuis en hôtels ou en bâtiments funéraires. Quand j'étais petite c'était joli. Les garçons ne traînaient pas dans le hall de mon immeuble en chantant des airs à quatre voix avant que j'aie environ huit ans. Après c'est très vite devenu miteux. A peu près au même moment, les filles se sont mises à porter des chaussures de chez Papagallo et des manteaux de chez Bonwit Teller. Soudain j'ai commencé à remarquer qu'elles avaient toutes des bonnes et des portiers et vivaient dans des appartements plus grands que mon immeuble tout entier. Je ne l'avais pas remarqué avant parce qu'on n'en avait pas besoin pour être populaire avant. Avant, il fallait être élégante ou mignonne ou bonne en sport. Aucune fille ne parlait de l'endroit où elle achetait ses vêtements, ou du nombre de serviteurs qu'elle avait. C'était difficile, mais comme j'étais enfant unique, mes parents pouvaient globalement se maintenir au niveau. Ma mère avait une très bonne place, et stable, comme secrétaire au City College, et mon père avait un emploi d'avocat vraiment très précaire à Harlem, où les gens le payaient en repaisant ses chemises ou en lui cuisinant des plats ou en réparant sa voiture pour qu'il les défende contre des propriétaires peu scrupuleux. Mes parents passaient tout leur argent dans mon éducation. Ils m'ont mis pendant douze ans au New Lincoln (une école privée et chère). Ils m'ont offert des cours de ballet et de danse moderne à l'Université de Columbia. J'ai pris des cours de piano, d'abord avec un voisin, et plus tard avec un professeur à la Julliard. J'ai eu des cours d'art plastique au Musée d'art moderne et à la Ligue des étudiants en art. Une fois j'ai même eu un manteau de chez Bonwit Teller. Même si ma mère m'emmenait généralement faire les courses dans des endroits comme Macy ou Gimbel, j'étais aussi bien habillée que n'importe qui dans ma classe et j'étais invitée à toutes les fêtes et j'avais des jolis petits copains blancs. Mais je me suis mise à avoir honte d'inviter des gens chez moi ou que mes petits copains viennent me chercher parce que je vivais très loin

et que mon quartier et tous les gens vers chez moi avaient l'air franchement bizarres et sinistres à côté de mes nouveaux amis riches et blancs de New Lincoln. J'aurais pu supporter de ne pas avoir de domestique si au moins nous avions eu un grand appartement dans un grand immeuble avec un auvent et un portier. Au moins un auvent. Le coup de grâce eut lieu quand j'avais onze ans. J'avais eu trop honte de mon immeuble et de mon quartier pour organiser une boum bien que tous les autres gamins réputés de ma classe en aient donné une. Alors j'ai commencé à guetter tous les appartements déclarés vacants de la Cinquième Avenue, de Park Avenue, et de Central Park Ouest quand je revenais chez moi après avoir rendu visite à mes amis qui vivaient là. Et un jour j'ai dit à ma mère, Pourquoi on ne déménagerait pas ? Je viens de voir une pancarte pour un charmant appartement de douze pièces à l'angle de la Cinquième Avenue et de la Quatre-Vingt-Sixième Rue, et c'est si petit et sombre et surpeuplé ici. Ma mère a eu un rire très irrité et très amer et elle a dit Enlève-toi cette idée de la tête tout de suite. On ne déménage pas pour la Cinquième Avenue parce qu'on n'a pas et qu'on n'aura jamais assez d'argent pour ça. J'étais choquée et au début je ne l'ai pas cru. J'ai cru qu'elle était juste de mauvaise humeur comme chaque fois que je lui demandais de nouveaux vêtements, et qu'elle se mettait dans cet état juste parce qu'elle ne voulait pas que j'en aie. Mais quand j'ai remis ça sur le tapis, prudemment, quelques jours plus tard, elle a vu que je n'avais vraiment pas compris. Alors elle m'a expliqué très patiemment et avec beaucoup de soin qu'on vivait là parce qu'on n'avait pas le choix, pas parce qu'on le voulait. Elle m'expliqua la décision de Papa de servir sa communauté et d'être payé en tartes aux pommes et en chemises brodées, quand il était payé, et me dit combien de semaines de travail d'une secrétaire coûtait un manteau de chez Bonwit Teller. J'étais effondrée. Ça m'a beaucoup déprimée. J'ai perçu la réalité vraiment différemment après ça. Je me suis mise à me démarquer de plus en plus de mes copains de classe. J'ai compris que je ne pourrais jamais être économiquement à leur niveau et j'étais presque soulagée d'abandonner la partie. Je me suis rendue compte que pendant tout ce temps, ils avaient habité un monde auquel je n'aurais en fait jamais accès. J'étais dégoûtée à l'idée que j'avais tellement essayé de les égaler. Je me suis mise à m'habiller de façon excentrique plutôt que

Political Self-Portrait #3 (Class) 1979 Photocopy on black and white tape of a collage composed of a photograph and of a text typed on a machine



comme une fillette, et à passer du temps chez moi pour écouter de la musique classique et lire des romans au lieu d'aller à des boums. J'ai découvert que ces boums ne me manquaient pas du tout. J'ai passé beaucoup de mon temps libre dans les bibliothèques et les musées. Je suis devenue réfléchie et me suis mise à tenir un journal. Tout cela est arrivé quand j'ai commencé à comprendre les choix et les sacrifices que mes parents avaient fait pour mon éducation, et les qualités propres qu'ils avaient voulu que je développe. Ces qualités sont alors devenues un refuge pour moi. J'ai appris à être autonome, et à apprécier ma solitude. Mais durant tout ce temps l'image que j'avais de moi avait été trop fortement affectée et modelée par mes amitiés à l'école, autant que par les complexités de l'ensemble de mon environnement. J'ai aujourd'hui encore des goûts de luxe que je ne peux assouvir sans m'endetter, ce que je fais, et alors je me sens à la fois coupable et frustrée de les avoir. Mon niveau de vie me paraît excessif pour une artiste et une universitaire même si je sais que je trouverais ça stérile et déprimant s'il était moins élevé. De façon peu réaliste je rêve de la pureté économique et politique d'une vie ascétique, et de la révolution qui redistribuera l'aisance dont mes camarades de classe jouissaient en l'ayant si peu méritée. J'ai peur d'avoir plus d'argent parce que je sais que mon appétit de livres, de disques, d'art, de vêtements et de voyages va augmenter, en ne me laissant rien de l'argent mis de côté que je donne maintenant pour soutenir cette révolution. Je me regarde avec un détachement anxieux sombrer plus avant dans le borbier de désirs matériels grandissants, et en même temps graver les échelons de l'aisance matérielle. Et mes opinions politiques radicales paraissent en comparaison de peu de valeur face à ça.

Martha Rosler, « Figure de l'artiste, figure de la femme » (1983), traduit dans E. Zabunyan, V. Mavridorakis et D. Perreau (dir.), *Martha Rosler, sur/sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 33-56.

Figure de l'artiste, figure de la femme *

MARTHA ROSLER

Le monde d'après-guerre semblait préfigurer un nouveau départ : il était maintenant possible de tout reprendre à zéro, y compris en art. Les turbulences de la première moitié du siècle furent reléguées dans l'histoire (tout simplement) ; après tout, n'avaient-elles pas conduit à l'impensable débâcle. Un nouvel équilibre global, auquel le magazine *Time* avait donné le nom de « Siècle américain », se dessinait. Mais les États-Unis, pouvoir industriel le plus récent et le plus moderne, allaient exercer leur hégémonie commercialement plutôt qu'en usant de la force directe. Le monde occidental se retrouvait uni autour des valeurs du patriarcat patriotique. Dans cette société militarisée, la quête héroïque mâle avait sauvé la mise, permettant une reconstitution démocratique de l'Occident comme espace favorable à la paix (privée celle-ci) des ménages nucléaires bipolaires (hétérosexuels), une division de la société qui venait en remplacer une plus ancienne, celle opérée par la lutte des classes.

Le monde de l'art de l'après-guerre plaça l'artiste au cœur de son discours. La figure de l'artiste comme héros romantique faisait son grand retour. Ses traits les plus saillants étaient la solitude et le génie ; le « génie », c'est ce distillateur d'expériences et de sensations particulièrement sensible dont le talent tient à cette capacité qu'il a maîtriser, grâce à une grande faculté d'imagination, des idées et des substances qu'il transforme en une nouvelle entité tangible qui agit puissamment sur une faculté de perception esthétique présente chez le spectateur (et chez le critique). Les femmes, par leur présumée proximité avec la Terre et la Nature (de fait, leur implication dans l'enfantement), furent catégoriquement empêchées de prétendre au Génie, car, bien sûr, la chair et l'esprit ne se mélangent pas. Aux États-Unis, ce pouvoir de conception implicitement masculin fut infléchi par certains traits tirés des différents mythes de la masculinité et du travail productif : le cow-boy, le patriarcat, l'homme d'action, le travailleur, le grand buveur et le begarreur. La solitude du Grand Homme de l'histoire hégélienne croisée avec

* Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Gould
Cet essai fut présenté sous forme de communication
lors de la conférence « Die andere Avant Garde »,
organisée en 1983 à la Brucknerhaus de Linz, en Autriche.

Toutes les photographies de cet essai à l'exception de celles de Faith Wilding
et Nancy Buchanan, Courtesy International Center of Photography.

la solitude du pionnier et du cow-boy. Quant à ce qu'il produisait, l'œuvre d'art, dont l'existence est tenue pour acquise, son point de référence ultime (autrefois dit son public) était l'artiste lui-même, au risque d'un échec plus retentissant encore. Comme allait le souligner June Wayne une décennie plus tard, les artistes américains durent, en combattant la figure de l'artiste efféminé, jouer le rôle du super-mâle autonome avec d'autant plus d'intensité¹.

On attendait de l'œuvre d'art qu'elle soit capable de tendre vers le « Sublime », de transcender et de contredire les conditions négatives et anti-humaines de la vie quotidienne. L'œuvre d'art représentait ce rectangle d'espoir, utopique et bien délimité, dans un monde désespéré, ou encore (d'un point de vue différent), le lieu d'un combat symbolique entre l'artiste-sujet et une matérialité intraitable. L'espace synthétique de l'œuvre d'art, le lieu de cette lutte menée par la subjectivité pour transcender les conditions matérielles de l'absence de liberté, était également un endroit où le spectateur pouvait faire l'expérience d'un mouvement atemporel de transcendance. Le caractère abstrait de ces confrontations découlait de leur nécessaire détachement des situations concrètes.

Harold Rosenberg, le critique, et Robert Motherwell, l'artiste, écrivirent dans le premier numéro de *Possibilités* (1947-1948), magazine qu'ils éditaient :

Naturellement, la situation politique implacable exerce une pression énorme...
L'engagement politique, à notre époque, a une conséquence logique : ni art, ni littérature. Toutefois, un grand nombre de personnes parviennent à se maintenir dans un espace qui se trouve entre art et action politique. Celui qui décide de continuer à peindre ou à écrire alors que l'état politique se resserme autour de lui, doit peut-être avoir une foi extrême dans l'idée d'un possible absolu. Par son extrémisme, il montre qu'il a reconnu la violence de la présence politique².

Dans cette comparaison entre la personne engagée politiquement et l'artiste, l'un des deux domine largement : le politique, c'est la « violence », « l'implacable », « la catastrophique », quand l'art est le domaine de la « foi » et du « possible absolu ». C'est là le langage de l'existentialisme qui avait pour concept central la *possibilité* ; l'existentialisme était censé venir remplacer le marxisme d'avant-guerre dans la culture intellectuelle occidentale.

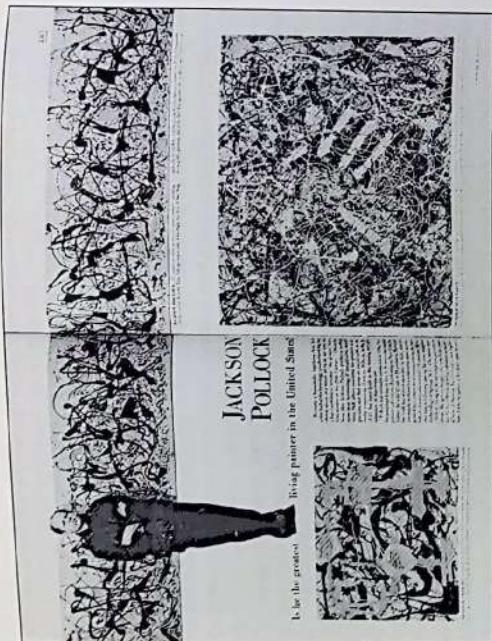
Dans « The Modern Painter's World » (« Le monde du peintre moderne »), publié dans *Dyn* (1944), Motherwell écrit :

C'est parce que la réalité a un caractère historique que nous ressentons le besoin d'un art nouveau... La crise, c'est le rejet par l'artiste moderne des valeurs du monde bourgeois presque dans leur totalité. L'art moderne est en partie lié avec le problème de la liberté de l'individu moderne. Pour cette raison, l'histoire de l'art moderne

tend à se confondre, à certains moments, avec l'histoire de la liberté moderne. C'est là que se trouve le véritable lien entre l'artiste et le prolétariat. Toutefois, les artistes modernes ont une expérience non pas sociale, mais individuelle de la liberté. L'histoire sociale de l'artiste moderne est celle d'un être spirituel dans un monde épris de propriété... Le problème de l'artiste est celui de savoir avec quoi il doit s'identifier. En effet, la classe moyenne est décadente et le prolétariat n'existe pas en tant qu'entité consciente. D'où la tendance des peintres modernes à peindre pour les autres peintres³.

Le caractère profondément anti-politique et allégorique de ce nouvel art était fondé sur l'insistance (empruntée à Kant) d'une nature universelle de l'esthétique et son inhabilité à s'aventurer dans d'autres domaines, que ce soit le politique, la religion, la morale, la littérature ou la cuisine. Idéologiquement, le monde d'après-guerre était enfermé dans un dualisme global : en Occident aussi bien qu'en Orient, c'est tout juste si l'État ne s'est pas engagé en projection de Soi, en opposition à un Autre diabolique, que ce dernier soit le monde soviétique impénétrable derrière son rideau de fer, ou les impérialistes américains agressifs. Dans la sphère domestique, le sujet brûlant était le « matérialisme » : la nouvelle culture de masse empiétant sur tous les aspects de la vie quotidienne restés vierges jusque-là et envahissant l'individu par la réquisition de ses instincts. La paix avait apporté cette prospérité tant attendue, mais son caractère de culture de masse fut dénoncé par les intellectuels, comme Motherwell, au même titre que l'État bureaucratique et la menace globale que celui-ci représentait. En Occident, la programmation des désirs personnels aussi bien que du consentement politique faisait planer sur la vie sociale dans sa globalité le double spectre d'Eros et Thanatos, le sexe et la bombe atomique.

Toujours en Occident, la situation difficile que connaissait le monde d'après-guerre fut théorisée en termes masculins comme marquant l'échec d'une identité puissante et dominatrice (et donc impérieusement patriarcale) à gagner son autonomie ; en gros, un sentiment d'impuissance. Cet échec au niveau personnel était lié à la déroute évidente du pouvoir patriarcal dans la sphère privée (familiale), remplacé par le pouvoir impersonnel et total des entreprises et de l'État. Pourtant, lorsqu'il fallait trouver une responsabilité dans cette déviation du mâle, c'était toujours les femmes que l'on accusait. On identifiait les femmes à la domesticité et la domestication (au sens de pacification), et pourtant elles-mêmes ne voulaient pas s'apaiser. La disparition de tout espoir de voir un jour une révolution prolétarienne (à laquelle Motherwell faisait encore allusion) — l'embourgeoisement de fait (un embourgeoisement culturel) du prolétariat et l'humiliation de ceux qui échouèrent à négocier cette migration de classe — contribua à faire



Jackson Pollock dans le magazine *Life*, 8 août 1949.

envisager comme déclinante la notion de masculinité, particulièrement aux yeux des intellectuels et des artistes.

Au début des années 1960, l'hégémonie américaine sur le reste d'un Occident en plein essor était indéniable. Le cœur du marché de l'art quitta Paris pour s'installer à New York. Fatigué, l'expressionnisme abstrait perdit son emprise sur le monde de l'art. Avec lui disparut la compréhension de la nature et du rôle d'opposition de l'art et de l'artiste tels qu'ils furent énoncés par Motherwell. L'expressionnisme abstrait, qui avait reposé sur une image de production dépouillée, de pauvreté choisie dans une arène gigantesque insistant sur son statut public plutôt que de possession (produit marchand) avait conquis le monde de l'art, était devenu un produit marchand haut de gamme et avait même fait son entrée dans la culture de masse par la voie des médias, tout cela en totale contradiction avec ses fondements axiomatiques. Ses façons de s'opposer à la « société » et à l'État n'avaient plus grand intérêt dans le nouveau monde en Technicolor : elles n'étaient de fait plus très convaincantes dans un nouveau contexte d'acceptation, de célébrité et de reconnaissance financière.

Son successeur grand public, le pop art, naquit une première fois en Angleterre au début des années 1950, puis une fois encore à New York à la fin des années 1950. La culture de masse, dont le rejet avait été si décisif pour l'expressionnisme abstrait, fut le point de départ du pop. En refusant les rejets de l'expressionnisme abstrait, abandonnant ses valeurs de séparation et de différence, de métaphore et de transcendance, les artistes pop posèrent les mêmes questions sur les relations entre art et signification, artiste et société (le « avec quoi s'identifier » de Motherwell) et conclurent que les réponses devaient être radicalement nouvelles. Ce qui fit le grand succès du pop, ce fut sa perception de toute la gamme qualitative de facteurs sociaux susceptibles de dicter de nouvelles réponses aux questions concernant l'opposition et la résistance, concernant les médias, l'individu contre la société, la masculinité et la maîtrise, la « liberté spirituelle dans un monde épris de propriété ». Le sujet sous-tendu par l'œuvre ne pouvait plus être ce sujet mâle aliéné luttant pour se raccrocher aux plus hautes valeurs de la civilisation, simplement grâce à un sens du pouvoir, de la dignité et de l'autonomie qui lui aurait été propre. Il fallait même abandonner tout espoir de transcendance, puisque Dieu était mort : finis les choix existentiels ; le caractère et la cohérence mêmes du sujet dans le monde moderne étaient sérieusement remis en question. Si, à l'ère du capitalisme confirmant son assise, il s'agissait de lutter pour se situer par rapport à la société et aux autres (en bref, la question de l'individualisme radical confronté à un ordre social hostile, à toute une gamme hostile d'autres radicaux et à un ordre universel d'espace et de temps hostile), dans les années 1960, le terrain de lutte était devenu le soi. Le problème consistait maintenant à garder la cohérence de ses éléments internes, à situer les sources de l'identité personnelle à la fois au sein de et contre une société unie sous « le joug autoritaire du bien de consommation ». Le point de vue extérieur à soi, qui est nécessaire à la compréhension de sa propre unité, avait disparu.

Le pop ne témoigne d'aucun frayeur, ni d'aucune opposition à la vie quotidienne. Il montre le monde domestique et domestiqué, non pas comme domicile privé (jusque-là, mais seulement jusque-là, gouverné par un véritable Père, ou une Mère), mais comme monde quotidien qui se présente comme étant le monde entier, un terrain sans air qui n'a ni « dedans », ni « dehors ». La reconstitution de l'œuvre d'art comme discours d'images proscriit l'affect et consigna l'inconscient au silence ; l'inconscient devint irréprésentable dans une société qui tentait de le remplacer par des réflexes behavioristes conditionnés par la propriété. De même, le royaume problématique de la Nature apparaissait mainte-

nant rarement, et toujours sous la forme du Chaos, domaine turbulent des Autres et résidus ineffables de la vie intérieure. À la « possibilité » existentielle de l'expressionnisme abstrait, l'œuvre pop opposait l'impossibilité d'une subjectivité « authentique », l'impossibilité de voir l'art comme lieu de résistance à la déshumanisation du sujet humain, identifiée par Marx et Lukács comme étant concomitante avec l'humanisation du bien de consommation.

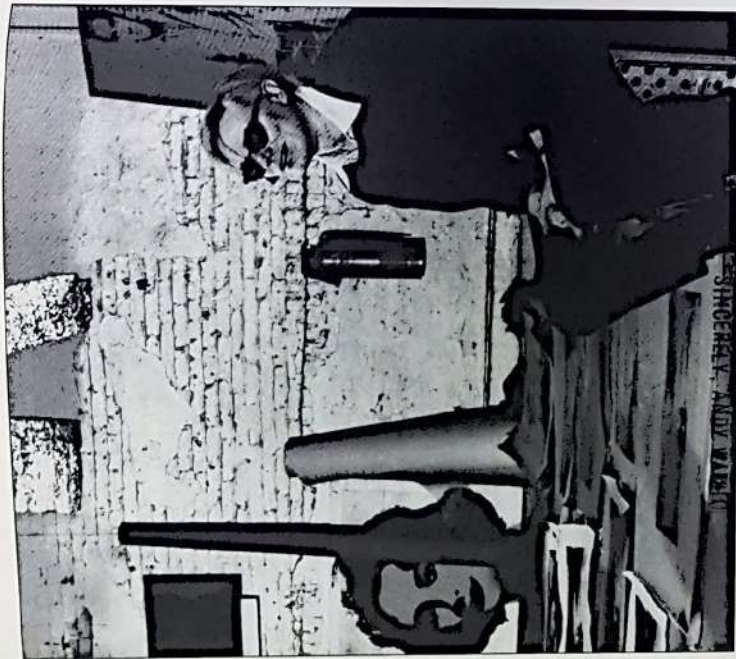
Par opposition à la figure de l'artiste expressionniste abstrait « résistant », l'artiste pop incarnait la capitulation silencieuse du sujet moderne ordinaire qui peine à s'exprimer. Celui de Beckett plutôt que de Kafka, l'Homme de la Masse se comportant comme un robot. Alors que l'expressionnisme abstrait se présentait comme hétérosexuel, l'artiste pop suggérait l'homosexualité. Alors que l'expressionniste abstrait était un bohémien, l'artiste pop était un dandy qui, conscient de sa situation historique immédiate, que l'heure de l'artiste comme génie, ayant la responsabilité de prendre des risques sérieux et calculés, avait sonné.

Loin de rester confiné dans les hautes sphères des musées et galeries, le pop s'adressa toujours aux médias de masse. Espiègle, il bousillait et inversait les paradigmes de la production de l'art, ses sujets, ses sites, ses allégeances et ses modèles. Le nouveau paradigme était avant tout systémique : un modèle de communication avec ses « expéditeurs », « canaux », « messages » et « destinataires », tous, bien sûr, parfaitement impersonnels. Pour la première fois, au moins depuis la guerre, le spectateur était reconnu ; mais pas flatté. L'industrialisation d'un système artistique qui avait été vigoureusement exclu de la plupart des récits antérieurs relatait le rôle de l'art dans la société, dressait un portrait peu clair du spectateur, à l'image de celui de l'artiste. Le pop se situait dans une relation ambiguë aux sources du pouvoir. Face à l'avancée de l'ordre social, il recourait au désordre marginal de l'ironie. Maniant les simulacres d'un pouvoir corporatiste phallosocratique, les artistes pop (un peu à l'image de ce tout petit Magicien d'Oz presque asexué) se raccrochèrent symboliquement à la seule chance qu'ils avaient de s'octroyer eux-mêmes un peu de ce pouvoir viril. Quant aux objets-images magiques, beaucoup représentaient la femme. L'objet perdu, le phallus, peut être signifié par l'image de la femme, souvent dans des situations rappelant le drame de la castration, ou bien menaçante, comme semblent l'être les images de la mère phallique. Dans le pop, l'ambiguïté sexuelle comme pouvoir reflète l'ambiguïté de la possession : en gagnant des produits de consommation, qui a maîtrisé quoi ? L'appropriation par le pop de l'image de consommation prend ainsi un caractère rituel qui revient à une retraite stratégique. Citation lit-

térale, déplacement et réarrangement peuvent-être vus comme le seul champ d'action laissé au pauvre, ou alors, et ce n'est pas si différent, comme une manœuvre ambiguë qui met en lumière la *question* de la volonté et du pouvoir telle qu'elle se joue dans l'arène de l'image. Est-ce l'exercice d'un pouvoir esthétique, ou bien est-ce un signe de simple acceptation, au même titre que le shopping ? Si reproduire des images, c'est les transformer (ce que fait Warhol dans son travail en les rendant plus grossières et en les décalant, et Lichtenstein par une formalisation et une industrialisation strictes obtenues en appliquant les principes du design commercial), qu'est-ce qui est transmis ? Il y a ambiguïté car l'artiste a pu se positionner soit comme *locuteur*, soit comme *locution* de ces « langues » de domination. S'il est locution, le refus (« incapacité ») de reproduire précisément l'imagerie du plaisir de consommation et de la menace mécanisée devient-il le dernier résidu d'une *humanité* ?

En somme, le pop présupposait le caractère socialement intégré de la subjectivité et de ses contenus, et le caractère public et créé par l'entreprise de la vie privée. On pouvait en conclure à l'obsolescence d'une culture divisée en « high » et « low » et à la disparition de l'histoire comme horizon de l'humanité, les spasmes du désir ne connaissant rien de ce qui se passe au-delà du moment à venir. De cela, même les intellectuels sont complices, bien que divisés : sans « mission » à remplir, ne représentant aucune classe et poussés, par une force intérieure, à la fois à se rapprocher et à s'éloigner de la culture de masse.

Le pop met en lumière une série d'oppositions qui se déploient autour de la perception de certaines absences ou de certains manques cruciaux. L'absence la plus importante est celle d'un sujet historiquement transcendant et donc d'une nature humaine, un « être de l'espèce » comme on dirait un « être humain », et l'absence d'une culture de résistance pour lui répondre. Si ce n'est pas une essence qui (comme dans l'expressionnisme) condamne la domination, si on ne peut pas distinguer de vérité derrière la culture, alors, c'est à une discrimination consciente de décider d'un sens qui dépendra d'un goût idiosyncrasique et d'un rationalisme aujourd'hui dévalué. Ainsi, le pop était rationnel/anti-expressionniste, froid et non partisan ; il était littéral/anti-transcendant/anti-métaphorique ; impersonnel et choisi plutôt que créé ; limité plutôt qu'ouvert ; sociologique plutôt que métaphysique ; synchronique plutôt que diachronique. Dans sa relation au sens (s'accordant par là même avec la description faite quelques décennies plus tôt par Walter Benjamin de la disparition de l'aura), le pop était radicalement anti-original (ou anti-humaniste) à la fois en ce qu'il rejetait l'originalité



Billy Name. Portrait of Andy Warhol, circa 1964, photographie noir et blanc.

ou la créativité (des individus contraints ne peuvent pas créer), et parce qu'il rejetait l'idée de l'authenticité et d'une vérité unique.

Pour ce qui est de la subjectivité, le sujet véritable dans l'empire de l'image n'est ni le faiseur ni le consommateur d'images — la « personne privée » — mais la personne spectrale, la personne-en-tant-qu'image, c'est-à-dire la célébrité. Comme Warhol l'avait lui-même développé, l'artiste reconnaît le caractère central de la célébrité comme nouveau point de référence identitaire, identité qui est alors de plus en plus rem-

placée par le rôle. L'ordre phallique et la Loi du Père sont supplantés par toute une gamme de héros hommes et femmes dont l'image écrase la biographie, image qu'ils ne contrôlent pas. Pourtant les artistes pop, à l'exception de Warhol, et contrairement à d'autres artistes des années 1960, ne furent jamais les figures médiatiques auxquelles on aurait pu s'attendre. À juste titre, ce furent l'image et le style qui occupèrent le haut de l'affiche. Les artistes pop américains avaient tendance à ne pas avoir de biographie, on aurait même pu dire, à ne pas avoir de caractère. L'homosexualité d'un certain nombre des figures principales, qui aurait pu suggérer tellement de choses sur leur travail, n'attira même pas l'attention des médias de masse.

Où est la femme dans ce récit de ce que fut l'art de l'après-guerre ? Le pop art était-il androgyne ? Asexué ? Si le manque était une de ses constructions centrales, pourquoi les femmes n'exprimèrent-elles pas leur absence ou leur domination ? En fait, il n'y avait pas de place pour les femmes dans le pop art. Ses principales interventions nécessitaient à réduire les femmes au silence, ce qui était en partie lié avec sa manière ambiguë de mettre en scène sa domination par le transcodage et le réarrangement d'images magiques, principalement des images de femmes. Le remplacement de la *touché* artistique par une production sans auteur ni affect signala plus que le simple éroussement, la superficialité et le détachement ; le remplacement de la subjectivité-comme-émotion et de la souffrance (expressionnisme abstrait, angoisse existentielle) par le rationalisme, ou identité-dans-la-connaissance, signifia qu'il n'y avait plus besoin d'avoir une douceur intuitive féminine au cœur de l'art. Il n'y avait pas de place pour l'expression d'une subjectivité différente et « véritablement » féminine, même si le pop art avait rejeté la masculinité triomphante de l'expressionnisme abstrait et avait caressé l'idée d'un abandon tout féminin. Il apparaît encore plus clairement dans d'autres mouvements des années 1960 que le nouveau rationalisme était envisagé comme une maîtrise virile : le land art, le minimalisme et le conceptualisme.

Dans le pop art, le féminin se présente sous la forme d'un signe qui est déconstruit et reconstruit en une série de champs visuels fascinants, chacun avec son propre charme fétichiste. La figure de la femme était assimilée à la fois au désir qui ressortait de la forme commerciale, telle qu'elle apparaît dans la publicité, et à la figure du foyer ; et même là, dans cet endroit où elle aurait dû se soumettre au désir du mari-sujet, elle fonctionnait plutôt comme un signe de la prépotence des exigences sociales. Sur ces deux scènes, elle n'est que l'apparence prise par un capital anonyme qui a son origine dans les salles de réunion des conseils



Roy Lichtenstein, *I Know How You Must Feel, Brad* (« Je sais comment tu dois te sentir, Brad »), 1963, crayon et collage sur papier.

d'administration mais qui est projeté au sein du foyer, par une manœuvre connue de tous les hommes modernes, mais que ceux-ci oublient au moment de s'abandonner : ce qui déjà revient à assumer le rôle de la femme. Et pourtant, *en tant que signe*, le féminin est bien vaincu par le pop art, comme elle l'était déjà par l'expressionnisme.

Si le pop art porte une critique, c'est au spectateur de la percevoir, et beaucoup ne furent pas à même de le faire. Beaucoup, et en particulier

la nouvelle génération prospère de l'après-guerre, virent au contraire, dans son accessibilité et sa gaieté éclatantes, de l'affirmation et une confirmation. Si le pop art porte une critique, elle ne s'attache pas à un événement historique particulier, comme, par exemple, à une guerre particulière, mais à toute une civilisation. C'est une critique qui a la fonction d'une étreinte. La critique, comme la voix des femmes, est absente, apparaît comme une absence. La résurgence du féminisme à la fin des années 1960 a émané en partie de cette même vie bourgeoise matériellement riche et spirituellement pauvre qui avait vu naître le pop art, et en partie de l'opposition, des mouvements progressistes qui avaient revendiqué la sphère publique comme arène où pourraient s'exprimer l'activisme et le dissentiment. Le féminisme de l'époque, comme le pop art, articulait le caractère social de l'être et de la vie privée. Mais, contrairement au pop art, le féminisme — et l'art féministe —, soulignait l'importance de la différence sexuelle en tant que principe absolu d'organisation sociale, ainsi que la *politique* de domination qui imprègne l'ensemble de la vie sociale, aussi bien personnelle que publique.

Les artistes femmes abdiquèrent la passivité « féminine » du pop art et comprirent qu'il était important de réintroduire de la narration dans l'art. La figure de l'artiste fut problématisée afin de laisser une place aux femmes. « L'artiste femme » (au même titre que l'écrivain femme, l'artiste noir et l'écrivain noir) avait obtenu un accès limité à une place concédée avec réticence au sein du modernisme ; ainsi, et parce que le sujet de l'expressionnisme abstrait est allégorique, les femmes purent être acceptées comme des quasi-hommes. Pour pouvoir appeler cela une mesure purement symbolique et montrer la façon dont cette quasi-acceptation est basée sur une exclusion, il aurait bien sûr fallu que s'exerce la force d'un mouvement de masse. Les artistes femmes déjà établies (à l'image de n'importe quel participant à titre symbolique) eurent tendance à rejeter le féminisme. Elles s'étaient formées dans un cadre théorique différent et auraient alors dû désavouer ces règles d'excellence. Dans le livre *Art and Sexual Politics*, dirigé par Thomas Hess et Betsy Baker, les artistes Elaine de Kooning et Rosalyn Drexler répondirent au célèbre essai de Linda Nochlin intitulé *Why Have There Been No Great Women Artists ?* (« Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? ») par un rejet venimeux. La réponse de Nochlin à sa propre question était d'ordre sociologique : d'un point de vue historique, les femmes ont été empêchées de se former dans le but de pouvoir devenir de grandes artistes, de plus, leurs contributions furent dans tous les cas sous-évaluées du fait même qu'elles étaient des femmes. A cela, Elaine de Kooning répondit : « Être classée dans n'importe quel-



Faith Wilding, *Waiting* (« En attente »), 1972, monochrome féministe à la Womanhouse, Los Angeles. Photographie de Lloyd Hamrod. Les étudiants du Feminist Art Program de Cal Arts ont transformé une maison inhabitée de Los Angeles en un site accueillant plusieurs installations, qu'ils ont rebaptisé Womanhouse.

la catégorie qui ne soit pas définie par son travail, c'est être niée. » Et Drexler : « Personne ne pense collectivement, sauf ceux qui font œuvre de propagande. » De Kooning : « Je crois que le statu quo du monde de l'art est très bien tel qu'il est. Dans ce pays, tout au moins, les femmes ont exactement les mêmes chances que les hommes... Il n'y a pas d'obstacles à ce qu'une femme devienne peintre ou sculpteur en dehors des obstacles habituels que rencontre n'importe quel artiste. »

Un mouvement de masse était clairement nécessaire afin de rendre ces attitudes inacceptables et leurs explications insuffisantes. Ancré dans ce mouvement, le féminisme apporta au monde de l'art des discours, des rituels, des procédures et des buts, tous nouveaux mais fermes et pour beaucoup directement adaptés des mouvements noirs, étudiants et anti-guerre, même si d'autres furent élaborés au sein de son propre discours si distinctif, et en particulier le groupe chargé d'encourager la prise de conscience.

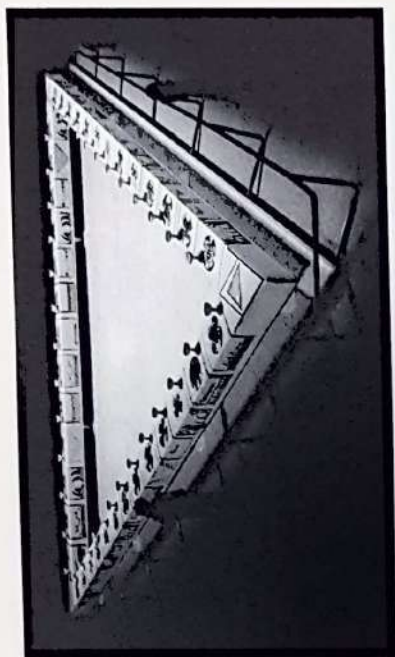
Le féminisme fit, comme les mouvements de libération, une critique morale et politique de la domination, mais aussi de l'idéologie qui allait avec et qui reprochait aux dominés de *manquer* de bonnes caractéristiques et d'en posséder de mauvaises. Le projet féministe reposait en partie sur la redéfinition de la subjectivité comme produit social plutôt que comme entité « naturelle », objectif que partageait le pop art. Mais les féministes se chargèrent de mettre en évidence le fait que la « faiblesse », le « manque » et l'exclusion n'étaient pas seulement imposés, mais aussi remédiables. Les femmes suggérèrent l'idée que le « féminin », loin d'être sans importance, sans pertinence ou disqualifiant, non seulement existait en tant que force positive et puissante, mais que ce « féminin » restait encore à découvrir. Cela sous-entendait que le féminin avait pu être déformé par la domination historique des femmes, mais que son expression souterraine dans la « culture des femmes », exhumée et évaluée avec sympathie, pourrait servir à la fois d'inspiration et de guide. Contrairement à la posture de soumission adoptée par le pop art, les féministes du monde de l'art exigèrent non seulement un espace pour la voix des femmes, mais aussi des changements sociaux conséquents.

La figure d'artiste qui fut le plus vigoureusement attaquée par les femmes du monde de l'art fut ce mythe massivement répandu de l'artiste/visionnaire/macho, mythe qui avait connu sa dernière incarnation chez les expressionnistes abstraits sans que personne ne le contredise. Bien qu'il ne fût pas adapté au pop art new-yorkais, il trouva encore à s'exprimer en Californie où des artistes pop comme Billy Al Bengtson exploitèrent largement leur image de motards grands buveurs et coureurs de jupons.

La Californie fut aussi l'État où eut lieu le premier programme féministe d'éducation artistique organisé au sein d'une institution et qui débuta avec les cours de Judy Chicago à la California State University de Fresno. Peu après, Judy Chicago et Miriam Schapiro créèrent le Feminist Art Program dans le tout récent California Institute of the Arts (Cal Art) de Valencia, situé juste en dehors de Los Angeles et financé par Disney. Le simple fait que ce programme ait vu le jour fut très important pour les artistes américaines de tout le pays. Quelques années plus tard, un différend portant sur la possibilité d'avoir un programme véritablement féministe au sein d'une institution de « l'establishment » conduisit à la dissolution de ce programme et à la formation, par Chicago et d'autres (mais pas Schapiro), du Woman's Building dans un quartier délaissé de Los Angeles. Le Woman's Building était une institution « alternative », comme beaucoup d'autres, telles les « universités libres » formées à la périphérie des institutions éducatives et culturelles de cette époque aux États-Unis et en Europe, et basées de façon tacite sur la prise de pouvoir et l'investigation collectives, sur l'expression de soi, l'autonomie et l'effort personnel. Le Woman's Building s'efforça, à bien des égards avec succès, de proposer aux femmes des situations d'apprentissage et de socialisation encadrées, des endroits où se réunir, un accès à du matériel et à des imprimantes, des divertissements, etc. Ses fonctions d'organisation et d'enseignement dépassaient largement les cours proposés par le Feminist Studio Workshop et les autres programmes.

La pratique artistique féministe de la côte Ouest est particulièrement intéressante en ce qu'elle s'occupait de former un public et de renouveler la population des artistes. La création d'un espace qui n'était pas dans la continuité du capitalisme et du patriarcat, avec pour objectif la transformation de soi et la transformation tout court, contribuait à lui donner sa force. Il est significatif que Judy Chicago et Miriam Schapiro soient arrivées à maturité artistique à l'époque de l'expressionnisme abstrait (pour Schapiro) et du pop art (pour Chicago) et ne se soient pas très bien adaptées aux exigences du système artistique, ou du moins qu'elles n'aient pas eu beaucoup de « succès ».

Le Feminist Art Program et le Woman's Building étaient dans leur orientation « culturellement féministe ». Cette approche impliquait de s'interroger sur ce que le travail (artistique) des femmes pourrait devenir en se développant dans un contexte parfois appelé « espace libre ». Les femmes occuperaient le système entier de production et de réception et, de plus, les travaux produits pourraient être compris comme étant l'expression d'une ou de plusieurs femmes en particulier qui resteraient toutefois conçues comme contribution à un projet collectif ouvert, celui de



Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979.
L'installation comportait des assiettes en céramique avec des portraits commémorant des femmes historiques et un support de céramique sur lequel figuraient les noms d'autres femmes. L'œuvre a été réalisée entre 1974 et 1979 ; première exposition en 1979.

construire une culture des femmes, et peut-être plus encore. Ce discours partagé était perçu comme conscient et direct, par opposition à ce qui était considéré comme le discours voilé, déformé et fermé de cet art et de cette architecture déguisant leur masculinité intrinsèque. Le modèle non-hiérarchisé de la production artistique et de l'œuvre d'art elle-même mit en péril la maîtrise à la fois de l'œuvre et de l'artiste du modernisme classique, comme j'ai déjà suggéré que le pop art pouvait le faire, mais de manière différente ; car les féministes, et surtout les féministes culturelles, pensaient qu'elles étaient en train de mettre au point une alternative qui allait transformer la société, alors que les artistes pop n'avaient ni programme pour, ni désir de promouvoir le changement. (Il y eut bien sûr d'autres artistes hommes qui avaient une vision de changement social.) La remise en cause implicite de la position d'auteur telle qu'elle s'inscrivait dans les critiques formulées par le Feminist Art Program et le Woman's Building conduisit à la production d'un travail commun chez certaines étudiantes, mais pas chez les enseignantes ; de toutes les exigences du monde de l'art, l'individualisme fut le plus dur à abandonner. Judy Chicago a bien souligné que son œuvre *Dinner Party*, qui avait nécessité une très vaste contribution de la part d'un grand nombre de personnes, n'était pas une œuvre collective.

Schapiro et Chicago n'avaient pas de sympathie pour les analyses socialistes et le féminisme socialiste, bien qu'un nombre d'enseignantes et d'étudiantes plus jeunes du Woman's Building s'intéressaient à des versions socialistes du féminisme et introduisaient la notion de classe au même titre que celle de différence sexuelle dans leurs analyses de l'oppression. Le Building tenta également un certain nombre de rapprochements avec les résidents mexicains pauvres de leur quartier, mais avec un succès mitigé. Quelques avatars du culte des déesses et de mysticisme, bien que peut-être aussi inintéressants que l'analyse économique aux yeux de Schapiro et Chicago, furent toutefois beaucoup plus facilement tolérés dans le féminisme de la côte Ouest et furent plus facilement assimilés dans les théories sur la culture des femmes, puisqu'ils suggéraient une source hermétique d'imagerie puissante moins immédiatement menaçante et plus familière. Sur le modèle du Woman's Building, mais souvent plus impliquées politiquement avec des femmes pauvres, des femmes dans d'autres villes créèrent des Women's Buildings, même si aucun n'eut le même à-propos ou le même impact sur le monde de l'art que le premier.

L'essentialisme et le mysticisme suggérés par les femmes de Californie dérangeront beaucoup d'artistes féministes de la côte Est qui furent beaucoup moins disposées à accepter l'idée d'une essence féminine susceptible de se retrouver dans le style et dans la forme. Il y eut toute une histoire autour de la thèse de « l'imagerie vaginale centrale », qui certainement avait dû être provoquée par la « très côte Est » Lucy Lippard, critique d'art féministe alors la plus connue aux États-Unis. Mais la majorité des femmes qui se retrouvaient dans le mouvement des femmes artistes, y participaient ou le soutenaient, acceptèrent ces objectifs : la participation — une certaine idée communautaire (bien que généralement en dehors de l'acte de production artistique lui-même) — le progressisme et l'égalitarisme politiques, l'acceptation de la différence, la critique de la domination, l'optimisme et la productivité. D'autres institutions alternatives, qui n'étaient pas des institutions d'enseignement, furent fondées, comme la Women's Interart Center à New York. Et dans la grande tradition de cette autre option qui se présente aux artistes, certaines femmes créèrent aussi des galeries coopératives, comme la galerie A. I. R. à New York. D'autres espaces préétablis envisagés comme des tremplins vers l'establishment artistique. Ils créèrent en tout cas un contexte pour un travail théorique qui, dans d'autres disciplines, y compris l'histoire de l'art, se passait dans et autour de l'université. Des lettres d'information et des revues d'art

féministes furent lancées, et une critique d'art féministe fit son apparition quelques temps dans des revues établies. Des femmes révélèrent, dénoncèrent et manifestèrent contre l'exclusion et la sous-représentation des femmes dans les collections et expositions des principaux musées, et ceci ne fut pas sans effet.

Quelques-unes des différences qui existent entre les côtes Est et Ouest peuvent être instructives⁵. Les femmes de la côte Ouest avaient plutôt tendance à former des communautés, créant un discours nouveau et travaillant à asseoir leurs idées dans le contexte de ces communautés. New York, avec son réseau plus large et l'attrait que représentent les institutions artistiques majeures, donnait lieu à des activités le plus souvent dirigées vers l'extérieur. Le consensus se faisait sur des actions et des déclarations politiques plutôt que sur des ajustements théoriques, des études et des pratiques artistiques collectives, même si des groupes d'étude jouèrent un rôle important. Mais les considérations intellectuelles y étaient plus larges, et il y avait plus de théories concurrentes, et il y avait peu de chance pour que les femmes de la côte Ouest s'embrassent de quelques dogmes tels que la thèse de « l'imagerie vaginale ». Toutefois, des deux côtés du pays, beaucoup d'artistes lesbiennes s'intéressèrent au séparatisme et donc à la constitution et à la théorisation d'une solide culture des femmes au sein de laquelle l'image de la déesse était souvent centrale. Sur la côte Ouest, on était plus prompt à tenter des travaux collectifs. Sur la côte Est, l'individualisme dans l'atelier, exigence de la « scène » new-yorkaise, était une donnée pratiquement obligatoire, et peu recherchaient les ressorts de la créativité dans des formes pré-sociales et mythiques, sauf, de manière notable, Lucy Lippard. L'innovation formelle, l'utilisation des médias de masse, la théâtralité, la simultanéité du sens propre et du sens métaphorique dans le discours et la multiplicité des éléments, toutes ces caractéristiques définissaient les performances artistiques de la côte Ouest, la performance étant la principale forme nouvelle développée là-bas et une forme qui se prêtait idéalement à l'émergence des voix de femmes. La réinterprétation féministe des aspects les plus strictement formels de l'art établi, associée à un assaut lancé contre l'idéologie et la pratique, représenterait une nouvelle avancée dans le processus enclenché alors par le pop art et qui consistait à faire pénétrer l'art établi dans une sphère culturelle plus large. L'apparition de la voix féminine dans les discours du grand art sous une forme autre que celle d'un manque ébranla, temporairement, le côté univoque du style. Et il en fut de même pour la lutte contre la création sous forme de produits et contre la mainmise des marchands sur le contrôle de l'accès au monde de l'art ;



Nancy Buchanan, *Rock'n Roll Piece*, 1974, performance à la Grand John Hayes Gallery, Los Angeles. Nancy Buchanan, devant le groupe Blun Chrest, chantait une chanson qu'elle avait composée à partir du rapport annuel de la Union Oil Company destiné à ses actionnaires. Buchanan cédait par écrit aux gagnants de la tombola les actions de la compagnie dont elle avait héritées, utilisant, pour signer, son propre sang, qu'elle se prélevait sur scène. Photographie de David Daniel.

toutefois ce processus permit de rapprocher encore un peu plus le monde du grand art de celui de l'art de divertissement, ce que le pop art, en la personne d'Andy Warhol, fut le premier à reconnaître et à afficher. Le mouvement des femmes, par ses analyses et son programme politiques, souligna la continuité entre la culture de masse et la grande culture pour ce qui est de la représentation des femmes. Condamner le chauvinisme des images pop (non warholiennes) allait de paire avec les attaques lancées contre de telles images à leur source, c'est-à-dire dans les médias de masse, et plus particulièrement dans la publicité. De plus, (et pour cela il faut lire John Berger et en particulier son très populaire *Ways of Seeing* publié par Penguin en 1977 et tiré de la série de conférences qu'il présenta sur la BBC) ces images telles qu'elles apparaissent dans la publicité peuvent être perçues comme le prolongement de la représentation féminine à travers toute l'histoire de la peinture occidentale.

Les analyses portant sur l'exclusion systématique de certains types d'œuvres basées sur un discours critique, par exemple de gauche, ou afro-américain, furent élargies grâce à celui des femmes, et rendues effectives parce que ces dernières réussirent à légitimer leurs revendications (pouvoir pénétrer le monde de l'art selon leurs propres conditions, c'est-à-dire en tant que femmes, faisant de l'art de femmes, un art qui ne soit pas asexué). Aucune minorité ethnique ou raciale n'avait réussi à le faire auparavant. Le programme féministe (mettre la différence et l'analyse explicite dans l'œuvre, être attentives aux problèmes d'exclusion institutionnelle et redéfinir les conditions de participation à l'art) avait ainsi rendu possible un appareil culturel plus ouvert et plus inclusif. Le succès des stratégies politiques et culturelles des années 1960 reposait sur l'exigence généralisée de justice et de participation sociales. Les agences gouvernementales, les institutions publiques et les écoles s'adaptèrent en fonction, tandis que le monde de l'art semblait plus perméable que jamais aux idées et aux multiples pratiques nouvelles. Mais cette phase de « postmodernisme », reposant simplement sur le rejet de la fermeture artistique du modernisme, fut transitoire. Bien que de nombreuses artistes femmes et beaucoup d'institutions artistiques se développent, pendant les années 1970, avec ce modèle révisé du système de l'art, des forces conservatrices et spécifiquement anti-démocratiques montaient en puissance pendant cette période d'endettement économique. Beaucoup de femmes plus jeunes se mirent à considérer le féminisme comme démodé, comme ayant déjà atteint ses objectifs.

La grande vague conservatrice des années 1980 commença tout de suite à démanteler les changements politiques et culturels opérés dans les années 1960 et 1970, et certains secteurs du monde de l'art firent rapidement preuve d'initiative dans ce domaine. Quelques marchands entrepreneurs saisirent l'occasion pour repositionner certaines marchandises à la valeur très sûre tout en haut du marché. En un clin d'œil, on repositionna la peinture et la sculpture en haut de la hiérarchie artistique en termes de vente et de reconnaissance. Et pas n'importe quelle peinture et n'importe quelle sculpture : un néo-expressionnisme mythique, irrationnel et hautement misogyne fit son apparition qui confirma l'élitisme des gros investisseurs et la résurgence chez eux d'une misogynie triomphante. De peur que certains ne se soient pas aperçus que le progressisme et la différence avaient bien été évacués *manu militari*, l'un des marchands new-yorkais les plus importants, la très menue, ultra-féminine et apprêtée à grands frais Mary Boone, a expliqué récemment au magazine *People*⁶ que les femmes ne sont tout simplement pas aussi expressives que les hommes et que même si elle-même était tout à fait disposée à représenter une femme douée, les commissaires d'exposition ne voudraient, eux, jamais en entendre parler.

Avant le féminisme, les femmes ne pouvaient prétendre réussir dans le monde de l'art qu'au prix d'un « super-professionnalisme », c'est-à-dire en semblant fortes et « masculines », en étant « l'un des mecs ». Or, l'expressivité se voit aujourd'hui à nouveau revendiquée, mais comme cette part de douceur chez des artistes qui restent exclusivement masculins : « l'homme des années 1980 » n'a pas peur de montrer son côté féminin, rendant parfaitement inutile que des femmes s'en chargent. Il semble que l'expression noble, comme la gastronomie, nécessite que les femmes soient chassées de la cuisine, quand bien même ce fut la femme en tant que femme qui opéra le retour de la subjectivité et de l'expression comme attributs de la figure de l'artiste.

Rien n'est plus central à ce mouvement de réaction économique, culturelle et privée que la ré-assertion de principes d'ingénierie et de domination et la reconstitution de la Loi du Père (même lorsque celles-ci sont transmises par la « figure de la femme ». Margaret Thatcher ou même Mary Boone). Pourtant, le patriarcat véritable est cassé, ce que le pop art avait compris, et il ne peut être rétabli ; ainsi, les figures d'artistes actuelles, mâles et héroïques, en provenance des deux continents, Europe et Amérique, ne sont que des faux, victimes d'une nostalgie au troisième degré.

Les jeunes artistes femmes, qui semblent considérer que les objectifs principaux du féminisme avaient déjà été atteints au milieu des années

1970, ne sont en aucun cas capables d'apprécier le caractère répétitif de ces tactiques, ni même de savoir comment réagir. L'endettement économique pousse les gens à se précipiter vers le centre, et New York est en ce moment plein, non seulement de riches Européens tirant parti de la faiblesse du dollar, mais aussi d'artistes venus de tous les États-Unis essayant de réussir à tout prix. La compétition féroce est la règle, plutôt que le communautarisme, et il est déjà assez dur pour une femme de faire exposer son travail sans en plus essayer d'avoir l'air de transmettre un message datant des années 1960.

Il y a peut-être peu d'expositions de femmes en ce moment, mais il y a beaucoup d'artistes féministes de tous âges. L'institutionnalisation de la critique féministe et son développement en tant qu'approche psychanalytique de la culture et de la subjectivité, plus particulièrement en France, sont sources de légitimité, même si, comme l'a récemment souligné Lawrence Alloway, critique toujours acquis à la cause, presque plus personne n'écrit de critique féministe⁷. Les femmes de la génération des années 1960 (et 1970) continuent de se rencontrer et de travailler avec une approche féministe. Certaines artistes ont été associées à un art critique, souvent féministe, sans d'ailleurs nécessairement être considérées comme politique, pointant du doigt, ici, le discours de la culture patriarcale et sa tendance à avaler les faibles (en particulier les femmes) et à les réduire au silence. De manière intéressante, un tel travail, du moins à New York, est destiné à la galerie commerciale, le dernier endroit où l'on aurait cherché à l'exposer une décennie plus tôt. Peut-être doit-on voir la fin de « l'espace alternatif ». On a pourtant vu émerger ces dernières années à New York bon nombre de petites galeries et de collectifs (dont Colab, PADD, Group Material ou encore Fashion Moda), menés par de jeunes artistes, hommes et femmes, dont le travail est souvent teinté de négativité sociale et d'une perspective critique à la sauce punk. Parmi ces artistes, beaucoup de femmes sont féministes, même si elles opèrent en dehors des communautés féministes. La plupart des nouvelles galeries sont censées être un passeport vers les grandes galeries, mais elles peuvent très bien toucher la masse de la critique, voire devenir elles-mêmes une scène artistique, en particulier dans l'exubérant East Village. Toutefois, je crois qu'on peut malheureusement prédire que, comme par le passé, la présence caractéristique des femmes sera amenée à disparaître s'il n'y a pas, de la part des femmes elles-mêmes, un effort concerté pour redéfinir leurs buts et pour reprendre des activités militantes.

1. June Wayne, « The Male Artist as a Stereotypical Female », in *Art Journal*, n°32, été 1973, pp. 414-16. Également paru sous le titre « The Male Artist as a Stereotypical Female, or Picasso as Scarlett O'Hara » to Joseph Hirshhorn's Rhett Butler », in *Artnews*, décembre 1973, pp. 41-44.
2. Robert Motherwell et Harold Rosenberg, préface à *Possibilités*, n°1, hiver 1947-48, p. 1.
3. Robert Motherwell, « The Modern Painter's World », in *Dyn 1*, n°6, novembre 1944, pp. 9-14.
4. Elaine de Kooning et Rosalyn Draxler, « Dialogue », in Thomas B. Hess et Elizabeth C. Baker, *Art and Sexual Politics : Women's Liberation, Women Artists, and Art History*, New York, Macmillan, 1971, pp. 57-59.
5. J'ai habité sur la côte Ouest pendant le plus gros de la période 1968-1980, avec quelques retours occasionnels à New York pour des séjours plus ou moins longs, et l'expérience de première main que j'ai du féminisme, j'entends le féminisme dans le monde de l'art, a été bien plus marquée pendant cette période, par ses manifestations sur la côte Ouest que par celles de la côte Est. Toutefois, l'art féministe de la côte Ouest se concentrait à Los Angeles, alors que de mon côté, j'ai vécu à San Diego et aux alentours, jusqu'en 1978, année où j'ai déménagé un peu plus au nord, à San Francisco, puis encore plus haut à Vancouver, avant de revenir m'établir dans ma ville natale de New York en 1980.
6. Numéro du 12 avril 1982.
7. Lawrence Alloway, critique britannique et inventeur du nom « pop art », fut toujours un sympathisant féministe, également acquis à toutes les autres révoltes du monde de l'art, et fut marié à la portraitiste féministe Sylvia Sleight.

Amelia Jones, « Le sexe et l'enseignement de l'histoire de l'art » (2015), trad. fr. Françoise Jaouën, Perspective [En ligne], 2 | 2015, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6143>

Le sexe et l'enseignement (de l'histoire de l'art)

Amelia Jones

Les débats sur la sexualité et le genre ont récemment resurgi avec force aux États-Unis à l'occasion de la controverse sur le mariage homosexuel et de l'irruption dans la culture de masse de sujets et de thèmes touchants au transgenre ; on songe sur ce dernier point notamment à la série télévisée *Transparent*, d'Amazon Studios, mettant en scène un homme d'âge mûr confronté au désarroi de ses enfants après avoir décidé de changer de sexe, à l'émission *I am Cait*, diffusée sur la chaîne E !, qui montre la transformation de l'ancien athlète olympique Bruce Jenner en « Caitlyn », émission à laquelle se sont ajoutés des interviews (dont une avec Diane Sawyer diffusée au mois d'avril dernier sur la chaîne ABC) et divers articles (l'un publié dans le magazine *Vanity Fair* au mois de juillet)¹. En réponse à cet engouement populaire pour la culture transgenre, plusieurs grands quotidiens ont abordé le sujet dans leurs pages d'actualités, notamment le *New York Times*, qui a consacré un long article de une à la juge Phyllis Frye, née de sexe masculin, et militante transgenre depuis les années 1970².

Dans ce contexte, qu'en est-il du monde de l'art et du discours sur l'art et l'histoire de l'art à l'université ? Ces débats sur le genre et la sexualité ont-ils influé sur les pratiques artistiques, les théories et les stratégies des commissaires d'exposition, ou encore sur l'enseignement de l'histoire de l'art ? Depuis les années 1970, avec l'essor des *cultural studies* (notamment au Royaume-Uni) et les débats suscités par les divers mouvements militants (plus particulièrement aux États-Unis), le féminisme, les études sur le genre et la *queer theory* ont pris une place centrale dans le domaine des arts et des *humanities* à l'université. Dès les années 1980, la plupart des universités avaient créé un programme ou un département de « women's studies », souvent rebaptisé « gender studies » (ou une variante) dans les années 1990 en raison des importantes évolutions survenues dans la *queer theory* et dans le discours LGBTQ (lesbien, gay, bi, trans et *queer*). Cependant, ces programmes sont, dans une large mesure, portés par des enseignants issus des sciences sociales (anthropologie et sociologie, par exemple), et rarement par des spécialistes en arts visuels ou en histoire de l'art. Dès les années 1970, en revanche, on trouve ici et là des féministes dans les départements d'histoire de l'art et d'arts plastiques. L'université accueille également des historiens s'intéressant à l'art gay et lesbien, mais leur présence reste discrète. Quant aux spécialistes de la théorie *queer*, leur absence est parfois criante. Avec l'historienne d'art canadienne Erin Silver, spécialiste de la théorie féministe et *queer*, j'ai édité un ouvrage qui s'interroge sur le faible impact de la *queer theory* sur l'histoire de l'art : *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*³.

Malgré tout, sous une forme ou sous une autre, la théorie sur le genre a réussi à se frayer un chemin dans l'enseignement supérieur et la recherche sur l'art et la culture en général, et les débats sur la représentation des artistes femmes ou *queer* au niveau des institutions artistiques restent vifs grâce à l'engagement de quelques chercheuses ou commissaires

d'expositions (notamment Maura Reilly, Katy Deepwell et Hilary Robinson⁴). Concernant ce dernier point, les théories sur la représentation enseignées aujourd'hui dans les programmes d'histoire de l'art et d'arts plastiques doivent beaucoup aux rigoureuses analyses féministes des années 1970-1990, même lorsque les questions féministes et *queer* n'y sont pas explicitement évoquées ; on pourrait citer ici l'article de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », publié en 1975 et devenu un classique, ou encore la thèse de Judith Butler sur la performativité du genre, deux textes communément étudiés dans les cours d'introduction critique – la théorie sur l'art et l'histoire de l'art telles qu'on les enseigne aux États-Unis dans les écoles d'art – et les cours d'histoire de l'art⁵.

En dépit de cette dimension fondatrice, les questions politiques pressantes posées par le féminisme, la théorie sur le genre et la *queer theory* ont, dans une large mesure, été mises de côté par le discours contemporain sur l'art, ainsi que dans la pratique (y compris dans l'organisation d'expositions). La grande époque du féminisme (années 1980 et au-delà) et de la *queer theory* (années 1990) est manifestement révolue ; le temps n'est plus où les deux pensées se dressaient contre les barrières et les oppressions du discours sur l'art, ou remettaient en cause les pratiques institutionnelles et les disciplines des *humanities* – même si, précisons-le, ces deux discours n'ont jamais connu dans les écoles d'art et les départements d'histoire de l'art américains le succès qu'ils ont rencontré au Royaume-Uni (notamment l'histoire de l'art féministe), ou dans d'autres départements des *humanities* aux États-Unis (la *queer theory* est depuis longtemps l'un des axes forts des départements faisant une place aux *cultural studies*).

Nombre de chercheurs s'intéressant au féminisme et à la *queer theory* rattachés à des départements d'histoire de l'art ou à des écoles d'art (dont je suis) continuent à s'inspirer, sans grand risque, de ce type d'analyse. J'ai par exemple édité récemment un recueil baptisé *Sexuality* (publié dans la collection *Documents* de la Whitechapel Gallery), qui réunit des textes très controversés au moment de leur publication (textes et interviews de Cosey Fanni Tutti, Ron Athey et Claudette Johnson ; *Homosexual Wedding (Press Release)* de Yayoi Kusama, 1968 ; *Carnal Manifesto* d'Orlan (vers 2000) ; *Olympia's Maid* de Lorraine O'Grady, 1992), mais qui ont aujourd'hui valeur de documents historiques sur l'étude de l'art et de la sexualité, et choisis à ce titre⁶. On pourrait dire que ce type d'ouvrage estompe la radicalité politique de ces pratiques artistiques et de ces critiques antérieures en les présentant sous forme de condensé d'opinions.

Malgré tout, s'intéresser aux questions de genre et de sexualité dans le discours sur l'art aux États-Unis reste une entreprise délicate. La pratique assidue d'une approche féministe *queer* dans le domaine de l'histoire de l'art, des *critical studies*⁷ ou des études sur la culture visuelle ne favorisera pas la carrière d'un chercheur au même titre que la démarche traditionnelle (consistant à analyser la réception, les matériaux, la forme, ou le statut d'objet de l'œuvre d'art sans interroger les structures sur lesquelles reposent ces arguments), ou encore l'enseignement de la théorie sous forme de pot-pourri d'approches, sans tenir compte des questions historiographiques et sociales, ou relevant de la politique identitaire. Dans les départements américains d'histoire de l'art, les *cultural studies* ont en grande partie été tenues à l'écart ; cette exclusion est largement due au groupe très influent gravitant autour de la revue *October*, groupe dont les arguments ont rejoint ceux d'une frange conservatrice qui estime que l'histoire de l'art est un discours « neutre » sans méthode ni point de vue, et qui n'a donc nul besoin de s'interroger sur les structures qui le sous-tendent⁸. D'un point de vue structurel, les méthodes d'enseignement et de recherche en histoire de l'art n'ont guère évolué depuis le milieu du siècle dernier. Quelques grands noms (notamment Donald Preziosi) ont plaidé pour un examen critique et un remaniement de la discipline ; c'est également le cas de féministes et de spécialistes de la *queer theory* dans d'autres domaines (Eve Kosofsky Sedgwick, entre autres). Mais cet appel n'a pas été entendu⁹. Dans les écoles d'art, les cours théoriques ont souvent une allure de fourre-tout ; les professeurs (pour la plupart titulaires d'un diplôme d'arts plastiques, et non d'un doctorat, et qui n'ont pas reçu de formation

intensive en histoire de l'art) ont tendance, par exemple, à exposer les grandes théories passées et présentes sans guère se soucier des circonstances, du lieu ou du moment de leur naissance ; les écoles d'art offrent rarement des cours d'études critiques où sont explicitement abordées les questions de pouvoir et les théories sur l'identité et l'identification (y compris féministes) de manière suffisamment énergique et cohérente.

Le contraste est parfois accusé entre l'enseignement de l'histoire et de la théorie de la littérature, du cinéma, de la culture populaire, ainsi que de certains types de musique et de théâtre (où l'on s'intéresse souvent de près aux *cultural studies*, d'une part, dont l'objet est d'analyser le *fonctionnement* de la culture en lien avec les questions de pouvoir et de politique), et l'enseignement de l'histoire et de la théorie de l'art visuel à l'université et dans les écoles d'art, d'autre part. À la University of Southern California, par exemple, on trouve divers spécialistes très au fait des derniers développements du féminisme, de la *queer theory* et de la politique antiraciste dans les départements d'anglais, d'« American Studies and Ethnicity », ou encore dans les écoles de musique, de cinéma et de théâtre. En revanche, les cours donnés dans le département d'histoire de l'art n'évoquent aucunement la pensée féministe ou *queer* contemporaine. Ma présence à la Roski School of Art and Design a permis de modifier le cursus dans cette institution mais, avant mon arrivée, l'intérêt se concentrait sur les pratiques sociales et la théorie politique en lien avec la critique d'art, et très peu sur la manière dont l'identification conditionne la manière dont on écrit sur l'art sous toutes ses formes, dont on le fabrique, l'expose, l'organise et le reçoit. Le féminisme était présent de manière implicite dans le cursus des arts plastiques, mais ne figurait pas de manière explicite dans les cours théoriques.

En résumé, la pensée féministe et *queer* est inscrite en filigrane dans la théorie sur l'art, mais elle n'est qu'occasionnellement mise en avant dans les écoles d'art et les départements d'histoire de l'art aux États-Unis. Elle serait plutôt occultée, laissée de côté ou marginalisée, particulièrement en Amérique du Nord. Il existe bien entendu quelques exceptions, en fonction des individus et des visions mises en œuvre : Norma Broude et Mary Garrard enseignent l'histoire de l'art féministe depuis de longues années au département d'art de l'American University ; la Claire Trevor School of the Arts de l'University of California, Irvine fait œuvre de pionnier depuis de longues années en veillant à la diversité de son corps enseignant, ce qui a renforcé son programme et porté l'attention sur les questions de pouvoir et d'identification dans le monde de l'art visuel ; à la State University of New York (Buffalo), Jonathan Katz, grand spécialiste de l'histoire de l'art *queer*, est à l'origine d'un cursus de troisième cycle particulièrement innovant qui fait la part belle à l'histoire de l'art *queer* et féministe, et comporte un cycle de conférences sur l'art gay et lesbien. Mais aucun département d'histoire de l'art aux États-Unis ne met en avant l'histoire de l'art féministe, si ce n'est à travers l'évocation de l'œuvre de quelques individus. Quant aux programmes d'études de muséographie et d'arts plastiques, ils ont tendance à délaisser ou à marginaliser les approches *queer* et féministe.

Comme je l'explique dans *Sexuality*, le sexe et la sexualité, le genre et l'identification à un genre jouent un rôle central dans la fabrication, l'interprétation et l'exposition de l'objet artistique ; pourtant, ces dimensions de l'expérience humaine sont encore considérées comme des questions marginales dans le discours sur l'art et l'enseignement de l'art et de l'histoire de l'art. On a vu plus haut que la culture populaire accueille désormais volontiers les débats sur la sexualité et le genre ; pourtant, l'université et le monde de l'art restent, dans une large mesure, sourds à ces questions d'identification, essentielles si l'on veut comprendre le fonctionnement de l'art dans la société américaine d'aujourd'hui.

Cet article a été traduit par Françoise Jaouën.

1. À l'issue de ces débats, la Cour suprême a établi la constitutionnalité du mariage homosexuel à l'été 2015. Sur les célébrités transgenre, voir l'article de couverture de Buzz Bissinger (illustré par des photos d'Annie Leibovitz) intitulé « Call me Caitlyn », dans *Vanity Fair*, juillet 2015, p. 20-69, 105-106. L'interview menée par Diane Sawyer a été diffusée dans l'émission 20/20 d'ABC News le 24 avril 2015.
2. Voir Deborah Sontag, « Once a Pariah, Now a Judge: The Early Transgender Journey of Phyllis Frye », dans *New York Times*, 29 août 2015, www.nytimes.com/2015/08/30/us/transgender-judge-phyllis-fryes-early-transformative-journey.html?_r=0 (consulté le 25 septembre 2015).
3. Amelia Jones, Erin Silver, *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, Manchester, 2015.
4. Voir le numéro spécial d'*Art News* dirigé par Maura Reilly et consacré aux femmes dans le monde de l'art (juin 2015). J'y ai moi-même publié un texte intitulé « On Sexism in the Art World », p. 69-70, disponible en ligne : www.artnews.com/2015/05/26/on-sexism-in-the-art-world (consulté le 25 septembre 2015) ; Katy Deepwell dirige la très intéressante revue d'art féministe en ligne *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, www.ktpress.co.uk. Hilary Robinson, auteur de textes importants sur l'histoire de l'art féministe, ajoutera bientôt à son œuvre un recueil intitulé *Companion to Feminist Art Practice and Theory* (Bristol, à paraître). J'y ai également publié un article intitulé : « Essentialism, Feminism, and Art: Spaces where Woman 'Oozes Away' ».
5. Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, 16/3, 1975, p. 6-18 ; repris dans Amelia Jones éd., *Feminism and Visual Culture Reader*, New York/Londres, (2003) 2010, p. 57-65 ; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Londres, 1990 [éd. fr. : *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, 2006]. Judith Butler avait au préalable exposé son argument dans « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans *Theatre Journal*, 40/4, décembre 1988, p. 519-531.
6. Amelia Jones éd., *Sexuality*, Londres, 2014.
7. Dans le présent contexte, les *critical studies* sont des programmes interdisciplinaires axés sur l'art ou l'architecture, et dont le contenu varie selon les universités (N.D.L.T).
8. Voir le fameux « Visual Culture Questionnaire » publié par *October*, une revue en lutte de longue date contre les nouvelles méthodes inspirées par les questions de politique identitaire ou par les *cultural studies* (Svetlana Alpers et al., « Visual Culture Questionnaire », dans *October*, 77, été 1996, p. 25-70).
9. Voir Donald Preziosi éd., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, 2006 ; Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, 1991 ; voir également l'ensemble des travaux d'Eve Kosofsky Sedgwick, plus particulièrement *Tendencies*, Durham, 1993.

Sol LeWitt, « Alinéas sur l'art conceptuel » (1967) et « Positions » (1969), trad. fr. dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 910-914.

6 – SOL LEWITT (NÉ EN 1928) : « ALINÉAS SUR L'ART CONCEPTUEL »

L'œuvre de LeWitt, faite de répétitions et de permutations, exclut systématiquement toute note personnelle. On ne peut pour autant l'identifier à une tradition rationaliste de l'art du XX^e siècle. À l'époque où LeWitt écrit ce texte, son travail se définissait par des structures sérielles, rectangulaires, à cadre ouvert. En 1968, il a commencé à rédiger des propositions pour des dessins muraux à réaliser selon ses instructions. La notion d'« art conceptuel » a été plusieurs fois redéfinie depuis les années 1960, mais ce texte jeta les premières bases pour une reconnaissance publique du mouvement. Initialement publié dans Artforum, vol. 5, n° 10, été 1967, pp. 79-83, il a été traduit dans le catalogue « Daniel Buren-Sol LeWitt », Le Magasin, Grenoble, 1987.

[...]

Je m'en tiendrai à l'art qui me concerne : l'art conceptuel. Dans l'art conceptuel c'est l'idée ou le concept qui compte le plus. Pour un artiste conceptuel, tous les projets et toutes les décisions sont antérieurs à l'exécution qui reste une chose superficielle. L'idée devient une machine d'art. Mais l'art conceptuel n'est pas théorique, il n'illustre pas de théories. C'est un art intuitif, un art qui a trait à toutes sortes de processus mentaux et qui préserve sa gratuité. Généralement, il n'est pas tributaire du métier au sens artisanal du terme. Pour l'artiste conceptuel il s'agit essentiellement de susciter un intérêt mental ; il cherchera donc à museler l'affect. Il ne faut pas croire pour autant qu'on cherche à ennuyer. C'est seulement l'attente de quelque aiguillon affectif – auquel l'art expressionniste a habitué – qui empêchera le visiteur de percevoir l'art en question.

L'art conceptuel n'est pas nécessairement logique. La logique dans une œuvre ou une série d'œuvres reste un moyen : occasionnel et aussitôt détruit. La logique peut masquer la véritable intention de l'artiste, faire croire au visiteur qu'il comprend l'œuvre ou induire une situation paradoxale (logique # illogique par exemple). Des idées logiques dans la conception peuvent s'avérer illogiques au niveau de la perception. Il n'est pas nécessaire que les idées soient complexes. La plupart des bonnes idées sont d'une simplicité enfantine. Si les bonnes idées se donnent pour simples, c'est qu'elles semblent inévitables. Dans le domaine des idées, l'artiste peut même se réserver des surprises. On trouve les idées intuitivement.

L'apparence d'une œuvre reste secondaire. En se matérialisant elle doit ressembler à quelque chose. Peu importe la forme définitive, cela doit commencer par une idée. C'est le processus de conception et de réalisation qui engage l'artiste. Une fois réalisée, l'œuvre est ouverte à la perception de chacun, y compris l'artiste. (Par perception, j'entends l'appréhension des données sensorielles, la compréhension objective de l'idée et, simultanément, l'interprétation subjective de ces deux rapports.) L'œuvre ne sera perçue qu'une fois achevée.

L'art essentiellement destiné à la vue sera dit perceptuel plutôt que conceptuel. Cela implique l'ensemble de l'art optique, cinétique, centré sur la lumière ou la couleur.

Dès lors que la conception et la perception sont des fonctions contradictoires (l'une est *a priori*, l'autre *a posteriori*), l'artiste ne saurait appliquer un jugement subjectif à son œuvre sans appauvrir son idée. Pour vraiment explorer son idée, l'artiste évitera autant que possible les décisions arbitraires ou aléatoires ; le caprice, le goût et autres fantaisies n'auront pas cours. Si l'apparence d'une œuvre déçoit, elle ne devra pas nécessairement être rejetée. Il arrive que ce qui semble maladroit au départ s'avère ensuite visuellement satisfaisant.

L'une des manières d'éviter la subjectivité, c'est de travailler avec un plan. Cela permet aussi de ne pas reprendre successivement chaque œuvre. Certains plans exigent des variations par milliers, d'autres varient, mais à chaque fois le plan est fini. D'autres plans impliquent l'infini. Toutefois, l'artiste sélectionnera toujours les formes et les règles de base déterminant la solution du problème. Lors de la réalisation de l'œuvre, moins l'on prendra de décisions, mieux cela vaudra. Cette méthode permet de limiter au maximum l'arbitraire, le caprice et la subjectivité.

Quand un artiste emploie une méthode modulaire multiple, il a généralement recours à des formes simples, déjà disponibles. En elle-même, la forme n'a qu'une importance très limitée. Elle devient la grammaire de l'œuvre dans sa totalité. En fait, il vaut mieux choisir une unité de base inintéressante : elle s'intégrera plus facilement dans le tout. Employer des formes de base complexes, c'est nuire à l'unité d'ensemble. Recourir à la répétition d'une forme simple, c'est restreindre le champ d'intervention et mettre l'accent sur la disposition de la forme. Celle-ci devient la fin et la forme devient le moyen.

L'art conceptuel n'a pour ainsi dire rien à voir avec les mathématiques, la philosophie ou d'autres disciplines mentales. Les mathématiques qu'utilisent la plupart des artistes sont de l'arithmétique, des systèmes numériques simples. La philosophie d'une œuvre est implicite, et elle n'est pas l'illustration d'un système philosophique.

Il importe peu que le visiteur comprenne les concepts de l'artiste. Une fois l'œuvre finie, sa perception échappe au contrôle de l'artiste. À chacun sa compréhension de l'œuvre.

Récemment on a beaucoup écrit sur l'art minimal, mais je n'ai encore rencontré personne s'en réclamant. On parle aussi de « structures primaires », de mini-art, d'art *cool*, réductif ou rejectif. À ma connaissance, aucun artiste ne s'identifie à ces termes. Conclusion : ils doivent appartenir au langage codé qu'emploient les critiques pour communiquer entre eux dans les revues d'art. [...]

Si l'artiste pousse son idée à son terme et s'il la matérialise, toutes les étapes du processus comptent. Matérialisée ou pas, l'idée en elle-même vaut autant comme œuvre d'art que le produit fini. Toutes les étapes en jeu – gribouillis, esquisses, dessins, repentirs, modèles, études, pensées, conversations – présentent de l'intérêt. Celles qui montrent le cheminement intellectuel de l'artiste sont parfois plus intéressantes que le produit fini.

Il est difficile de déterminer la dimension d'une œuvre. Pour une idée réclamant trois dimensions, on pourrait croire que n'importe quelle dimension convient. La question est : quelle est la dimension la plus adéquate ? Si on fait un objet gigantesque, seule la dimension en impose et l'idée risque d'être totalement perdue. Et si c'est trop petit, cela devient insignifiant. La taille du visiteur comme la dimension de l'espace où l'œuvre sera placée peuvent influencer. L'artiste souhaitera peut-être situer ses objets au-dessus ou au-dessous du niveau oculaire du visiteur. Je crois que l'œuvre doit être suffisamment grande pour donner au visiteur l'information nécessaire à la compréhension ; et elle doit être placée de manière à faciliter cette compréhension. (À moins que l'idée implique l'obstacle et qu'elle exige une difficulté de vision ou d'accès.)

L'espace peut être défini comme une aire cubique occupée par un volume tridimensionnel. N'importe quel volume peut occuper l'espace : c'est de l'air, invisible. C'est l'intervalle entre les choses qu'on peut mesurer. Les intervalles et les mesures peuvent être déterminants. Si certaines distances sont importantes, elles seront montrées comme telles. Si l'espace importe peu, il peut être régularisé, égalisé (les choses seront placées à égale distance l'une de l'autre), de manière à limiter l'intérêt pour l'intervalle. Un espace régulier peut devenir un élément de mesure temporel, une sorte de battement régulier ou de pouls. Quand l'intervalle est régulier, toute irrégularité devient significative.

L'architecture et l'art tridimensionnel sont totalement opposés par nature. Pour la première il s'agit de donner à l'espace une fonction particulière. Artistique ou pas, l'architecture doit être utilitaire, sous peine de ne pas réussir. L'art n'est pas utilitaire. L'art tridimensionnel qui emprunte des caractéristiques à l'architecture – comme l'utilité – s'appauvrit comme tel. Quand on est écrasé par la dimension d'une œuvre, cela augmente la puissance physique et affective de la forme au détriment de l'idée.

Les matériaux nouveaux sont l'une des plaies de l'art contemporain. Certains artistes prennent les matériaux nouveaux pour des idées nouvelles. Il n'y a rien de pire que l'art qui se complait dans des accessoires voyants. Les artistes qui sont attirés par cela sont généralement ceux qui manquent de rigueur dans l'emploi des matériaux. N'utilise pas des matériaux qui veult. Le danger, c'est de faire en sorte que la matérialité prenne le pas sur l'idée (une nouvelle forme d'expressionnisme).

L'art tridimensionnel est toujours un fait physique : tel est son sens le plus expressif et le plus évident. L'art conceptuel est davantage destiné à la pensée qu'à la vue ou à l'affectivité. Ce fait physique contredit donc l'absence d'émotion. La couleur, la surface, la texture et la forme ne font qu'accentuer les aspects physiques de l'œuvre. Tout ce qui attire l'attention sur le physique d'une œuvre nuit à la compréhension de l'idée et devient un mécanisme expressif. Pour l'artiste conceptuel, il s'agira autant que possible de perfectionner l'accent mis sur la matérialité, ou de l'employer de manière paradoxale (de le convertir en une idée) : cette forme d'art exigera la plus grande économie de moyens. Toute idée qui s'accorde à la bidimensionnalité ne sera pas réalisée en trois dimensions. On peut également énoncer des idées avec des chiffres, des photographies, des mots, avec tout ce qu'on voudra puisque la forme n'a pas d'importance.

Ces alinéas ne se présentent pas comme des impératifs catégoriques ; j'ai essayé d'exprimer ma pensée en ce moment. Ces idées résultent de mon travail d'artiste, elles peuvent évoluer en fonction de mon expérience. J'ai essayé de les exposer le plus clairement possible. Si ce n'est pas clair, cela peut signifier que ma pensée manque de clarté. En écrivant ces idées j'y ai moi-même vu certaines inconsistances évidentes (que j'ai essayé de corriger, mais on passera outre probablement). Je ne prétends pas défendre l'art conceptuel pour tous les artistes. J'ai découvert que, contrairement à d'autres formes d'art, cela me convient. C'est une manière, il en est d'autres (qui conviennent à d'autres artistes). Je ne pense pas non plus que tout l'art conceptuel mérite de l'attention. L'art conceptuel n'est valable que quand les idées le sont.

7 – SOL LEWITT : « POSITIONS »

À l'époque de la publication de ce texte, l'art conceptuel était largement reconnu comme un mouvement d'avant-garde international ayant rallié de nombreux adhérents et comprenant, outre celle de LeWitt, d'autres positions théoriques. Ces « Positions » furent initialement publiées dans Art-Language (qui avait alors pour titre, dans ce premier numéro seulement, « The Journal of Conceptual Art »), vol. 1, n° 1, Coventry, mai 1969.

1. Les artistes conceptuels sont plus mystiques que rationalistes.
2. Les jugements rationnels succèdent aux jugements rationnels.
3. Les jugements illogiques amènent à une nouvelle expérience.
4. L'art formel est essentiellement rationnel.
5. Les pensées irrationnelles peuvent être suivies à la lettre et logiquement.
6. Si l'artiste change son idée au cours de l'exécution de l'œuvre, il en compromet le résultat et revient en arrière.
7. La pensée de l'artiste est secondaire au procédé qu'il met en œuvre depuis son idée de départ jusqu'à l'achèvement. Sa persévérance peut lui être propre.
8. Quand on utilise la peinture et la sculpture comme modes d'expression, elles témoignent de l'ensemble d'une tradition et impliquent l'acceptation de celle-ci, limitant ainsi l'artiste qui voudrait cependant travailler en dehors de ses limites.
9. Le concept et l'idée sont différents. Le concept implique une direction générale dont les idées sont les composantes. Les idées construisent le concept.
10. Les idées seules peuvent être les outils de l'œuvre, elles sont une suite d'étapes qui peuvent éventuellement trouver quelque forme. Il n'est pas nécessaire que toutes les idées soient matérialisées.
11. Les idées ne suivent pas nécessairement un ordre logique. Elles peuvent faire ressortir des directions inattendues, mais une idée doit nécessairement avoir pris forme dans l'esprit avant que la suivante ne surgisse.
12. Pour chaque œuvre d'art qui aboutit, plusieurs ne se réalisent pas.

13. L'œuvre d'art peut être comprise comme un fil conducteur entre l'esprit de l'artiste et celui du spectateur. Mais il ne doit jamais atteindre le spectateur ni quitter l'esprit de l'artiste.
14. Les formes d'expression d'un artiste à un autre doivent induire une succession d'idées, s'ils partagent le même concept.
15. Puisqu'aucune forme n'est intrinsèquement supérieure à une autre, l'artiste ne doit en privilégier aucune, de la conception (écrite ou parlée) jusqu'à la réalisation.
16. Si les formes d'expression sont utilisées et si elles procèdent d'idées à propos de l'art, alors elles sont de l'art et non de la littérature ; les nombres ne sont pas des mathématiques.
17. Toutes les idées sont de l'art si elles concernent l'art et entrent dans les conventions artistiques.
18. On se méprend sur l'interprétation de l'art du passé car on l'interprète avec les références actuelles.
19. Les conventions artistiques sont altérées par les œuvres d'art.
20. Le succès artistique change notre compréhension des conventions en altérant nos perceptions.
21. La perception des idées amène à de nouvelles idées.
22. L'artiste ne peut imaginer son œuvre et la percevoir jusqu'à ce qu'elle soit achevée.
23. Un artiste peut comprendre l'œuvre d'un autre, mais en utilisant ses propres chaînes de références qui l'amènent à une interprétation différente.
24. La perception est subjective.
25. L'artiste ne doit pas comprendre nécessairement sa propre œuvre. Sa perception n'est ni meilleure ni pire que celle des autres.
26. Un artiste doit percevoir l'art des autres mieux qu'il ne perçoit sa propre œuvre.
27. Le concept de l'œuvre d'art doit englober la matière ou le procédé dont il est fait.
28. Une fois l'idée de l'œuvre établie dans l'esprit de l'artiste et la forme finale décidée, l'exécution en est entreprise aveuglément. Il y a beaucoup d'étapes de réalisation que l'artiste ne peut anticiper. Celles-ci peuvent être utilisées comme idées pour de nouvelles œuvres.
29. L'exécution est mécanique et il n'est pas possible de s'en mêler. Elle doit poursuivre son cours.
30. Il y a beaucoup d'éléments compris dans l'œuvre d'art. Les plus importants sont les plus évidents.
31. Si un artiste utilise la même forme dans un ensemble d'œuvres et change de matériau, le concept artistique doit être préservé.
32. Des idées banales ne peuvent être sauvées par une belle exécution.
33. Il est difficile de « bousiller » une bonne idée.
34. Quand un artiste apprend son métier, il fait du *slick art*.
35. Ces phrases commentent l'art, mais ne sont pas de l'art.

Sol LeWitt, « Proposition pour dessin mural. Information show » (1970) et « Dessins dans la page » (1972), trad. fr. dans *L'art conceptuel. Une entologie*, Paris, MIX, 2008, p. 233-234.

PROPOSITION POUR DESSIN MURAL, INFORMATION SHOW

A l'intérieur de quatre carrés adjacents,
chacun de 4 mètres de côté,
quatre dessinateurs seront payés
4 \$ de l'heure
pendant quatre heures par jour
et quatre jours durant pour tirer des lignes droites
de 4 m de long
au moyen de crayons de quatre couleurs différentes ;
9H noir, rouge, jaune et bleu.
Chaque dessinateur utilisera la même couleur tout au long
de la période de quatre jours
en s'occupant d'un carré différent chaque jour.

DESSINS DANS LA PAGE

SUR CETTE PAGE, À L'AIDE D'UN CRAYON OU
D'UN STYLO, TIREZ DES LIGNES À PARTIR DE
CHAQUE VOYELLE DU PRÉSENT PARAGRAPHE
JUSQU'AUX 4 COINS DE LA PAGE.

Le livre d'artiste comme espace alternatif*

1980

Deux références littéraires sont attachées à l'utilisation actuelle de la forme livre par les artistes plasticiens. L'une est le Livre des livres de Mallarmé, conçu pour purifier « les mots de la tribu ». Et l'autre est l'objet pour privilégiés appelé « édition de luxe¹ », qui est né des amitiés entre poètes et peintres. Chacune supposait un public hautement spécialisé, introduit d'une manière ou d'une autre dans les rangs de l'élite. Pour Mallarmé, un savoir formel contrôlait l'entrée de la Citadelle littéraire, analogue à la forteresse de l'art. Et, dans le cas du « livre illustré », le nombre et le prix en réservaient l'accès à une petite classe de connaisseurs. Toutes les deux, par leurs exclusions, établirent la structure contre laquelle le livre d'artiste s'est situé.

Le livre comme médium artistique a déjà aujourd'hui sa propre bibliographie, bien développée. Sous les noms de « art du livre » (*book art*), d'« œuvre-livre » (*bookwork*) ou de « livre d'artiste » (*artist's book*), ce genre d'art original de masse, conçu spécifiquement pour la forme livre, est un produit des années 1960 qui a pris de l'importance dans les années 1970. Cependant, c'est dans le contexte de l'intérêt des années 1970 pour les espaces alternatifs qu'il mérite discussion dans ce numéro. Car, plus encore qu'un médium au service des idées esthétiques, l'art du livre a été un instrument politique ou un moyen de réagir contre une série de défauts du système de l'art en place. Il a même été salué comme l'espace alternatif absolu. Le texte qui suit se propose de situer son idéal et sa réalité au sein de la dialectique entre les revendications de l'artiste et le désir de s'adresser au public.

L'histoire du livre comme espace alternatif

L'un des éléments de l'histoire de l'art du livre est la distance qu'il a progressivement prise à l'égard des traditions communes de la littérature et de la gravure. Quoique ses origines remontent en Europe aux publications futuristes, aux textes constructivistes et aux livres d'artistes², le livre d'artiste (*artist's book*) proprement dit a une dimension internationale. Au moment précis où l'Allemand Dieter Roth commença, au début des années 1960, à utiliser les techniques des médias de masse pour explorer les qualités physiques du livre, aux États-Unis Ed Ruscha était en train d'imposer des images impassibles, neutres, organisées en séquence, comme une forme anti-littéraire nouvelle. Presque en même temps, le caractère alter-

natif du livre s'annonça dans les activités inter-média des artistes Fluxus³. L'accent mis par Fluxus sur la publication, au sens premier du mot – « rendre public ou proclamer », conduisit naturellement à mêler le film, le festival, la performance et l'action de rue avec l'espace « public » du livre. L'une de ses émanations les plus tangibles fut les éditions Something Else Press, fondées par Dick Higgins en 1964, afin de publier artistes, écrivains et compositeurs. Leur catalogue de 1967-1968, *The Arts of the New Mentality*, donne le ton de la presse alternative. Dans une situation où l'industrie du livre et des médias empêche l'accès aux débouchés établis, l'unique solution pour les artistes, écrivait Higgins, pourrait bien être d'éditer leurs œuvres eux-mêmes.

Higgins posait en principe l'équivalence du livre et de l'exposition, ce que l'art conceptuel, historiquement parlant, allait confirmer. L'une de ses principales contributions fut de confirmer le livre dans son rôle de médium pour les arts visuels⁴. La relation était de symbiose, car les livres non seulement fournissaient des vecteurs pour l'art, mais, dans leur propre développement, ils se nourrissaient de l'idéologie du mouvement. Le glissement de l'objet vers l'information et de la galerie vers le texte trouva une confirmation dans cette forme de multiple bon marché et non commercial qu'est le livre. Quelles qu'aient été les réussites de l'art conceptuel, sa propension aux définitions alimenta la définition du livre lui-même. L'exposition des *Working Drawings* de Mel Bochner en 1966, à la New York School of Visual Arts, se composait de dessins photocopiés exposés dans de grands classeurs à feuilles volantes. Un numéro de *Aspen Magazine* sous forme

* Texte paru à l'origine dans la revue anglaise *Studio International*, 1980, n° 990, vol. 195, p. 75-79. (N.D.T.)

1. En français dans le texte. En langue anglaise ou nord-américaine, une partie du vocabulaire spécialisé de la bibliophilie est empruntée au lexique français du « livre illustré », dont l'origine remonte aux éditeurs français de la fin du XIX^e siècle, tel Volland. (N.D.T.)

2. En français dans le texte. En anglais, cette expression française renvoie usuellement et paradoxalement au livre précieux pour bibliophiles et est synonyme de « livre illustré » ou de « livre de peintre ». (N.D.T.)

3. Voir Ken Friedman, « Notes on the History of the Alternative Press », *Lightworks*, hiver 1977, n° 8-9, p. 43, pour une discussion de l'influence générale de Fluxus.

4. Lucy R. Lippard, « The Artist's Book Goes Public », *Art in America*, janvier-février 1977, p. 40.

de boîte (automne-hiver 1967) contenait des petits livres, œuvres originales de LeWitt, Bochner, Morris et Graham, et non pas des reproductions. Quand, la même année, le premier³ des livres de LeWitt fut suivi des textes d'Art & Language en Angleterre, la situation du livre en tant qu'art et du livre en tant qu'exposition sembla claire⁴.

Le rôle fondamental du livre comme espace alternatif fut définitivement établi en 1968, lorsque le marchand Seth Siegelaub commença à éditer ses artistes au lieu d'organiser des expositions. Le *Xerox Book* de 1970⁵ contenait des travaux sériels d'Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris et Weiner. Centrale était l'idée d'équivalence entre exposition et espace (imprimé) ; centrale aussi l'idée de s'adresser à un public large et implicitement international. L'exposition « Information » au Musée d'art moderne de New York en 1970 instaura le catalogue comme espace d'exposition. On demanda aux artistes de participer en répondant à un questionnaire : ces textes d'artistes, réunis en un livre, constituaient une exposition sans fin en opposition à la limitation temporelle de la manifestation. Le *Thomas Alva Edison Centenary Issue* prolongea ce processus en traitant le livre comme une performance. Cette publication se développa comme un processus autonome, produit et diffusé entièrement à bord d'un train. Le matériel fut récolté auprès des voyageurs ; puis imprimé, rassemblé et revendu à la fin du voyage⁶. Le tout se passa dans la facilité, la maîtrise et le détachement ironique par rapport aux galeries.

Les visées politiques du livre d'artiste

Un tel cheminement chronologique retraçant l'émergence des livres d'artistes ne fournit qu'une moitié de l'histoire. L'autre moitié concerne leur profondeur idéologique ou leur engagement dans les relations entre artistes et société. Car si l'expansion d'après-guerre a étendu la culture publique au-delà des bornes jusque-là clairement fixées, le livre, en tant que pratique, reflète une manière de transmettre opposée à la délimitation du territoire artistique d'une société compartimentée. En cela, il participe d'un désir général – évident dans les multiples, la performance, l'art conceptuel et l'art « public » – de réformer une situation du commerce et de la visibilité de l'art conçue en grande partie pour la société du XIX^e siècle. De même que la galerie et le musée sont le reflet d'un public restreint et d'objets en nombre limité et très conventionnels, le livre correspond à une situation dans laquelle le public n'est pas seulement plus large, mais est influencé esthétiquement par des facteurs qui sont bien au-delà des sphères artistiques.

De ce point de vue, l'art du livre a trouvé un rôle à jouer dans la politique de l'espace. Sa contribution spécifique réside dans le fait qu'il procure un espace d'art au-delà de l'espace, en réaction à la fois à l'objet commercialement limité et au paradoxe de l'enceinte publique. Dans celle-ci, l'équivalent de l'objet unique, avec ses connotations hiérar-

chiques, est vu dans un lieu particulier, le musée, qui est restreint tant du point de vue socioculturel qu'en termes proprement physiques. Car s'il ne peut y avoir qu'un nombre donné de gens pour profiter des musées, la dépendance à l'égard du musée vu comme vitrine de la polis – seul lieu d'exposition ouvert à un large public – paraît un choix politique inadapté. Par ailleurs, les espaces alternatifs, tout en évitant la censure institutionnelle, imposent des restrictions similaires d'espace, de temps et de conditions de visibilité. C'est ainsi qu'il a semblé qu'une alternative à la peinture, à la sculpture, à la performance ou à d'autres formes d'art spatiales par nature serait une protection efficace contre leurs défauts les plus évidents. Il ne s'agit pas d'un remplacement, mais d'une forme d'art prenant place à côté de formes d'art plus conventionnelles. En tant que forme d'art original, non trahi par la reproduction, mais plutôt défini par sa reproductibilité, le livre fournit un nombre potentiellement infini et simultané d'expositions.

Dans ce désir d'atteindre un public plus large, le livre s'approche des ambitions utopiques de la vidéo, qui postulent l'existence d'un public de masse, libéré des restrictions spatio-temporelles des lieux publics. Pourtant, contrairement à la vidéo, il ne nécessite aucune technologie coûteuse et de ce fait est moins vulnérable à l'appropriation commerciale. Dans ces conditions, sa force principale est l'opposition à la galerie : les livres proposent non seulement une valeur marchande limitée, mais aussi un contexte de « lecture » privé qui est le contraire de l'espace commercial. Son modèle, issu de la littérature, est l'omniprésent livre de poche, signe éloquent de l'intrusion de la culture de masse dans la sphère privée du public.

L'insistance sur les aspects de répétition et de transmission, qui s'est développée dans le domaine des arts, est le symptôme d'une confiance amoindrie envers l'objet autographe⁷. Non seulement la notion d'imprimatur est devenue absurde dans un monde riche d'information, mais en tant que fondement de l'utilisation commerciale de l'art, l'objet unique et précieux est devenu une tactique peu judicieuse à une époque où la conscience sociale prime. Pourtant, comme Benjamin l'a noté dans son essai désormais beaucoup trop cité⁸, la diminution de l'aura qui accompagne les

3. En réalité, il s'agit de celui paru dans *Apex Magazine*, *Serial Project* n° 1. (N.D.T.)

4. Pour une discussion de cette question, Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p. 40.

5. En réalité, il fut édité en 1968, à New York par Seth Siegelaub et John W. Wender à mille exemplaires. (N.D.T.)

6. David Mayo, « Book Art Hermetics », *Artist's Bookworks*, Londres, British Arts Council, 1975, p. 78.

7. Lawrence Alloway, « Network: The Art World Described as a System », *Artforum*, septembre 1972, p. 31-32.

8. Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », dans Hannah Arendt, éd., *Illuminations*, New York, Schocken, 1969, p. 222-223.

techniques de reproduction a un effet énorme sur les contextes de visibilité. De même que l'aura de l'unique est la matérialisation de la distance, l'objet multiple reflète le besoin de relations plus intimes avec l'art: le désir « de posséder de l'objet la plus grande proximité possible¹¹ ». De ce fait, la substitution de la maison au musée, du métro à la galerie, ne s'accompagne pas simplement de changements d'ordre commercial; l'intimité va de pair avec la banalité.

Cette intimité a théoriquement une valeur considérable en tant que tactique artistique. Elle signale le glissement, appuyé sur la théorie de la communication, de la concentration sur la structure de l'art à l'attention portée à la transmission. Dans le fossé qui sépare « l'art pour le grand public » et l'« art pour un public restreint¹² », le livre fournit un opérateur pour débarrasser l'art de son isolement traditionnel. En tant que médium, le livre est une solution au problème posé par Brecht de la forme convenable, celle qui rend intéressants les intérêts du public visé. Car si le livre est un moyen de transmettre de l'information, moyen distinct de l'Art par son faible coût et son accessibilité, il est aussi une forme historique directe, informelle, riche d'associations dans la conscience publique. « [...] Dans la quête par le livre d'un public élargi, écrit Clive Phillips, le livre de poche et les brochures sont si omniprésents que l'art du livre peut aisément être assimilé à cet aspect familier de la vie de la plupart des gens¹³. » Effectivement, il se peut que leur valeur en tant que médium public réside précisément dans leur extériorité au domaine de l'art¹⁴, extériorité qui est celle de la suppression de l'intimidation par l'hermétisme de la forme.

Pour l'artiste, la contrepartie de cette prise de parole publique sur un mode interpersonnel est sa distance par rapport aux systèmes d'aides qui administrent l'art à l'heure actuelle. Au cœur même du livre se trouve une critique de ce type de légitimation, puisque constitutivement il enveloppe à la fois l'exposition, la diffusion et la critique. En cela, le livre participe d'un scepticisme généralisé, en augmentation depuis la fin des années 1960, touchant les contraintes liées à la production même de l'œuvre. Lawrence Alloway a décrit le livre d'artiste comme « une situation contrôlée par une seule personne¹⁵ », remarque qui caractérise bien l'attitude militante des artistes concernant leur travail. La tendance est de supprimer l'éthique de la médiation, telle qu'elle s'incarne dans les musées sous la forme de filtres entre l'artiste et le public; dans les galeries, sous la forme d'intermédiaires pour un marché restreint et hautement sélectif; et dans les revues, sous la forme d'arbitres et de miroirs des intérêts du monde de l'art.

L'intérêt d'un espace d'art, au-delà de la question politique des espaces séparés, tient au fait que le livre est moins une forme, avec les contraintes matérielles que cela implique, qu'un cadre ou une matrice. Il fonctionne comme un réceptacle informel, à la définition minimale, susceptible d'ac-

cueillir des contenus variés sans exclusive. Puisqu'il peut être produit relativement facilement et diffusé partout par la poste, il offre au travail de l'artiste l'un des rares médias entièrement démocratiques. Les procédés concrets de fabrication confirment au moins cette revendication messianique. N'importe qui peut littéralement réaliser quelque chose qui s'apparente à un livre et l'envoyer; le public peut être choisi au lieu d'être imposé par les filtres sociaux des galeries et musées. Puisque les livres ont peu de valeur financière, ils sont dépourvus de tout intérêt pour les marchands; les profits, artistiques et autres, sont directement perçus par l'artiste. Et ce contrôle sur le jugement public modifie de manière significative la définition professionnelle des artistes, jusqu'à présent attribuée surtout par l'exposition publique et les réactions du monde de l'art.

En tant qu'image, l'« écurie » d'une galerie, contrôlée par le succès critique et les gains financiers, est aux antipodes de la scène ouverte de la communication postale. Et, considéré seulement en termes de mise à disposition d'espace, le livre a, dans sa courte histoire, déjà fourni un correctif aux politiques d'exclusion des moyens de diffusion établis. L'art politique n'a pas seulement trouvé un moyen de diffusion, il a aussi trouvé une forme discursive, efficace historiquement parlant, et un public potentiellement plus diversifié. Le livre fournit un espace pour des centres d'intérêts particuliers, les femmes par exemple, pour l'art « marginal » sans grande valeur économique et pour les artistes géographiquement éloignés des centres économiques régionaux. Paradoxalement, la diffusion publique, implicite dans l'idée de couverture médiatique, est devenue, dans les années 1970, la garantie de la sphère privée. La rencontre entre des intentions bien affirmées et un public potentiel fournit l'un des derniers refuges d'expression personnelle sans intermédiaire. De cette façon, les livres permettent l'expérimentation dans les « modes mineurs » éclipsés par la peinture, le film, etc.; ils offrent une forme pour l'expression de la confession ou de la singularité extrême; et ils autorisent l'exploration d'aspects pluriels, secondaires ou hétérodoxes d'une œuvre¹⁶. C'est ainsi qu'un secteur « bon marché » ou « alternatif » fournit un antidote au « style » unique et homogène, habituel dans les techniques artistiques.

11. Traduction française de M. de Gandillac, dans *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 178. (N.D.T.)

12. Saul Bellow, cité par William Phillips, dans « Popular and Unpopular Art », *Partisan Review*, 1977, n° 3, p. 337.

13. Clive Phillips, « Some Questions About Book Art », texte inédit, prononcé lors des 12^{es} Rencontres annuelles des éditeurs d'art associés, Chicago (Illinois), School of the Art Institute of Chicago, 13 octobre 1978.

14. *Ibid.*

15. Lawrence Alloway, « Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language », *Artforum*, avril 1974, p. 34.

16. En français dans le texte. (N.D.T.)

Un motif supplémentaire fut la décentralisation du système de l'art, pour le déplacer de New York, Londres, etc., vers une base nationale élargie et internationale. La décentralisation ne reflète pas seulement la possibilité pour les artistes isolés de se faire connaître – critique du pouvoir médiateur du système –, elle reflète aussi la relation de symbiose que les livres entretiennent avec ce système lui-même. L'art du livre a utilisé la tendance de l'art à être « reconnu » par sa diffusion – à circuler dans les revues – et en a fait l'essence du médium. À une époque où « une diffusion étendue est l'équivalent moderne de la gloire classique¹⁷ » – où la couverture de l'événement est essentielle –, les techniques médiatiques déjà enracinées dans l'art ont été greffées sur la substance même d'une forme. La distinction cependant est éthique et implique le rapport direct plutôt que la médiation, l'art original plutôt que l'art de seconde main, et une réception de masse, très large, prenant la place de l'herméisme.

Ce public plus important, escompté par le bais de la diffusion, est un reflet des changements structurels qui se produisent dans la vie moderne. L'un des résultats de l'élargissement des canaux d'information ouverts par les médias a été la rupture avec les normes absolues en art. Ce qui est moins la preuve du pluralisme de l'art postmoderne que du reflet dans l'art, en raison de l'élargissement du public, de la société contemporaine pluraliste. Les mutations de contenus, à la fois géographiques et sociaux, ont libéré une diversité équivalente de réactions¹⁸. Et ces réactions, réparties à l'échelle du public, ont modifié les attentes professionnelles et économiques des artistes. La diversité de contenu assure, au moins hypothétiquement, un public potentiel pour à peu près n'importe quelle sorte de livre. De même que pour le livre de poche de masse, la configuration des marchés est variée et permet une transformation sociale. Car ce qui échoue dans les cercles artistiques retranchés de New York peut connaître un sort convenable dans le plus petit des villages.

La diffusion, un substitut à la galerie ?

Voilà ce que l'on revendique pour les livres d'artistes. La réalité, ou ce qu'ils ont accompli à ce jour, est en fait complètement différente. Malgré le désir de dépasser la politique des espaces séparés et de pénétrer une population plus large, l'art du livre est resté ce que Martha Wilson appelle un « artisanat qui a survécu dans une société technologique¹⁹ ». Comme tout artisanat, sa portée est demeurée faible et sa circulation en grande partie confinée dans le monde de l'art. La difficulté ne tient pas à la production, qui a donné naissance à une pléthore de livres, mais à l'incapacité de développer une infrastructure adaptée aux visées de l'art du livre. Paradoxalement, le livre a trop bien réussi en tant qu'espace alternatif et nécessite l'équivalent des galeries pour sa diffusion.

Le fait de « rendre public », inhérent à l'édition, est à l'origine du principal dilemme de l'art du livre. Pour l'artiste, le

mécanisme de la diffusion implique trop de traites, de factures, de dossiers et nécessite, pour un fonctionnement professionnel, un temps trop important. Ici les problèmes émanent des origines anti-institutionnelles qui font la force de l'art du livre. Comme les livres ont tendance à être édités par des individus ou des collectifs, par des petits éditeurs ou occasionnellement par des musées et galeries, ils sont coupés des grands points de vente dont profitent les éditeurs commerciaux. Le cas d'un Doubleday ou d'un Dalton's au service d'un lectorat nourri au livre de poche est quelque peu éloigné des réflexions pratiques des artistes du livre. Peu de magasins importants vont s'occuper du livre d'artiste. Non seulement de tels objets, avec leurs dimensions et leurs formes variables, ont du mal à tenir sur les étagères régulières d'un libraire, mais encore leur marché est trop réduit pour un domaine où les contrats sont négociés en fonction de la quantité. D'où le problème circulaire qui consiste à la fois à localiser et à créer des spectateurs, à familiariser un public avec ce qu'il doit découvrir comme ses intérêts latents. Ce problème a en grande partie fait revenir la diffusion à un marché tourné vers l'art, où les débouchés sont peu nombreux et fonctionnent sur un modèle régional. Les librairies des musées acceptent souvent de vendre, mais en quantité limitée, et leurs sélections sont faites en relation avec les expositions et les collections. Les galeries vendent – et éditent – les productions de leurs artistes, généralement pour en faire la promotion, mais le choix est évidemment réduit. Quelques magasins spécialisés ont émergé dans des centres artistiques régionaux (par exemple : Bookspace à Chicago, Other Books and So à Amsterdam²⁰) afin de soutenir les efforts parallèles de diverses petites maisons d'édition.

Aux quelques librairies situées dans des complexes d'espaces alternatifs se sont ajoutés des diffuseurs de petite taille, mais dont le réseau de diffusion était étendu et qui vendent au détail par correspondance. Il est intéressant de noter que si l'édition collective s'est épanouie en Europe, la diffusion à grande échelle est un phénomène propre au Nouveau Monde²¹ et particulièrement aux États-Unis. Là, les techniques de masse employées, dont le démarchage direct par courrier et les ventes sur catalogue, sont monnaie courante dans le bombardement médiatique de l'après-guerre. Ainsi, ces moyens, en grande partie issus de la publicité, sont des

17. L. Alloway, *art. cit.*, p. 28.

18. *Ibid.*, p. 31.

19. Martha Wilson, intervention lors de la Los Angeles Conference of Alternative Visual Arts, 26-29 avril 1978. (Martha Wilson dirigeait Franklin Furnace, espace alternatif à New York; N.D.T.)

20. Fondée par l'artiste, éditeur et théoricien du livre d'artiste Ulises Carrion. (N.D.T.)

21. Les deux principaux diffuseurs au moment où nous écrivons sont Art Metropole, à Toronto au Canada, et Printed Matter, à New York. (Ces deux librairies spécialisées existent toujours; N.D.T.)

conditions connues et utilisables par une génération complètement formée par les médias. (Le Bookbus, par exemple, fournisseur itinérant conçu sur le modèle des programmes de circulation des bibliothèques publiques, est impensable sur le sol européen.) L'échelle, à la fois en termes d'étendue géographique et de nombre, nécessite une approche centralisée – un fait que les artistes du continent ont été rapides à exploiter. Printed Matter de New York, le plus grand diffuseur, note que 25 à 30 % de ses clients sont européens ou australiens et que les artistes européens y ont fréquemment recours pour diffuser leur production dans leur propre pays²².

Les politiques adoptées en matière de diffusion reflètent le fait que l'art du livre, parce qu'il fait partie d'un système de communication humain, a besoin de procédures systématiques et que, contrairement aux produits distribués par les galeries, il est moins spécialisé et moins assuré de son public. Le prestige de l'art de pointe, la rareté et la valeur financière ne suffisent plus pour vendre un produit ou attirer un public. Et la disparition de cette clientèle informée sur l'art et en quête de reconnaissance sociale a concentré l'attention sur des savoir-faire issus de l'organisation de la société au sens large. En fait, le statut de l'art du livre en ce moment serait incompréhensible sans la connaissance des stratégies de vente qui y ont cours²³. L'une des choses enseignées par la société industrielle moderne, avec sa multitude d'associations et d'intérêts, est que le contenu ou les intérêts spécifiques extra-artistiques peuvent fournir un moyen d'intégration. La discussion actuelle sur la diffusion s'oriente vers la création de listes de diffusion spécialisées et l'informatisation des services pour que des livres spécifiques soient dirigés vers des publics spécialisés. L'une des influences à l'origine de cette approche est le magasin moderne de livres de poche, où les divisions par catégories (politique, ingénierie, médias) permettent non seulement la localisation des livres, mais aussi de plus grandes ventes. En outre, ce moyen d'« atteindre » un public plus large est à la mesure de l'ambition plus vaste de l'art du livre, qui prévoit le jour où ses produits, dépassant les sphères artistiques ou les sections consacrées à l'art du livre, iront se dissoudre dans le continuum de la chose imprimée²⁴. Cette ambition est confirmée par la négociation de contrats spéciaux par les diffuseurs pour inciter de grands magasins à « adopter » le livre d'artiste. Et elle est implicitement niée par la réalité de beaucoup de livres d'artistes qui, dans leur essence réflexive ou « artistique », semblent renvoyer à l'enclave même à laquelle leur intention était d'échapper. Clive Phillpot a noté que la création de formats différents, ainsi que les préoccupations étroites et « formalistes », contraires à la structure et aux intérêts du livre de poche, peuvent constituer des obstacles aux visées à long terme du livre d'artiste²⁵. Visiblement, ce sont des signes indicateurs de publics : indices qu'il se pourrait que l'art du livre doive choisir entre ses fonctions de substitut à la galerie et de véhicule de préoccupations plus larges.

Si cette question problématique de la clientèle/du lectorat/de l'amateur de livres est centrale, il y a aussi des indices du fait que les artistes du livre pourraient devoir réévaluer son rôle en fonction d'une stratégie à long terme. De même que la diffusion a nécessité une médiation, de même que les moyens de subsistance des artistes du livre ont nécessité le développement de techniques commerciales, de même la recherche d'un public plus large suggère que l'art du livre pourrait dépendre, au moins temporairement, d'une grande partie des institutions qu'il avait eu l'intention d'éviter. Déjà, l'on peut constater une discrète évolution collective. Les livres rares ou épuisés sont devenus des objets de valeur ; de nombreux livres, particulièrement ceux des artistes connus, ont fait l'objet d'entreprises commerciales destinées habilement à une élite²⁶. Outre les collectionneurs et artistes spécialisés, les principaux acheteurs de livres à ce jour sont les musées, en quête d'acquisitions bon marché et d'expositions faciles à monter, ainsi que les bibliothèques publiques et universitaires. Le soutien de ces dernières est tellement important (la catégorie « acquisitions diverses » permettant toutes sortes d'achats) qu'Ingrid Sischy affirme même que « l'entrée » du livre dans la société pourrait bien se faire par la petite porte du monde académique²⁷. De la même manière que le musée, et en dépit des exclusions et des associations qu'elle évoque, la bibliothèque offre encore le meilleur moyen d'atteindre un nombre appréciable de personnes. Comme le musée, elle fournit une structure permettant la familiarisation, moyen de faire partager au public l'art du livre. Et, contrairement au musée, elle est libre des connotations hiérarchiques et classe la Littérature²⁸ de Mallarmé avec la sous-littérature et l'Art avec l'art. Il se peut que son infiltration par l'art du livre soit l'outil le plus pragmatiquement politique qui soit.

Kate Linker

Traduction de l'anglais par Jérôme Glicenstein, revue et annotée par Anne Moeglin-Dekroix.

Kate LINKER est critique d'art, spécialiste de l'art contemporain, notamment américain. Elle vit à New York.

22. Conversation avec Ingrid Sischy, directrice, août 1978.

23. *Ibid.*

24. C. Phillpot, « Some Questions About Book Art », *op. cit.*

25. *Ibid.*

26. L. Lippard, « The Artist's Book Goes Public », *op. cit.*, p. 41.

27. Conversation avec Ingrid Sischy, août 1978.

28. En français dans le texte. (N.D.T.)

