

Paru dans UKIO, automne 1994

Et puis quoi alors... (Ad Reinhardt et le dernier tableau)  
par Aav

Nombreuses sont les peintures pendant les années 50 où l'on trouve ce que Greenberg appelle la "dé-limitation". Dé-limitation qui peut se décrire à la fois comme une annulation et une affirmation des limites du plan et qu'on trouve déjà chez certains peintres alors visibles dans les collections à New York: Monet, Matisse, Mondrian, Van Doesburg, etc.

Dé-limitation du champ (field) que Greenberg oppose à la limitation, au tableau de chevalet (cubisme), à l'objet. Dé-limitation qui n'est pas une absence de limites. Les "briques", puis la "grille" d'Ad Reinhardt qui, à la fois, redoublent et rompent les bords du plan en sont des exemples. Dé-limitation particulièrement réussie chez Newman dit Greenberg, où : "les tableaux ne se fondent pas dans l'environnement mais gardent leur unité propre."(1)

Fond/Forme : C'est 'dans le dépassement de cette opposition qui se rattache au cubisme que va s'affirmer le tableau chez Still, Rothko. Newman, Reinhardt, entre autres. On s'écarte de l'illusionnisme sans pour autant tomber dans ce qui aurait été vu comme un matérialisme vulgaire. "Le tableau reste une fenêtre même si c'est une fenêtre fermée" dit Greenberg. Ail-over où forme et fond sont fondus dans l'entité du champ, unifiés dans ce que Greenberg appelle la "surface optique". Plan dé-matérialisé qui maintient néanmoins un caractère frontal et présent.

Planéité et dé-limitation du plan donc : deux problèmes connexes dans l'effectuation formelle du tableau abstrait. Abstraction qui s'entreprind proprement comme dé-figuration de la figuration. Le formalisme se définit en tant que la mise en œuvre de cette défiguration et procède à partir d'un présupposé qui lui est propre: celui d'une identité initiale entre figure et figuration, entre visibilité et visualisation, entre Form et Gestalt pour reprendre les termes kantien dont ce présupposé est le plus directement issu. Présupposition qui est celle d'une identité entre la forme finie du phénomène, son existence, et son appréhension à partir de l'eidos, c'est à dire de ce en quoi le visible se saisit, se détient et s'épuise.

Le "Sublime" de Newman nous ramène de la même façon à Kant pour qui un "objet sans forme", par ex. un cercle carré (Form, dé-limitation), ne peut habiter la forme sensible, la forme finie du phénomène (gestalt, limitation) et pour qui le sentiment du sublime nous saisit en présence d'un "objet informe dans la mesure où l'illimité s'y présente".

L'espace ainsi est compris de la même façon à partir de l'appréhension.

La dé-limitation dit implicitement que la limite est là où un espace s'arrête plutôt que ce en quoi il s'éploie, elle dit l'espace comme la représentation formelle de la limitation d'une extension un'iforme (et donc très vite sa quantification) et non pas le champ

comme expansion.

Dé-limitation qui procède donc directement de la limite comprise a priori comme figuration spatiale et opérant selon son modèle.

Autonomie : tableau dématérialisé, délimité, incommensurable, défiguré donc, qui s'affirme dans sa présence concrète : il "est aujourd'hui devenu une entité appartenant au même espace que notre corps" (2). Tableaux qui ne se fondent pas dans l'espace environnant mais qui gardent leur unité propre".

Autonomie dont Reinhardt sera l'un des plus ardents défenseurs.

Chez Reinhardt on retrouve cette "forme sans forme" et cette défiguration se poursuit avec une couleur sans couleur (colorless colors), une facture effacée (painted out). Bref, l'invisibilité.

L'art et la critique font donc cette distinction entre visibilité (l'infigurable) et visualisation (le détenu) et c'est en relation à cette différence que j'aimerais tenter de faire une distinction entre un Regardeur et un Observateur. Le formalisme a pour corrélat fondamental un Observateur en tant que la figure se définit a priori à partir de la visualisation et de l'identification. La défiguration c'est présenter un non-visualisable, un inobservable, à un Observateur. Le formalisme pourrait donc se définir, dans sa propre logique, comme une figuration de la défiguration de la figuration.

Tout ceci n'enlève rien à ces peintures qu'il faut compter parmi les plus grandes réussites, mais mon propos est ici le tableau.

Avec les "Black paintings" de Reinhardt, la grille devient moins importante dans la constitution d'une dé-limitation que dans ses tableaux antérieurs. La grille est à la fois dans une plus simple coïncidence avec les bords du plan et son effacement diminue son action par rapport à la découpe réelle du plan.

Limits in art are not limits

No limits in art are limits (3)

Voilà qui va à l'encontre de l'extension latérale de Greenberg. La grille ne semble plus être là que pour constituer une différence (minimale) sur le plan et elle devient ce avec quoi il est mené à son "invisibilité". Car c'est dans l'appel même de l'oeil à saisir une figure que le plan disparaît, c'est par cette différence qu'il arrive à un plan non-différentiel. Cette disparition n'est bien sûr pas rendue en une simple spatialisation; c'est à la fois un éloignement, une distance, et une manifestation positive du plan : ce qui s'évanouit à l'observation s'épanouit au regard. A la fois complètement plat et d'une profondeur sans fond, en quelque sorte. A la fois opaque et transparent.

L'espace ne s'envisage pas en termes d'extension uniforme dans un rapport de continuité par rapport à l'espace environnant.

L'échelle du plan limité devient indéterminée et flottante à l'intérieur de la "boîte" (le cadre en bois) ; le tableau ouvre son propre espace.

"Separateness"; discontinuité introduite aussi par l'absence d'orientation particulière du tableau: "Formless, no top, no bottom,

directionless.”(4)

Ce tableau sans taille (sizeless) ni orientation demeure néanmoins relié à la taille d'un sujet debout : “A square (neutral, shapeless) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as wide as a man's outstretched arms (not large, not small, sizeless.”(5) “No size or scale.”(6) Il y a ici une drôle d'ambiguïté entre un tableau qui est hors d'un rapport de continuité avec l'espace environnant et les limites de la boîte qui, elles, par contre entreraient en contact avec cet espace, alignées sur la taille du sujet debout, cela sans cependant être dissociées du tableau comme entité (whole). Ce tableau qui s'efface et s'en-face reste suffisamment extraverti pour aussi être cette “entité appartenant au même espace que notre corps”.

“Spectacle of the invisible”(7). Le formalisme de Reinhardt a pour contrepartie l'oeil d'un Observateur, il n'y a point à en douter. Formalisme que l'on peut également repérer en relation à la notion de Mêmété : Formellement le(s) même(s) tableau(x), auquel il faut ajouter un non négligeable “presque”.

Dans le formalisme, un tableau aurait en quelque sorte la capacité de se constituer en tant que tel vis à vis d'un Observateur, son autonomie réside en ce qu'il pourrait demeurer tableau indépendamment d'un Regardeur qui le prend en vue. La forme constituerait d'une certaine façon la possibilité d'une retenue ou d'une mise en dépôt de l'objet en lui-même ; objet qui nécessite toutefois initialement la considération d'un Regard mais dont la forme retiendrait ce qu'aucune forme ne pourra jamais contenir. C'est là une effectuation du tableau par lui-même, une auto-présentation.

Mais il demeure qu'en-deça d'un Observateur, le formalisme a pour prémisse un Regardeur ; c'est tout l'écart entre un prendre-en-vue et un rendre-en-vue.

Ainsi e...n sa forme l'altérité du tableau est opérée, à partir d'une exclusion, comme mise-à-distance dans une topique spatiale sujet / objet, dedans / dehors, selon la détermination naturaliste et objectiviste du positivisme et dont la perspective demeure le modèle.

Mais chez Reinhardt, sur ces questions, il y a à nouveau une ambiguïté et ses glissements: “Work of art, power to remain uniquely itself”(8)

“Art, supreme affirmation of self sufficiency, separateness attributed to objects as distinct from self”(9)

“Object magically transformed into a “thing-in-itself”– fetish commodity /.../ Contemplative act, continuous absorbed attention”(10)

“Present only to those who can touch,, (11)

“Beyond “seeing””(12)

Ambiguïté où la parade formaliste du tableau “autonome” n'est jamais suffisante pour se passer d'un Regardeur.

L'Artist-as-artist est-il autre qu'un Regardeur?

Ainsi, ne pourrait-on entendre sa définition négative comme d'abord une affirmation?

Au moment où sont nombreux ceux qui s'attachent à la façon dont ce qui est là est là, Reinhardt parle moins "sur" que "devant ce qui est là". Jamais un Observateur n'eût pu passer outre la déficience du formalisme et de la théorie à fonder un tableau. Quand Reinhardt parle du tableau, aussi ambivalentes et contradictoires que puissent être ses déclarations, il ne le perd jamais de vue, ne laisse jamais une pensée (déjà par l'attribution d'une autoréférentialité) le noyer dans ses propres déterminations. Ce tableau, de par le rapport même que Reinhardt établit à lui, on ne peut simplement le dissoudre dans ce qu'il en dit ou le dissoudre par son formalisme dans une séquence historiciste.

Le tableau dit-il appartient à la Post-Histoire. Cela, alors que l'appartenance de la forme à un moment historique n'est pas à contester. "Timelessness" qui est celle d'un objet présent (motile et au repos) dans sa corrélation avec un sujet. "There is no ancient or modern, no /past or future in art "A work of art is always present""(13), déclaration que l'on peut rapprocher de l'être de Parménide : "Il n'était ni ne sera, mais il est simplement, tout entier établi dans le présent"(frag. 8, vers I-33). Intemporalité de l'être qui du côté du sujet est celle du logos reprise ainsi chez Reinhardt : "All artists-as-artists say the same thing."(14)

Si pour Reinhardt un tableau s'objecte largement à travers un formalisme face à un observateur, il ne se légitime pas par la forme (15). A d'autres peintres du moment il adressait implicitement la question de savoir ce qui resterait hors d'un formalisme pour qu'un tableau puisse encore être "réussi" et maintenir son mode de légitimation. On comprend les résistances.

Pour Reinhardt l'auteur n'est pas "derrière" le tableau mais bien devant lui, le tableau n'est pas surdéterminé par une personne. En effaçant la facture (brush out the brush work), il interrompt une conductibilité de la trace, du dépôt, à un geste généralement compris comme partie liée à une législation processuelle qu'il associe à l'écriture. Son souci n'est pas d'émanciper le geste d'une telle dette par le geste lui-même, car dans l'effacement de la trace il y a aussi la nécessité, on l'a vu, d'un effacement du plan.

La question juridique suit le même déplacement et vient se constituer elle aussi devant, dans un rapport au tableau. Question qui occupe une large place dans ses écrits.

Le tableau est désintéressé par condition. Le tableau est là pour lui-même.

"interest is of no interest in art"(16)

"Any use is a misuse"(17)

"Arts reward is its own virtue"(18)

"Absolute, pure, desinterested"(19)

Un tableau ultime (ultimate painting) auquel répond un sujet ultime the Artist-as-Artist. "The only way to say what an Artist-as-Artist is is to say what an Artist-as-Artist is not."(20) Comme chez Mondrian, le sujet se résout par principe dans l'univocité de l'absolu. Il y a un rapport d'identité entre objet et sujet absolus, un anthropomorphisme. C'est ce qui chez Mondrian correspond au dépassement de la condition "tragique", dialectique, de l'individu et qui sur un plan formel correspond au dépassement d'une

dialectique compositionnelle. L'absolu du sujet est la contemplation (désintéressée) permanente, le "tout présent" de l'homme nouveau". Reinhardt va reprendre cette même logique d'une absorption par l'art de l'individu et du monde, l'utopie sociale va être reprise sur un mode ironique et détaché: "The next revolution in art will see the disappearance of personal art dealing, private art collecting, and individual artist entreprising" /.../ "The next revolution will sound the farewell to the old favorite songs of "art and life""(21). La question du sujet dans sa relation à l'objet (as distinct from self) est stoppée dans l'absolu. L'opposition ou la circularité dialectique n'est pas celle du clivage d'un in/dividu des/intéressé mais est déportée vers une opposition agoniste entre l'art-as-art et la vie, Pourtant c'est bien aussi par le sujet qu'inévitablement passe la division art /vie : "Part of life is more than life. Part of an artist is more than an artist" /.../"Part of myself is separate from several selves. Painting is special, separate" /.../"may not one side of me speak up for the side of the angels"(22).

Une séparation, celle du site de l'art, va s'interposer dans le contact trop direct entre un objet absolu et un sujet dialectique. Séparation qui est celle de l'autonomie du tableau et de son site le musée. Reinhardt fait maintes fois référence au projet initial du musée de décontextualiser les œuvres en dressant les listes des contextes dont elles ont été extraites.

Le musée, l'atelier, et aussi cette improbable académie constituent le territoire clos de l'art. Chez Reinhardt, il s'agit cependant moins d'une nostalgie pour/ un site qu'il savait perdu d'avance que de feindre attendre du musée ce qu'on serait "en droit d'attendre" de lui. L'enjeu est ailleurs, il s'agit de maintenir un sujet absolu.

Il y a donc ce double encadrement, celui de la boîte qui rompt une continuité entre le tableau et l'environnement et celui de l'art-as-art qui rompt un contact trop direct entre l'art et la "vie" en déportant du même coup le clivage dialectique hors de la sphère du sujet en art.

Mais dans ce contournement de la question dialectique on peut néanmoins se demander par où celle-ci passe dans l'écriture de Reinhardt lui-même, de quel côté de la barre art / vie doit-on trouver son écriture?

Reinhardt est celui qui au fond mène le plus loin les positions auxquelles touchaient Greenberg ou Newman quand ils parlaient d'un tableau localisé dans "l'espace concret" du spectateur ("présent à lui-même"). Avec une objectalité plus affirmée le tableau commence à s'articuler autant à l'existence du spectateur qu'à celle du peintre. Articulation de l'art à l'existence qui correspond avec l'expressionnisme des années 40-50 (et déjà avec le dadaïsme) au déplacement d'un critère esthétique à un critère éthique. Cette question on la retrouve posée dans cette autre question : "Comment savoir quand un travail est fini?", lancée par Motherwell au cours d'une discussion entre Newman, de Kooning, Reinhardt, Hoffman, Bazliotes et Gottlieb en 1950. "Parmi les artistes modernes on accorde une valeur au travail "inachevé", les ennuis commencent quand vous avez à traiter une peinture comme un objet complet et

achevé" répond Reinhardt. (Peinture Cahiers Théoriques 10/11, dec. 1975)

Ce tableau en entrant dans l'espace du sujet, sur le plan de son existence et de son action, devenait singulièrement exposé à la vie. Cette avancée ne permettait pas le contact direct entre le tableau et un sujet dialectique.

Considérant le contexte théorique du moment, où une transcendance est a priori pour un Observateur, il semble qu'une dialectique n'eût été possible que par la réintroduction de la positivité d'une substance (physis) selon le modèle métaphysique substantia/subjectum. Or, par le refus de cette possibilité chez Reinhardt il semble clair que l'existence du tableau n'est pas séparable de celle d'un Regardeur (celui de la "contemplation permanente").

"A painting is changed and transformed when it leaves the studio – it takes a labeling and a beating when it is out in the world, where it is bought and sold and handled like a commodity."(23)

La volonté d'un maintien du tableau hors d'une contamination par un monde vénal par une mise en sécurité muséale suppose a priori le sujet comme autre qu'un Regardeur.

Cette subsistance du tableau dans le tableau par-delà un Regardeur et en tant qu'il est adressé à un Observateur en fait bien une valeur culturelle. L'Observateur implique une statique de l'objet, une suspension de sa motilité, une symbolisation. Valeur culturelle que Reinhardt par ailleurs nie : le tableau n'est pas une valeur d'échange, il n'y a rien là qui soit offert à la disponibilité de l'échange ou de l'usage ; son énoncé par la négative laisse la place vide, le tableau ne peut être traduit en autre chose : "The translator is a traitor"(24) "Painting that "cannot be taken hold of", that "cannot be used", that "cannot be sold"(25). Il semble clair que l'existence du tableau n'est pas séparable de celle d'un Regardeur.

Le mode de soustraction du tableau au contexte et de l'art à la vie a pour corollaire un Observateur. Et ce revers négatif, nous l'avons vu, habite la forme jusque dans son intimité et entretient ainsi, d'une certaine façon, une complicité avec une impossibilité à être un tableau. L'adresse du tableau à un Observateur est un manquement au Regardeur en sa capacité affirmative et instituante dont pourtant au fond dépend entièrement la possibilité du tableau. Et c'est bien finalement par la fiction d'une possibilité d'objecter un tableau à un Observateur que sera perdu le tableau.

Reste que Reinhardt engage une véritable mise en crise de l'Observateur et qu'il est le peintre qui soulève la question du tableau en délivrant l'événement de sa possibilité: "Painting that is almost possible" (26).

On ne peut ignorer la place qu'occupe Reinhardt pour la génération qui suivra. Mais ce sera finalement bien moins pour la possibilité qu'il ouvre que pour figurer au revers de ce qui deviendra une entreprise d'éclatement tous azimuts d'un "art moderniste" monolithique et autonome, dans la poursuite d'une trajectoire historique de l'Observateur.

Le modernisme sera abordé comme une période close plus que pour ses possibles développements, il est souvent ramené à une sorte de définition unique et instrumentale au revers de laquelle va pouvoir s'articuler un nouveau récit critique. Une investigation resterait à faire sur la notion générique d'un "art moderniste", s'ouvrant réductrice et plus souvent donnée implicitement qu'explicitement. Aussi serait-il intéressant d'en rapporter le contenu au travail de Reinhardt qui se tient au bord extrême du moment de pivotement que sera le début des années 60.

Il est certain que le travail de Reinhardt exerce une sorte de fascination sur le Stella des débuts. On retrouve "l'autoréférentialité", le traitement impersonnel et "all-over" du plan, mais ici le tableau est sorti de l'invisibilité et s'affirme dans la visibilité en accusant sa matière et ses limites et en affrontant le contact avec l'environnement (ce dernier point a cependant suscité un débat dont on peut maintenant deviner les termes et les enjeux. William Rubin par ex. verra dans les tableaux métallisés une expansion dé-limitatrice (27)). Le fameux: "What you see is what you see"(28) en tant que cela se réfère à un tableau se montre très vite une position insoutenable, Stella risque très vite d'être renvoyé à un "réalisme naïf". Il n'est pas en position de soutenir ce que son aîné avait commencé à avancer. Sur un plan théorique il ne semble pas en mesure de dégager le tableau d'un empirisme et du précepte de l'Observateur. A partir de là, l'objet ne pouvait plus être qu'un objet d'expérience sensible, un objet esthétique, le "what you see" assimilé à l'appréhension, expérience qui sans tarder sera reversée sur le compte du "contenu" de l'œuvre. C'en est fait de Reinhardt et du Regardeur soupçonné.

C'est au vu d'accrochages que Greenberg a pu observer la particularité qu'ont ces tableaux unitaires à spécifier l'espace environnant. Des tableaux qui, malgré la dé-limitation "ne se fondent pas dans l'espace environnant mais gardent leur unité propre." Mais aussi faut-il ajouter: "Ils gardent – lorsqu'ils sont réussis – leur intégrité et leur unité propre. Mais ils ne se dégagent pas non plus de l'espace comme autant d'objets isolés"(29). Se fondre dans l'environnement, c'est devenir décoratif dans un sens que Greenberg refuse. Entre un tableau qui spécifie son environnement et un environnement qui spécifie le tableau, il n'y a qu'un pas que n'hésiteront pas à franchir les minimalistes jusqu'à parfois une dissolution complète des limites de l'objet.

C'est dans ce contexte que Dan Flavin finira par dire que l'art est en train "d'acquérir le sens commun de décoration minutieusement exécutée"(30), décoration qui est une "occupation de l'espace".

Les limites de l'œuvre s'ouvrent au site et au visiteur. "L'expérience de l'art littéraliste est celle d'un objet placé dans une situation qui presque par définition inclut le spectateur" dit Robert Morris (31). Si le fait d'une autonomie ne peut être prouvé, démontré, à l'observation (c'est à dire comme fait positif et donc échangeable), le fait de la non-limite, lui, peut l'être, les cubes réfléchissants de Morris ou les cubes écologiques de Hans Haacke en

sont des exemples. Ouverture de la limite comprise, cela va sans dire, comme fait spatial. Ouverture menée au revers d'une autre limite (sur le mode transgressif chez Robert Morris). Limite libérée sans pourtant vraiment mener à la question de la liberté.

Morris va cependant tenter de maintenir une forme d'autonomie de l'œuvre (32) constituée dans la précédence d'une gestalt dans le contour arrêté d'une figure (Held in the mind, dit-il). C'est le "constant connu", le terme général derrière la spécificité de chacune des trois formes en L (1965-67) disposées au cours de leur exposition de façons variables dans l'espace.

Bientôt Rosalind Krauss va discréditer cette "constante" qu'elle montre être, elle aussi, variable selon ses contextes. Constante qu'elle englobe dans la catégorie plus large du "fond" : "catégorie qui existe préalablement à la connaissance des choses qui y sont contenues"(33). Ce rejet du "fond" est à placer dans une entreprise plus large chez Krauss où c'est l'autonomie de l'œuvre moderniste dans sa globalité qui est mise en cause pour être dissoute dans le "expanded field" où le signe n'a de stabilité que dans sa relation à d'autres signes. Krauss conteste la stabilité d'une gestalt dans le travail de Morris mais elle partage avec lui l'idée qu'une quelconque stabilité ne pourrait se revendiquer que comme fait positif, observable, culturel.

Pour Krauss, comme pour d'autres, un des concepts fondamentaux du modernisme est "the fiction of the originary status of the picture surface"(34), l'opacité de la surface. Ne doit-on pas entendre là la primauté d'un objet préalable à son contact avec le sujet, une position immédiate et statique de l'objet? Surface auto-référée que B.Buchloh ne semble pas hésiter à renvoyer à un "positivisme scientifique". Au revers de "l'expérience temporelle" de Krauss on trouve Fried (Krauss citant le Fried de "Art and Objecthood"(35)) pour qui l'œuvre moderniste est un "être-présent (presentness) entier et permanent, se réduisant à sa propre création perpétuelle que l'on expérimente comme une sorte d'instantanéité."

La place à laquelle est renvoyé l'objet moderniste est claire, l'étiquette colle mal sur Reinhardt pour qui le tableau n'est jamais simplement déjà-là préalablement à son entrée en contact avec un sujet. Nous avons vu l'ambiguïté chez lui sur ces points. Si le tableau dépend encore d'une valeur formelle, il fait avant tout appel à une valeur considérative, d'attestation, valeur sans laquelle son œuvre n'aurait pas même pu s'entreprendre.

C'est de toute évidence d'abord à Reinhardt que renvoie cette phrase de Morris parlant des modernistes: "ce qu'on pouvait retirer d'une œuvre s'y trouvait strictement contenu".

Le tableau n'a donc d'autre alternative que d'être cet impossible tableau "par nature" ou bien un tableau réifié. C'est à partir de l'a priori d'une disponibilité de l'œuvre dans le culturel que Morris conteste la légitimité (culturelle donc) du tableau de Reinhardt. Pour Morris comme pour tant d'autres il n'y aurait donc de tableau que réifié, dans le sens courant de : constituer en une chose extérieure et autonome ce qui provient de la subjectivité. L'objet tableau se prêtant par son ignorance de cela à toutes les récupérations. Le tableau se trouve donc dans l'unique alternative d'une propriété de droit (en vertu d'une propriété intrinsèque) ou

bien de fait, c'est à dire de n'avoir de caractère qu'endoxal, j'y reviendrai.

C'est à partir de ce contexte qu'on peut aborder un non moins étrange renversement par rapport à la mise en sécurité muséale de Reinhardt, exprimé entre autres dans les écrits de Robert Smithson: "La fonction du conservateur-gardien est de séparer l'art du reste de la société. Ensuite vient l'intégration. Une fois que l'œuvre est complètement neutralisée, inactivée, abstraite, saine et politiquement lobotomisée, elle est prête à être consommée par la société, tout est réduit à une sorte de fourrage visuel et en une marchandise transportable"(36). Renversement qui n'est qu'une contradiction superficielle, car il est bien plus dans la poursuite de ce qu'avait avancé Reinhardt à propos du musée. Positions toutes deux sous-tenues par un Observateur.

Les 30 dernières années peuvent être vues comme une gigantesque entreprise de déconstruction du "monolithe moderniste", déconstruction qui peut aussi être vue comme la mise au jour d'un tas de "refoulés" de l'art. Des œuvres qui restent d'un grand intérêt pour notre contemporanéité.

A l'"expanded field" correspondent des œuvres qui sortent des catégories exclusives des médiums pour s'ouvrir à des contextes, l'œuvre devient hybride, à l'entrecroisement de plusieurs médiums, de plusieurs codes. "Field" qui selon le modèle sémiologique se noue en un "objet" et qui se dénoue "in such a way to manifest thereby the rules of functioning of this object" dit Hal Foster (citant R.Barthes) à propos de ...l'œuvre dans le structuralisme.

Ainsi, arrive-t-on à des objets qui en s'inscrivant dans l'horizontalité du site se perdent de vue en des non-objets, en même temps que les sites en des non-sites. Œuvres qui vont se complexifiant d'avantage encore par leurs références à des espaces délocalisés (le musée – réel ou imaginaire – est maintenant plein de vie).

La critique post-structuraliste, dite post-moderne, va poursuivre une approche sémiologique en se positionnant encore une fois au revers de 'l'art moderniste" de façon identique au structuralisme mais en mettant cette fois en question la stabilité du signe d'un "modernisme tardif"(le structuralisme). Stabilité rendue problématique dans le jeu d'une "distance which separates sign from meaning"(37) et pour laquelle "Benjamin's theory of allegory, which procedes from the perception that "any person any object, any relationship can mean absolutely anything else" defies summary"(38).

Le lien très fort que cōes formes de déconstruction entretiennent avec le modernisme (auquel échapperaient ici certaines formes d'abstraction) est qu'elles opèrent selon le mode de la révélation positive. Dévoilement non pas d'arrière-mondes mais de leur propre mode de fonctionnement dans le monde. Et c'est là encore une vérité qui est donnée préalablement à son effectuation par un individu Cette mission visualisatrice demeure le fondement de la légitimité de l'œuvre (sous peine d'être décorative). Révélation où l'œuvre rencontre, comme l'a noté Graig Owen, "once again the unavoidable necessity of participating in the very activity that is being

denounced, precisely in order to denounce it”(39). La négativité est toujours l’envers, le complice et le dépendant de la positivité. Ainsi peut-on voir étrangement se confondre de plus en plus position critique et position cynique, ce dont la dernière biennale de Venise aura été une illustration exemplaire.

C’est au cœur de ces questions qu’il faut situer la “Nouvelle Abstraction”.

Les “illusions perdues” de l’abstraction moderniste c’est d’abord celle de son autonomie s’entend-on encore dire, encore à partir de ce même présumé de son auto-effectuation. Autonomie invalidée face à ce même Observateur dont procédait le formalisme et qui est ici sous-jacent à une redéfinition de la représentation selon le modèle sémiologique : l’enveloppe d’un art puriste qui n’aurait que des qualités internes est trouée par la référentialité tous azimuts. L’attention est déplacée vers l’activité du sens elle-même.

(l’intérêt porté par la critique Américaine au “Parergon” de J. Derrida signale bien cette articulation maintenue avec le formalisme)

Enveloppe trouée d’un objet et d’un site dispersés, sans intérieur ni extérieur, bien que là devant avec ses limites. Là devant, mais dans le sans-distance, comme si l’Observateur était tombé de son promontoire dans le cône perspectiviste. Dramaturgie d’une cécité dans l’attente d’une visualisation toujours déjà déçue et toujours encore promise, dramaturgie d’une cécité qui demeure dans la logique de l’observation et du spectacle, de l’œuvre en proie à l’œil. Logique dans laquelle malgré l’annulation d’une coupure entre un dedans et un dehors, un œil surgirait encore comme au ras du dehors. Aussi, là devant trouvons-nous un sujet dispersé, sujet mélancolique pris entre un deuil et une inauguration improbables du critique. Cette autonomie réfutée dès le début des années 60 par son incapacité à faire obstacle à la récupération, c’est à dire à s’instituer en tant que valeur réalisée et comme instance juridique extérieure à l’individu, c’est ce qu’on va encore entendre répéter aujourd’hui avec ces “illusions perdues”. Son incapacité à s’inscrire au paradis de la culture autrement que réifié, fétichisé, récupéré. Tableau encore une fois invalidé pour avoir failli à ce dont il aurait dû faire la preuve, invalidé sur la base d’une incapacité à être autonome de droit et à faire loi. Répétition de l’impossibilité d’une autonomie dans une critique qui en même temps a besoin pour s’énoncer de cet envers “moderniste” et où il n’est jamais question d’un sujet pouvant être interpellé dans sa capacité instituante. Trajectoire d’une impossibilité qui cependant porte jusqu’à nous en son creux le spectre d’une possibilité.

Aujourd’hui on peut se demander si les révélations successives de l’art des 30 dernières années ne se seraient pas faites au prix d’un autre refoulé dont Reinhardt serait la figure la plus exemplaire. Exclusion par nécessité ? Oui, peut-être, si nous l’envisageons à partir d’une conception de l’art comme catégorie unique et encore hégémonique malgré son “pluralisme”.

Et s’il ne s’agissait plus aujourd’hui d’op-poser le tableau à un Observateur, apparaîtrait peut-être la question demeurée en attente: Et puis quoi alors?

Notes :

1. Peinture à l'Américaine
2. Greenberg, Abstraction, figuration...
3. Art in art is art-as-art (1966)
4. The black square paintings
5. Ibid.
6. Twelve rules for an academy (1957)
7. Lines of words on art (1958)
8. Art-as-art (1966-67)
9. Ibid.
10. Creation as content
11. End
12. Oneness
13. Twelve rules for an Academy (1957)
14. An artist, a fine-artist or free-artist
15. "Frankly, I don't know why anybody would be concerned with any kind of shape or color, any kind of form or composition".  
Conférence,  
Dayton Art Institute, 1959, publiée dans The Journal of Art, June-Aug.  
1991
16. Interview withn Bruce Glaser (1966)
17. Art-as-art (1966-67)
18. The next revolution in art (1964)
19. Musuern
20. An artist, a fine artist or free artist
21. The next revolution in art (1964)
22. To be part of things
23. Interview with B.Glaser (1966)
24. Art-as-art (19;66-67)
25. Lines of words on art (1958)
26. Imageless icons.
27. Frank Stella, MOMA, 1970
28. Questions to Stella and Judd., Art News. Sept. 1966
29. Abstraction, figuration...
30. Some remarks. Art Forum, Dec., 1966
31. Cité par M.Fried, in : Art and objecthood
32. Voir Notes on sculpture (1966)
33. Sense and sesibility
34. The originality of the Avant Garde. A post modern repetition (1981)
35. A view of modemism, Art Forum, sept. 1972
36. Cultural confinement, in : The writings of Robert Smithson
37. Graig Owens. The allegorical Impulse (1980)
38. Ibid.
39. Ibid.