

Monika Wagner

Les matériaux

Une autre histoire de l'art moderne



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS



fondation
maison des
sciences
de l'homme

Les matériaux

Collection PASSAGES
dirigée par Peter Geimer, directeur
du Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris)

Volume 69

Illustration de couverture

Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987, viande de bœuf crue cousue sur mannequin, photographie prise lors de la première présentation de l'œuvre en février 1987, Montréal, galerie René Blouin (une épreuve couleur de cette photographie, encadrée sous plexiglas, accompagne désormais la version de l'œuvre sur mannequin de couture, reproduite ici ill. 111).

© Jana Sterbak. Photo : Louis Lussier (adaptée pour la couverture de cet ouvrage)

Édition originale en allemand

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*

© Verlag C.H. Beck oHG, Munich, 2001

Pour la traduction française

© 2025, Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris)

Hôtel Lully, 45 rue des Petits-Champs, F-75001 Paris

www.dfk-paris.org

© 2025, Éditions de la Maison des sciences de l'homme

54 boulevard Raspail, F-75006 Paris

www.editions-msh.fr

ISSN 2104-9777

ISBN 978-2-7351-3032-0

Monika Wagner

Les matériaux

Une autre histoire de l'art moderne

Traduit de l'allemand par
Françoise Joly



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

fm fondation
maison des
sciences
de l'homme

Sommaire

Préface de Dietmar Rübel (Munich, Académie des beaux-arts)	11
Préface de Déborah Laks (Paris, CNRS)	21
Avant-propos de Monika Wagner	27
Introduction	29
Chapitre 1. La couleur comme matériau	37
Les transformations de la couleur. De la palette au tableau	38
Des couleurs « immatérielles ». L'espoir du Blaue Reiter	43
Les expériences de Turner sur le matériau de la couleur	46
Des problèmes d'authenticité. La trace comme psychogramme chez Van Gogh ?	49
La « mécano-facture » chez Braque et Picasso	54
Mimétisme du matériau à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Jean Fautrier et Jean Dubuffet	60
Les « chemins de croix » de la peinture	64
La couleur au masculin et au féminin chez Lynda Benglis et Claes Oldenburg	67
La couleur, une substance naturelle	73
Chapitre 2. Des « fragments authentiques de la vie quotidienne »	77
Des trophées de l'âge industriel	77
Les détritiques et leur histoire. Les <i>Vermerzungen</i> de Schwitters	80
Arman et ses <i>Accumulations</i> de déchets de l'abondance	83
Les ordures, un système en temps réel	86
La matière d'origine de la sculpture : la <i>Fontaine</i> de Marcel Duchamp	88
Appropriation du travail réifié	91

Les abîmes d'un matériau hygiénique	92
Le produit industriel et la nature sauvage. La petite fourrure de Meret Oppenheim	93
Entre objet et tableau. Les <i>Combines</i> de Robert Rauschenberg	95
De l'actionnisme sur le patchwork	97
Des souillures viriles	99
 Chapitre 3. Archives de l'usage. L'objet comme relique	103
Le cuir de la chaussure	105
La matière des vêtements	108
Les vêtements comme traces du corps	110
Les chiffons. Michelangelo Pistoletto et les ruines de la société	113
Les vêtements témoins. Boltanski et la fictionnalisation de l'authentique	116
L'archive d'un voisinage toxique. Sigrid Sigurdsson et l'usage comme contamination	120
Contamination par proximité	125
 Chapitre 4. La mémoire du matériau	129
Historicité des matières naturelles	129
La terre, matière « des origines »	130
Des empreintes dans la terre	135
La mémoire sauvegardée par la terre. <i>Waterloo</i> d'Anselm Kiefer	140
Des lieux de mémoire	142
La foudre et la terre. Anselm Kiefer et William Turner	143
Le matériau terre comme transformateur	144
« Rituels de la terre »	147
Poser des traces pour une archéologie du présent	148
Les ensablements d'Anselm Kiefer et les catastrophes de sable de Magdalena Jetelová	149
 Chapitre 5. Des spolia de la nature en ville.	
Géométrie dans le désert	155
Le design de la nature comme transfert d'image	155
Les chutes d'eau. Houston, New York et ailleurs	158
L'eau et la pierre	165
Les chutes d'eau, un design de l'espace	170
Des palmiers pour Oberhausen	171
Les champs cultivés de Manhattan, Berlin et Paris	178

Le champ de blé d'Agnes Denes dans le district de Wall Street	178
Le blé, une matière politique	180
Le seigle et le mur de Berlin	183
La Grande Moisson et les manifestations sur les Champs-Élysées	185
La forêt d'acier de Walter De Maria pour le désert	187

Chapitre 6. De l'éternel à l'éphémère. Matériaux pauvres et matières souples

La pierre « éternelle »	194
<i>La sculpture composite de Walter De Maria. Des marbres des cinq continents</i>	196
<i>Les figures dans la pierre</i>	199
<i>Les composites nationaux de matériaux</i>	203
<i>Un marbre intercontinental</i>	205
<i>Le basalte, une pierre liquide dans la « Théorie plastique » de Joseph Beuys</i>	206
Plastique et élastique	212
<i>« Sans caractère » et « malléable ». Le plastique et les autres matériaux fluides</i>	215
<i>Les « sculptures molles » de Claes Oldenburg</i>	220
<i>Les Expansions de César</i>	222
La graisse et le feutre	225
<i>Beuys et la graisse. La margarine comme matériau plastique</i>	226
<i>Janine Antoni et les transformations du matériau. Du cube de graisse au rouge à lèvres</i>	232
<i>Beuys et le « Deutsche Fettplan »</i>	235
<i>La graisse comme « valeur économique »</i>	239
<i>Le feutre, deuxième peau de Beuys</i>	243
<i>Légendes et usages du feutre</i>	247
<i>Le feutre, matière informe. Robert Morris et Kiki Smith</i>	248
Le sang et la chair	253
<i>La peur de toucher. Blutdruck de Jenny Holzer</i>	254
<i>Le sang « féminin »</i>	257
<i>Des images du corps faites de sang</i>	260
<i>La chair sans peau, la chair comme peau. Thomas Lehnerer et Jana Sterbak</i>	263
Le feu et la cendre	267
<i>Des traces de feu</i>	268
<i>Blessures. Le feu et le papier</i>	269

<i>Les flammes comme pinceaux</i>	271
<i>Le feu et le bois</i>	273
<i>La résistance au feu</i>	278
<i>Écrire dans la suie. Magdalena Jetelová</i>	280
L'air et la lumière	282
<i>Emballer l'air. Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Otto Piene,</i> <i>Christo et Jeanne-Claude</i>	283
<i>L'air visible. L'éolienne de Hans Haacke</i>	293
<i>La lumière</i>	294
<i>Les néons de Dan Flavin</i>	299
<i>James Turrell et les matérialisations de la lumière</i>	302
 Chapitre 7. Le corps comme matériau	305
Des corps nus	307
Contacts	309
Des corps souillés	313
Des corps blessés	320
 Perspectives. Les matériaux de l'immatériel	329
 Notes	339
 Bibliographie	379
Index des noms de personnes	401
Index des matériaux	405
Crédits photographiques	409

Préface de Dietmar Rübel

Académie des beaux-arts, Munich

Après avoir lu ce livre, on portera un regard différent sur l'art. Il y a vingt-cinq ans, *Das Material der Kunst* rendait visible et lisible un phénomène longtemps passé sous silence : les corrélations entre la matérialité d'une œuvre, la théorie esthétique et le contexte historique. En même temps, l'ouvrage de Monika Wagner et sa riche iconographie expliquent les raisons de cette longue relégation du matériau. Pourtant, ce n'est pas l'histoire de quelque chose qui se serait perdu. Au contraire, à contre-courant du consensus scientifique de son époque, le livre éveille la curiosité pour une histoire de l'art matérialiste. On y voit en effet le matériau s'émanciper de l'histoire normative des formes et des styles. Dans ce contexte, la sémantique des matériaux se révèle être un processus de négociation sociale dont les dynamiques sont un élément constitutif de l'art. Ainsi, Monika Wagner met en évidence comment la matérialité de l'art ne se résorbe jamais complètement dans la représentation – ce qui est manifeste pour l'art du xx^e siècle, en particulier à partir des années 1960. Des matériaux jusque-là bien éloignés de l'art, voire tabous – dans les années 1990, indique la première page de l'ouvrage, les cheveux ou le sang l'étaient encore –, passèrent dans le champ artistique où ils furent traités sous d'autres auspices pour retrouver ensuite une place dans la société. Une fois acquise la perspective d'une esthétique du matériau, une *autre* histoire de l'art – comme le promet le sous-titre du livre – pouvait alors s'ouvrir pour les œuvres des siècles précédents. Dans l'essai de Monika Wagner, l'art n'est plus considéré exclusivement comme une manifestation sensible de l'esprit, et le matériau devient un acteur crucial des processus artistiques – un acteur qui parfois n'en fait qu'à sa tête.

Monika Wagner bouscule les certitudes traditionnelles, et ce à partir de deux aspects principaux qui se conjuguent et parfois s'opposent : la pratique artistique et les débats de société. Ayant longtemps enseigné l'histoire de l'art à l'université de Hambourg, là où Aby Warburg avait fondé sa Bibliothèque des sciences de la culture et où Erwin Panofsky mena ses recherches – un institut qui, après 1968,

fut le creuset d'une approche orientée sur l'histoire sociale –, l'autrice a adopté comme méthode l'autodescription d'une iconographie des matériaux. Le concept fait sens, ne serait-ce que du fait des interdépendances entre atelier et discours. Le lien avec l'iconographie est également un choix aussi provocateur que judicieux, l'histoire de l'art ayant longtemps négligé le matériau en tant que facteur esthétique. La méthode utilisée ici consiste à analyser les contextes historiques, à opérer une différenciation entre les matériaux, à identifier les glissements que connaissent leurs significations et, enfin, à saisir les interactions complexes qui se jouent, selon les époques, avec les discours sociaux, politiques et esthétiques. Il ne s'agit pas d'effets de philosophie du langage, comme ceux que l'on observe depuis quelques années dans le sillage d'un *new materialism*. Il s'agit au contraire de débats d'esthétique pratique, qui d'ailleurs ne sont pas récents puisqu'ils ont été menés à partir des années 1800, en Europe – notamment dans l'espace de langue allemande, mais aussi en France –, et le sont encore aujourd'hui. On ne sera donc pas surpris que Monika Wagner ait longtemps évoqué, dans ce qui était alors le sous-titre provisoire de son livre, les *Handgreiflichkeiten aus der Moderne*, les empoignades de l'art moderne. En bref, elle associe l'histoire intellectuelle et culturelle aux procédés artistiques, en particulier aux pratiques expérimentales mises en œuvre après la Deuxième Guerre mondiale. On voit ainsi se confronter la classification des matériaux chez Georg Wilhelm Friedrich Hegel ou chez Gottfried Semper et les débordements de Lynda Benglis et de Magdalena Jetelová. L'approche spécifique du matériau consiste ici à le prendre au sérieux dans ses tensions et ses contradictions – ce qui n'est certainement pas étranger aux études de peinture que Monika Wagner a elle-même suivies à l'Académie des beaux-arts de Kassel, auprès de Fritz Winter. Qu'elle ait naguère manié les pinceaux et la couleur fait de son premier chapitre sur la longue histoire de l'usage des matériaux picturaux dans l'art européen une entrée en matière qui est tout un programme. En même temps, ce coup de loupe sur un champ artistique traditionnel lui permet de toucher nombre de lectrices et lecteurs. Mais cet éclairage n'est là que pour formuler une histoire alternative et démonter les catégories centrales de la peinture – jusqu'aux doctrines normatives de la spécificité du médium dans le *modernism* américain. Dans un processus où le matériau s'affranchit de la forme, c'est une évidence que l'usage d'un matériau ne sera plus réservé à un genre artistique spécifique. Si l'on parle du point de vue du matériau, et ainsi pour beaucoup de lectrices et lecteurs dont la lecture de l'ouvrage aura affûté le sens pour percevoir la nature matérielle de l'art contemporain, les purismes et les certitudes des postulats conceptuels ne jouent plus un rôle décisif. Enfin, le succès du livre dans les pays de langue allemande s'explique aussi par l'accueil extrêmement favorable

qu'il a reçu de la part des artistes, des personnes chargées de la restauration des œuvres et de l'organisation des expositions. À partir d'un certain moment, même la discipline notoirement conservatrice qu'est l'histoire de l'art a bien été obligée de se rallier elle aussi à cette remise en question du narratif établi. *Das Material der Kunst*, volontairement écrit pour un large public, ne fut d'ailleurs pas une publication isolée : il a été accompagné d'un grand nombre d'articles où Monika Wagner creuse beaucoup plus précisément sa réflexion sur les théories esthétiques ou formule elle-même une histoire théorique du matériau, comme dans le lexique des concepts fondamentaux de l'esthétique paru en 2001 [*Ästhetische Grundbegriffe*].

Das Material der Kunst parle de l'âge des révolutions ; sinon, ce ne serait pas une histoire matérialiste de l'art. Et ce, bien qu'étonnamment Karl Marx n'y ait pas trouvé de place, contrairement à l'architecte Gottfried Semper, dont les idées servent de point de départ à la réflexion. Dans *Praktische Ästhetik* (1860-1863)¹, son œuvre majeure, Semper avait développé une théorie expliquant la naissance de la forme et du style dans les arts à partir de la relation entre matériau, technique et utilité. Sa thèse, violemment combattue et condamnée pour son matérialisme et son darwinisme, a largement contribué à établir le matériau comme catégorie esthétique de la modernité. Rappeler cette préhistoire de l'art du xx^e siècle est l'un des grands mérites de l'ouvrage de Monika Wagner. Certes, au cours du xix^e siècle, la place des matériaux nouveaux perfectionnés ou développés dans le contexte de la révolution industrielle avait suscité maints débats théoriques. Mais, dans un premier temps, les artistes s'étaient montrés prudents vis-à-vis de ces nouvelles matières, préférant continuer à travailler les matériaux traditionnels comme le marbre ou la peinture à l'huile en les soumettant à des expérimentations sur leur texture ou leur facture. C'est donc en fait avec les avant-gardes classiques du xx^e siècle que commence la véritable histoire du matériau dans l'art. Le passage dans la création artistique d'objets issus de la production industrielle sous forme de ready-mades, mais surtout l'intégration d'objets et de fragments du quotidien, ont alors donné naissance à un art polymatériel. Auparavant, il y avait déjà eu des contributions substantielles, ouvertes aux transformations, mais alors dans le domaine des arts appliqués – et là encore il faut évoquer l'architecte Gottfried Semper et la barricade qui porte son nom². Il y a donc dans cet essai une posture marxiste

1 Voir notamment la traduction française : *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, 2007 [N.d.T.].

2 Professeur à l'Académie des beaux-arts de Dresde, Gottfried Semper y participa au soulèvement de mai 1849, dans le cadre du Printemps des peuples, en concevant une barricade particulièrement résistante [N.d.T.].

implicite que la génération dite de 68, dont fait partie l'autrice, a parfois dû adopter dans sa « traversée des institutions ». Cette prudence est peut-être aussi à mettre en rapport avec la maison d'édition qui a publié l'ouvrage : C.H. Beck. En effet, il s'agit certes de l'éditeur scientifique le plus renommé d'Allemagne, mais aussi d'une maison dirigée selon des méthodes patriarcales et défendant des positions conservatrices. Cependant, la couverture du livre prend clairement position. Si la figure de la jeune femme partiellement nue obéit aux codes vendeurs de l'industrie virile du livre, le travail de Jana Sterbak réalisé en 1987 les renverse en habillant la chair vivante de chair morte et sanglante. Ce que nous voyons, c'est une jeune mannequin assise dans une pose élégante ; seuls ses bras et un peu de son décolleté sont dénudés. Sa robe lui couvre également les genoux ; ses pieds nus aux ongles laqués pourraient paraître quelque peu inconvenants. Mais ce n'est sans doute pas ce qui frappe au premier coup d'œil, car ce que la plupart des clientes et clients des librairies verront d'abord à l'étalage, ce n'est pas quelques centimètres de peau nue, mais de la viande crue : les vingt kilos de steaks de bavette fraîche de la *Flesh Dress* ont entraîné le mannequin vers le sol en laissant sur le parquet des traces de sang. Monika Wagner a donc introduit en fraude la critique féministe de Jana Sterbak dans le paysage éditorial de l'époque, et publié un livre peu commun même sur le plan visuel. La couverture dit sans équivoque que là où il est question de matérialité, il y a toujours aussi une question de rapports entre les sexes. À la fois sombre et pleine d'humour, la robe est également une démonstration limpide : la matérialité d'une œuvre d'art ne s'appréhende pas seulement par l'intellect, il y a toujours un vécu somatique des mises en scène de matériaux – tandis que les métaphores ou les références à de prétendus symboles menacent de sublimer, voire d'étouffer, l'intense corporéité qui en émane. Ces travaux tellement spectaculaires résonnent avec le « bas matérialisme » dont parlait Georges Bataille en 1930 et sa réception dans le contexte de l'art dit abject des années 1990. Ces résonances sont constitutives de la théorie de la matérialité développée après la fin de la guerre froide. C'est aussi pourquoi le livre décrit comment des éléments imprévisibles peuvent surgir, tout en essayant de livrer une réponse épistémologique. De fait, dans le milieu universitaire des années 1990, il fallait du courage pour minorer sciemment les catégories abstraites de la philosophie, qui servent souvent à se tenir à distance de toute concrétisation matérielle de la réalité, et pour prendre en revanche au sérieux des matières et des choses du quotidien parfois merveilleusement banales. Ce faisant, le langage peut conduire à partir du matériau vers des domaines abyssaux et l'on voit les matières avoir une vie propre, une vie spectrale, d'une inquiétante étrangeté, une matérialité de matérialité.

Ce qui est en outre capital dans cette autre histoire de la modernité, c'est une perspective historique inhabituelle pour l'espace anglo-américain, qui s'amorce vers 1800. Les débats voient le jour dans le contexte de la révolution industrielle. La notion de « matériau » se constitue en Europe lors du passage de la société agricole à la société industrielle et, à partir de 1850, le terme qualifiera en général une matière première – donc un produit semi-fini – destinée à être transformée. Ainsi, dans l'espace germanophone, la notion s'est détachée du concept de « matière » en usage en philosophie ou dans les sciences naturelles pour devenir, après de vives discussions à partir du milieu du long XIX^e siècle, une catégorie centrale des arts. On voit alors se développer une nouvelle notion de « matérialité », car, comme le montrait Monika Wagner dès son premier livre sur le paysage industriel dans la peinture anglaise entre 1770 et 1830, la vision du monde avait changé. Désormais, à l'ère de l'accumulation qu'est le colonialisme avancé, la perception de l'univers matériel se fait sur la base de nouveaux critères, comme sa capacité à être exploité ou transformé en énergie. La nature devient une ressource et l'histoire de l'art a sa part dans l'exploitation de la terre par l'homme. Cette prise de conscience de l'imprégnation de la nature par la culture signale aussi l'ouverture d'une histoire matérialiste de la modernité. Et cette ouverture, où la relation entre le sujet et l'objet est parfois fluctuante, est racontée à partir de processus sociaux, ce qui permet de s'affranchir des idées d'une autonomie radicale de l'art fondées sur son développement historique. C'est pourquoi le propos ne tombe jamais dans les pièges essentialistes, la nature étant ici trop profondément traversée par la culture. Et pourtant – ou peut-être justement pour cette raison –, c'est d'une préhistoire de l'anthropocène que l'on nous parle. Dans ce sens, quand elle emploie la notion de matériau, la science de l'art n'entend pas seulement ce qui constitue l'œuvre d'art, mais également les matières destinées à être mises en forme, c'est-à-dire destinées à une utilisation et à une consommation en art et par l'art. Le matériau est destiné à la consommation, et ainsi les histoires des objets parlent aussi de la vie des choses. La question de savoir si, quand nous les absorbons, les choses nous absorbent peut-être aussi elles-mêmes et, le cas échéant, comment elles le font, ne se posera que dans une phase ultérieure des explorations de la matérialité.

Il n'est pas fortuit que l'intérêt pour les questions de matériau en art soit apparu dans l'histoire de l'art allemande en 1968, l'année des révoltes partout dans le monde. Günter Bandmann, historien de l'art de Tübingen, a expliqué cet infléchissement comme un changement de paradigme de la modernité, le passage d'un système idéaliste où le travail artistique se vouait à dépasser le matériau à un système matérialiste où il s'agissait de faire parler la matière.

Dans sa réflexion sur la matérialité, Monika Wagner s'est résolument emparée de ce contexte : il fallait bien casser les structures autoritaires. La révolte du matériau contre les anciennes formes se présentait comme l'expression d'une attitude contestataire dont les espoirs se portaient sur l'horizon d'un changement de l'ordre social. Mais, plus de trente ans plus tard, *Das Material der Kunst* n'est pas une histoire du matériau, dans le sens d'un Arte Povera, comme tactique de guérilla sous le diktat de la vengeance des opprimés. Monika Wagner comprend plutôt la matérialité comme un tissage complexe de quotidienneté, de technique, de sciences et d'art qui suscite d'autres processus de réflexion. Et c'est là que le poststructuralisme français a joué un rôle décisif. L'exposition *Les Immatériaux* de Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, présentée au Centre Pompidou en 1985, appréhendait le phénomène sous forme de questionnement de la relation entre la matérialité des médias numériques à l'époque postmoderne et la vieille opposition entre le matériau et son dépassement. La formule mémorable « mat + X » qui résume les réflexions de Jacques Derrida sur la matérialité dans le catalogue fit l'objet d'une fascination particulière. Le philosophe entendait par là la possibilité de comprendre les matières « in-formées » comme des partenaires pour faire vibrer la matérialité et ses charges théoriques et historiques.

Le retentissement de l'exposition sur la scène artistique en Allemagne (de l'Ouest) fut immense. « *Les Immatériaux*, dit l'artiste Ulrike Grossarth, m'a libérée de Joseph Beuys. » Dans le livre de Monika Wagner également, les rapports avec Beuys et les références à son travail jouent un rôle considérable : aucun artiste n'y est mentionné aussi souvent. Les matériaux inhabituels qu'utilise le chamane autoproclamé, en particulier la graisse et le feutre, autorisent une double approche de l'histoire des matériaux artistiques : d'abord à travers la manière dont le national-socialisme a pu se procurer et confisquer certains matériaux, et en même temps à travers les traces mémorielles de la violence qui sont à l'œuvre dans le travail du sculpteur. En effet, sous le nazisme, l'histoire de l'art *völkisch* avait déclaré « germaniques » certaines matières. Ainsi Monika Wagner, née quelques mois avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale, peut-elle montrer que l'industrie (de guerre) allemande s'est constamment approprié certaines matières premières tandis que la recherche développait des *ersatz*. Sans ces ressources, le régime fasciste n'aurait pas pu poursuivre aussi longtemps son entreprise de destruction. C'est pourquoi s'intéresser à Beuys et à « ses » matériaux qui renvoient à la Deuxième Guerre mondiale permet d'aborder des stratégies artistiques qui, par rapport aux travaux du Pop Art sur la surface, apparaissent comme les entrailles repoussantes du capitalisme. En réfléchissant au poids idéologique

d'un national-socialisme mal digéré et aux pièges politiques qu'il a pu représenter après 1945, le livre constitue en outre une contribution à la culture dite mémorielle qui a vu le jour en Allemagne de l'Ouest, dans le courant des années 1980. Ce qui explique aussi la position centrale qu'y occupe Walter Benjamin, l'intellectuel dont le nom est le plus souvent cité. C'est grâce à sa (re-) découverte que, dans le champ des sciences humaines, les questions d'histoire culturelle ont pris le pas sur les thèses matérialistes, à la fin des années 1970. Il faudra attendre le début des années 1990 pour que les discussions sur le corps et le sexe lancées par des artistes femmes aux États-Unis en particulier, et devenues urgentes avec la crise du Sida, réancrent la matérialité dans le débat scientifique. Dans ce contexte, le *material turn* de l'époque peut être compris de manière générale comme un déplacement, les signes postmodernes cédant la place aux choses concrètes.

L'université de Hambourg offrait à la publication de *Das Material der Kunst* son contexte scientifique immédiat – autant pour son passé historique que pour la période de la rédaction, puisque Monika Wagner y occupa un poste de professeure, de 1987 à 2009, au département d'histoire de l'art. L'approche de l'histoire de l'art qui y prévalait alors était issue de 1968 et s'était établie à partir du milieu des années 1970, avec Klaus Herding et Horst Bredekamp, avant d'être activement représentée par Martin Warnke, Monika Wagner et Wolfgang Kemp; la présence dans cette même université d'études littéraires ouvertes et d'études motivées par le féminisme, comme les pratiquaient Marianne Schuller et Sigrid Weigel, joua également un rôle important. L'ouvrage sur l'iconographie des matériaux s'origine de plus, comme déjà dit, dans une réflexion sur l'héritage d'Aby Warburg. Dès ses débuts, la discipline de l'histoire de l'art s'était ancrée dans la tradition (néo-)platonicienne pour laquelle le matériau n'est rien et la forme est tout. Voilà pourquoi ce n'est pas Erwin Panofsky avec sa préférence pour l'*idea* qui est à l'origine des recherches sur le matériau, mais les études qui portaient sur une matière passant pour inférieure, comme la cire. «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine» [*Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*], l'étude d'Aby Warburg qui, dès 1902, s'attachait justement à la sculpture en cire, joua un rôle crucial. Puis la même matière, entre les genres et les états, donna lieu à la publication peu après, en 1911, d'une étude de Julius Schlosser sur l'histoire du portrait en cire [*Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs*]. Et c'est finalement aussi la céroplastie qui motiva, en 1999, l'invitation de Georges Didi-Huberman à la Warburg-Haus de Hambourg. La discussion qui s'ensuivit et un workshop qui la prolongea furent le théâtre d'intenses débats, en particulier sur les clichés liés au sexe.

Das Material der Kunst est, en outre, une réflexion productive autour des recherches de Martin Warnke sur l'iconographie politique. En effet, quand Monika Wagner reprend et prolonge les idées de Warburg, elle livre aussi un commentaire de la position gentiment polémique de Warnke par rapport à l'art du ^{xx}e siècle. Pour lui, il n'existait – si tant est qu'on puisse lui prêter une existence – qu'à la télévision ou dans les agences de publicité, dans le cadre d'une histoire générale de la culture. Aux yeux du directeur de la Warburg-Haus, c'est la production d'œuvres picturales qui restait cardinale : les expérimentations de l'art contemporain n'étaient que des errements de l'autonomie. De manière plus globale, on note que l'ouvrage de Monika Wagner a été écrit au cours de la décennie d'iconomanie qui s'était emparée des universités allemandes dans les années 1990, jusqu'à parfois transformer l'histoire de l'art en une iconologie générale. Pour son entreprise, qui se voulait une réflexion critique de sa propre discipline, Monika Wagner a comme par hasard – ou sciemment pour cette raison – choisi comme référence Aby Warburg, fondateur présumé du *pictorial turn*. C'est dans ce sens qu'en 1995 elle fonda au sein du département d'histoire de l'art de Hambourg une « Archive des matériaux », une banque d'images de plus de 18 000 œuvres classées par matériaux. Ce projet, financé pendant cinq ans à partir de 1999 par la DFG³, s'était donné pour mission de réfléchir aux thèmes sur lesquels devaient se pencher la recherche et l'enseignement en histoire de l'art – et aussi, un peu, à la manière de les conduire. Dans le sens d'une histoire de l'art sans (grands) noms, il s'agissait d'instaurer le matériau artistique lui-même comme objet et comme acteur. Ce cadre de recherche donna lieu à de nombreuses thèses et projets de recherche. Dans les années 1990, le regard sur la France restait très important, par exemple avec l'exposition *L'Informe, mode d'emploi* au Centre Pompidou, encore une fois, ou à travers la publication de *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* par Florence de Mèredieu, qui fut plusieurs fois invitée à Hambourg et participa à un intense débat dans le cadre d'un congrès international organisé dans la ville de la Hanse. La curiosité et le goût de la discussion qui caractérisent Monika Wagner – elle qui a prononcé et prononce encore de nombreuses conférences – sont sans aucun doute à l'origine du grand succès de son ouvrage.

Quant à la réception du livre, comme on pouvait s'y attendre, la communauté scientifique s'est d'abord montrée assez réservée. Comprendre la matérialité comme élément central de l'art et de sa théorie continuait – consciemment

3 *Deutsche Forschungsgemeinschaft* : la Fondation allemande pour la recherche, qui finance la recherche scientifique en Allemagne [N.d.T.].

ou non – de susciter, au sein de l’histoire de l’art académique, des craintes par rapport à des phénomènes opérant au-delà du texte. En revanche, le livre fut accueilli avec enthousiasme par les jeunes chercheuses et chercheurs et par les artistes qui partageaient l’espoir de voir l’art et la science faire voler en éclats le système. Avec les années, et par ces chemins de traverse, l’approche de Monika Wagner finit par s’imposer et son essai concourut de manière décisive à élargir le champ méthodologique de la discipline. C’est ainsi que le congrès du Comité international d’histoire de l’art qui s’est récemment tenu à Lyon avait choisi pour thème « Matière et matérialité ». Vingt-cinq ans après sa parution, *Das Material der Kunst* est devenu un texte de référence, lu parfois même dans les lycées allemands; sa traduction en français aura peut-être des répercussions comparables en France. Le présent ouvrage est en effet une contribution révolutionnaire à l’histoire de l’art européenne et il montre que l’art est en mesure de transformer l’ordre social.

Munich, avril 2025

Traduit de l’allemand par Françoise Joly

Préface de Deborah Laks

CNRS, Paris

Au prisme de l'histoire de l'art, le matériau a longtemps évoqué autre chose que lui-même : dans ses reliefs, on lisait l'empreinte d'un geste ; dans ses couleurs, le choix d'un regard. L'une des questions que soulève d'emblée le basculement épistémologique qui consiste à faire du matériau le sujet même de la recherche est celle des limites de la discipline. Dans *Les Matériaux. Une autre histoire de l'art moderne*, Monika Wagner fait plus que les repousser : elle les rend caduques. Comme on diffracte la lumière, elle ouvre les matériaux des œuvres pour y pister l'histoire, la circulation, l'usage, la symbolique, mais aussi la texture, la densité, la labilité... En une démarche scalaire et dynamique, elle procède par allers-retours entre l'œuvre vue dans son ensemble et ses composantes.

Lorsqu'elle s'attelle, dans les années 1990, au travail qui la mènera à la publication de *Das Material der Kunst*, la puissance d'une herméneutique du matériau est pressentie depuis longtemps dans la discipline. Il n'est déjà plus la réalité refoulée dont l'existence sous-tend la création, et pourtant il demeure un « problème non résolu de l'histoire de l'art », longtemps après la formule de Wolfgang Kemp en 1975. L'image de la lutte quasi divine entre l'esprit créatif et la matière inarticulée hante toujours les artistes qui la jouent, la rejouent, la déjouent, comme les historiens de l'art qui la questionnent. Henri Focillon note ainsi dans *Vie des formes* (1934) que « les vieilles antinomies, esprit-matière, matière-forme, nous obsèdent encore avec autant d'empire que l'antique dualisme de la forme et du fond », alors que l'art « n'est pas seulement porté par la matière à laquelle il fait vœu d'échapper, mais nourri d'elle ». Monika Wagner démontre la portée de cette symbiose désignée par Focillon ; plus encore, elle en fait le sujet d'une nouvelle histoire de l'art qui s'attache à penser ce qui, dans la matière, lui résiste. *Les Matériaux* est un ouvrage essentiel, que le public francophone découvre grâce à cette traduction nécessaire.

L'approche du matériau et l'écriture de Monika Wagner seront sans doute déroutantes pour le lectorat francophone. L'historiographie française, réduite dans ce domaine, a longtemps été marquée par la philosophie de Gaston Bachelard et par la critique des années 1940-1950, qui a trouvé dans la matérialité un trait d'union entre les disciplines et le terrain de jeu d'une écriture haptique. Les artistes de l'après-guerre, Alberto Giacometti, Jean Fautrier, Jean Dubuffet notamment, mais aussi Jean-Michel Atlan et Pierre Soulages, comme le montre Natalie Adamson¹, ont été profondément influencés par la lecture de Bachelard, où ils trouvaient des échos à leur propre travail de la matière. L'ombre de Bachelard plane sur la création comme sur la critique d'art et le milieu littéraire de l'époque, qui ont largement accompagné ces artistes ; parmi les intellectuels marqués par la pensée du philosophe se distinguent Ponge, Paulhan, Sartre, Malraux, Verdet, Blanchot. Aujourd'hui encore, la recherche sur la matière et les matériaux en France est étroitement liée à cet héritage littéraire et philosophique, comme à l'écriture qui l'accompagne.

Les années 1990 voient cependant la publication de deux ouvrages majeurs, qui ouvrent un nouveau moment historiographique et peuvent être rapprochés du travail de Monika Wagner malgré des arrière-plans théoriques et des rapports aux œuvres divergents : il s'agit de Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture au xx^e siècle* (1993)², et de Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (1994)³. Durant cette même décennie, deux expositions importantes, adossées à des catalogues conséquents, se tiennent au Centre Pompidou et marqueront durablement l'approche française sur la matière : *L'Informe, mode d'emploi* (1996), conçue par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss⁴ ; et *L'Empreinte* (1997), proposée par Georges Didi-Huberman et Didier Semin⁵. Partant d'héritages philosophique, littéraire et critique, ces ouvrages et expositions partagent aussi une démarche véritablement historienne et une volonté analytique. Ils ont longtemps été les ressources principales des chercheurs et chercheuses

1 Natalie Adamson, « Une éclosion de fleurs noires : Bachelard, Soulages et l'imagination matérielle de la peinture abstraite », dans Laurence Bertrand Dorléac, Thomas Kirchner, Déborah Laks et Nele Putz (dir.), *Les Arts à Paris après la Libération. Temps et temporalités*, Heidelberg, arthistoricum.net / Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2018 (coll. « Passages online », vol. 2), p. 149-172.

2 Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture au xx^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

3 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

4 *L'Informe, mode d'emploi*, éd. par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

5 *L'Empreinte*, éd. par Georges Didi-Huberman et Didier Semin, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

francophones s'intéressant à la matière. Comme chez Monika Wagner, il s'agissait d'abord pour ces auteurs et autrices de nommer ce qu'ils n'avaient pas appris à voir, d'organiser ces catégories nouvelles afin de pouvoir monter en généralité par genre et de construire un savoir utilisable par la discipline. Certaines se recoupent d'un ouvrage à l'autre, même si leurs points de départ théoriques diffèrent. Maurice Fréchuret articule sa pensée à partir de Marcel Duchamp, dont la posture critique par rapport à l'intentionnalité de l'artiste a contribué à modifier la conception du travail artistique et de l'interaction entre artiste et matière. Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss se fondent sur le travail de Georges Bataille, dont ils reprennent et augmentent les catégories construites au fil de ses articles pour *Documents*. Georges Didi-Huberman et Didier Semin tissent une généalogie plurielle de la notion, dans laquelle la figure de Duchamp joue un rôle d'accélérateur de la pensée, tout en entrant en résonance avec Gaston Bachelard et Honoré de Balzac. Florence de Mèredieu examine, quant à elle, le « retour du refoulé » de la tradition judéo-chrétienne de la matière dans un très grand nombre de tendances contemporaines, proposant une lecture transversale novatrice de l'art du ^e ^e siècle⁶.

Chez Monika Wagner, la pensée issue de l'exercice du regard sert l'écriture de l'histoire. Les fondations théoriques de sa démarche sont mises à l'épreuve de l'extrême attention qu'elle porte aux œuvres et à leur historicité. Ainsi l'un des points de départ de son travail pour *Les Matériaux* provient-il de son analyse de l'introduction de la souplesse et du hasard dans l'art des années 1960. Elle y voit un point de bascule qui rend, selon elle, inopérantes les méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art : « Lorsque la forme n'est plus perçue comme le résultat immuable du travail sur le matériau, mais comme une donnée variable et le produit des propriétés de ce dernier, l'analyse de la forme ne peut plus fonctionner comme outil pour étudier une œuvre⁷. » Mollesse et hasard renouvellent profondément les données de la relation entre matière et artiste. Si l'apparence d'une œuvre découle de l'expression plus ou moins libre des matières qui la composent, ce sont elles qu'il faut interroger en premier lieu pour comprendre les formes, les compositions, les couleurs et autres rythmes ou espaces, car elles constituent le premier niveau de l'édifice sémantique que nous sommes amenés à observer.

Les Matériaux est le lieu d'une démonstration progressive : là où l'on pourrait s'attendre à la formulation d'une nouvelle théorie fondée sur la mise au jour d'un continent oublié, définissant les nouveaux cadres de l'analyse

6 Voir Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit. (note 3), p. 2.

7 Dans le présent ouvrage, p. 31-32.

esthétique, appelant un changement de nos pratiques, Monika Wagner procède autrement. Son ouvrage présente très peu de passages généralistes; il avance par études de cas, chacune établissant non seulement une méthode, un regard, mais véritablement une conception de la discipline, à la fois centrée sur les œuvres et embrassant tout l'éventail des sciences de l'art.

En déplaçant le matériau au centre de l'analyse, elle établit des passages entre des œuvres qui jusque-là n'étaient jamais pensées ensemble. Turner, Van Gogh, Dubuffet, Benglis et Oldenburg, par exemple, sont ainsi réunis par leur travail d'une couleur qui est aussi matière. Ces généalogies alternatives, qui ne reposent ni sur une parenté formelle, ni sur la rassurante concomitance des groupes ou des mouvements, déplacent l'histoire de l'art au plus près des artistes et de la connaissance intime qu'ils ont de leurs matériaux. Dans la préface qu'il consacre au présent ouvrage, Dietmar Rübel note «l'accueil extrêmement favorable qu'il a reçu de la part des artistes, des personnes chargées de la restauration des œuvres et de l'organisation des expositions⁸», lors de sa parution en Allemagne. Cette réaction est significative de la part de personnes qui pratiquent le matériau, en connaissent les spécificités, les résistances, les temporalités. Monika Wagner ne pose pas seulement un miroir grossissant sur ce qu'ils connaissent déjà des yeux et de la main, elle en sonde l'épaisseur sémantique et historique pour y dévoiler une construction intellectuelle silencieuse. Elle procède en un double mouvement : au plus près d'une connaissance pratique des œuvres, elle embrasse les multiples édifices intellectuels qui sous-tendent les matériaux et leur usage.

En France, un troisième moment historiographique se fait jour depuis une dizaine d'années. Un intérêt nouveau pour le matériau court dans la recherche actuelle, notamment lorsqu'elle se consacre à des périodes plus anciennes. En l'absence de travaux qui explorent de manière transversale sa richesse historique, plastique, heuristique, et en montrant la portée dans des œuvres multiples, la pertinence du matériau pour la recherche semble toujours être réaffirmée, et l'on s'attache la plupart du temps à ce pour quoi il vaut, en regardant finalement toujours à travers lui. L'histoire économique de l'art, l'histoire des techniques, l'approche anthropologique, la restauration ne font pas exception alors même qu'elles prêtent au matériau une attention aiguë et nouvelle. Ces courants historiographiques, en partie nourris par la recherche anglo-saxonne, ont largement œuvré à faire du matériau un sujet à part entière pour l'histoire de l'art; pourtant, ils déploient leurs pistes d'analyse

8 Dans le présent ouvrage, p. 12-13.

à partir du matériau, plus que sur le matériau lui-même⁹. Support, incarnation, résultat, il vaut là pour autre chose que lui-même, et son exploration conduit toujours à regarder ailleurs. Si leurs angles diffèrent, ces courants procèdent de manière comparable : il s'agit toujours de questionner les usages et donc les mains qui travaillent, vendent, chérissent le matériau. Sa provenance, son prix, ses transports, les métiers qui l'utilisent et le traitent, les savoir-faire qui l'accompagnent, sa valeur symbolique et sociétale relative, sa nature physique, enfin, constituent autant de pistes dont la richesse permet aujourd'hui de consolider le statut du matériau pour la recherche.

Le travail de Monika Wagner se situe en amont de ces courants actuels, et sa lecture est aujourd'hui essentielle pour en affermir les fondations. Avec *Les Matériaux*, elle signale la nécessité d'un changement de paradigme pour la discipline et en forge les fondements. Au-delà de la joie qui ne manquera pas de l'accompagner, la découverte de cet ouvrage de Monika Wagner suscitera sans aucun doute une accélération de la pensée et de la recherche, dont nous nous réjouissons de bientôt apprécier les effets.

Paris, avril 2025

9 Voir Romain Thomas, « Les matériaux de l'art. Perspectives de la recherche actuelle en histoire de l'art moderne », *Circé. Histoire, savoirs, sociétés*, n° 8 : *Histoire des sciences*, 2016, n.p. ; en ligne : www.revue-circe.uvsq.fr/les-materiaux-de-lart-perspectives-de-la-recherche-actuelle-en-histoire-de-lart-moderne.

Avant-propos de Monika Wagner

Près de vingt-cinq ans se sont écoulés depuis la parution de mon livre *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, et les recherches sur lesquelles il s'appuie sont encore plus anciennes puisqu'elles remontent aux années 1990. Depuis, la question des matériaux dans l'histoire de l'art et de la culture a fait l'objet d'un intérêt croissant. Dans l'espace germanophone, le projet de recherche initié à Hambourg à partir de l'idée de ce livre a donné lieu à de nombreuses publications sur l'iconographie des matériaux, qui ont certainement contribué à cet essor. En anthropologie sociale, en ethnologie et dans les sciences humaines en général, on accorde toujours davantage d'importance aux matériaux. En histoire de l'art et en archéologie, les données matérielles ne servent plus seulement à fournir des indications techniques ; les matériaux sont au contraire devenus un facteur de la sémantique de l'œuvre d'art, une catégorie de l'analyse. En témoignent de multiples projets de recherche transdisciplinaires, un grand nombre d'expositions, une avalanche de publications, mais surtout le thème du congrès du Comité international d'histoire de l'art (« Matière et matérialité ») qui s'est tenu à Lyon en 2024, avec près de cent manifestations consacrées aux matériaux.

Historiquement et géographiquement, les recherches sur les matériaux se sont étendues et diversifiées. Ce qui, dans les années 1990, avait d'abord été étudié du fait du caractère non conventionnel des matériaux mis en œuvre dans les arts visuels après 1945 s'est révélé pouvoir être élargi tant dans le temps que dans l'espace. À la base de toute œuvre, il y a un matériau, même s'il est fugitif comme la poussière ou volatil comme l'air. Même les arts dits immatériels sur Internet sont indissociables de leurs conditions matérielles. Avec la mondialisation des vingt dernières années, l'horizon de la recherche sur les matériaux dans l'histoire de l'art est encore plus vaste. Ce qui se traduit notamment dans le regard nouveau porté, à partir de ce nouveau fondement, sur des cultures dans lesquelles ce n'est pas la peinture qui domine, mais des champs et des médias que la perspective occidentale rangeait autrefois plutôt dans l'artisanat.

Par le truchement des matériaux, ce sont enfin les outils, et ainsi les processus de création des œuvres, qui sont aussi pris en considération. Autrement dit, la genèse matérielle d'une œuvre d'art est elle-même devenue un sujet de l'art et de l'histoire de l'art. Le matériau n'apparaît donc plus comme une masse passive dans laquelle l'artiste imprime la marque de ses idées, mais comme quelque chose de singulier auquel on prête des activités propres, de sorte que, dans le contexte du mouvement écologiste, on a même pu annoncer un « nouveau matérialisme ». Cela s'accompagne d'études sur l'origine, les modes de transport ou de répartition des différents matériaux.

C'est précisément parce que l'on assiste, depuis la publication de mon livre, à une telle revalorisation du matériau, parce que la notion même de matériau s'est vue dans le même temps élargie tout comme se sont élargis temporellement et géographiquement les champs de recherche sur la question, que le texte sur lequel repose la présente traduction française n'a pas été modifié. C'est un fondement ancré historiquement, un travail de la fin du siècle dernier élaboré dans une perspective européenne. Mais sa démarche méthodologique peut être transposée à d'autres champs et permet d'établir de nouvelles relations – entre le « grand art » et les arts appliqués, ou entre des œuvres d'époques et de cultures différentes.

Je suis profondément reconnaissante à Peter Geimer, directeur du Centre allemand d'histoire de l'art Paris, d'avoir rendu possible la traduction en français de mon ouvrage sur les matériaux. Mathilde Arnoux et Sira Luthardt ont assuré le suivi de ce projet très exigeant, notamment en termes de recherche iconographique. Qu'elles en soient ici remerciées, ainsi que Françoise Joly pour l'attention qu'elle a apportée à la traduction, Olivier Grussi et Guillaume d'Estève de Pradel pour la relecture et Jacques-Antoine Bresch pour la mise en page.

Printemps 2025

Introduction

« Collectez [...] autant de matériaux combustibles différents que vous pourrez – charbon, mazout, bois de cheminée, herbe, tourbe, coke, brindilles, magnésie, etc. Chargez un conservateur de collecter encore davantage de matériaux que ceux que je viens d'énumérer » : telle était la consigne donnée en 1969 par Robert Morris à Harald Szeemann, commissaire de la légendaire exposition *Quand les attitudes deviennent forme*¹ à Berne. Résumant les nouvelles tendances de l'art en Europe occidentale et aux États-Unis, la manifestation réunissait les travaux d'une cinquantaine d'artistes contemporains utilisant des matériaux aussi insolites et étrangers à la tradition artistique que ceux de Morris. Les critiques de l'exposition eurent beau jeu d'assimiler les pièces exposées aux matériaux qui les composaient et de les ranger dans la catégorie des déchets en parlant de « tas de cendres », de « gravats de ciment », de « giclures de plomb », de « barbouillages de mauvais beurre » ou de « vieux tapis de feutre »². Il semblait alors évident que des œuvres dont les matériaux étaient si inhabituels en art, et dont la forme n'était pas davantage identifiable comme artistique, n'avaient rien à dire. De l'avis quasi unanime des critiques, leur place était dans une « déchetterie », au « marché aux puces », dans une « décharge » ou, dans le meilleur des cas, dans un « centre d'information sur l'utilisation des matières organiques et autres matériaux »³.

Entre-temps, l'agitation autour des coins de graisse et des blocs de ciment s'est certes calmée, mais d'autres matériaux non moins décriés – cheveux, sang ou même bouse d'éléphant⁴ – les ont remplacés, donnant lieu à de nouveaux débats. Ces matériaux inédits de l'art touchent manifestement un point sensible, puisqu'ils vont à l'encontre du nivellement de toutes les différences matérielles que provoque la médiatisation du quotidien.

Aujourd'hui, même en dehors de la sphère artistique, les matériaux concrets connaissent une nouvelle faveur sous la forme de spolia de toutes sortes, de réemplois, de documents et de souvenirs. Pour une édition spéciale de *l'Encyclopédie Brockhaus 2000*, André Heller avait par exemple réuni

312 objets pour constituer une « galerie reliée » où ils étaient présentés dans des boîtes en plexiglas insérées dans les couvertures de 24 volumes. Outre la représentation encyclopédique en mots et en images d'événements, de faits et de personnes mémorables, les objets ainsi présentés, dont les dimensions n'excèdent pas quelques centimètres – fil barbelé provenant de l'ex-frontière entre les deux Allemagne, fragments de l'émblématique livrée argentée de la « Flèche d'argent » de Mercedes ou de l'écharpe de bienvenue du Dalaï-Lama –, y servent de cautions d'authenticité, comme s'ils étaient particulièrement à même de certifier quelque chose. Ailleurs, dans un lieu culte du triomphe de la technique, le musée de l'Espace de Houston (Texas), le clou de la visite n'est pas la simulation panoramique de la surface de la Lune, mais une petite pierre lunaire. Dans une salle plongée dans l'obscurité, elle est exposée dans une vitrine en verre éclairée ne comportant qu'une étroite ouverture, de sorte que le matériau lunaire apparaît au visiteur comme une précieuse relique tactile.

Enfin, le commerce des souvenirs, qui s'est nourri pendant des décennies de l'industrie de l'image photographique, a lui aussi découvert l'aspect lucratif des matériaux. Dans les boutiques des musées et des lieux culturels, on peut acheter de petits cubes de granit ou de travertin, comme des fragments des lieux permettant à ceux qui les possèdent d'avoir en quelque sorte leur part à l'édifice. Contrairement à la photo, dont la valeur documentaire s'use sous la pression des nouveaux médias générateurs d'images, le matériau affirme là qu'il existe une perception physique au-delà de la vision.

Ces phénomènes aujourd'hui quotidiens sont les symptômes d'un changement considérable que les arts ont anticipé en en livrant un modèle. Dans les domaines où les promesses ou les gages d'authenticité jouent un rôle, le tableau, qui connaît lui-même une diffusion incomparable à travers les médias, se voit remplacé par des matériaux physiques. L'histoire séculaire du tableau, qui doit son succès au fait qu'il a su s'abstraire des choses physiques et de leur matérialité, se poursuit aujourd'hui dans un quotidien médiatisé. En revanche, dans l'art de la seconde moitié du xx^e siècle, le tableau a perdu sa position jusque-là incontestée, surtout sans doute parce que sa crédibilité a souffert. À sa place sont apparus des environnements, des installations, des objets et des assemblages faits des matériaux les plus divers dont les propriétés physiques sont déterminantes pour les caractériser. L'histoire de l'art n'a pas encore développé les instruments adéquats pour appréhender ce fétichisme des choses et des matériaux qui rappelle la présence du matériau dans l'art médiéval ou dans l'art non européen. À la différence de l'analyse des formes, l'analyse des matériaux est restée le parent pauvre de la discipline. L'accueil perplexe réservé à l'exposition de Berne par la critique d'art n'était donc pas fortuit.

Mais ce mépris du matériau ne concerne pas seulement les nouvelles matières de l'art contemporain, souvent issues de contextes quotidiens; il vaut aussi pour les matériaux artistiques traditionnels tels que la peinture, la pierre ou le bronze. Longtemps, les matières mises en œuvre par l'art plastique n'ont été prises en compte que par rapport à la forme qu'elles traduisaient. La hiérarchie des arts, telle que l'ont développée la philosophie et l'esthétique – l'un des critiques de l'exposition de Berne est du reste un philosophe –, s'est définie depuis l'Antiquité à partir du degré de dépassement d'une matière jugée, selon le contexte, grossière, laide, naturelle ou bien encore féminine – en somme, donc, inférieure. C'est à son «anéantissement» (Schiller), à son «abolition» (Hegel) ou à son «immatérialisation» (Lyotard) par la forme que se mesure jusqu'à nos jours ce qui est généralement considéré comme art.

La recherche en histoire de l'art a perpétué cette marginalisation des matériaux. Des méthodes centrales de la discipline comme l'iconologie se sont élaborées sur la base de reproductions photographiques qui relèguent la matérialité des œuvres au second plan. Certes, l'existence de banques d'images accessibles partout est immensément utile, mais la photographie fait passer la matérialité initiale d'une œuvre dans la sienne propre, réduisant ainsi l'œuvre à sa seule forme. Sans indication du matériau, il est impossible de reconnaître sur une photo si telle ou telle statue de Vénus est en marbre de Paros ou en plâtre, ou encore en ciment ou en polystyrène. Or, pour l'effet que produit une œuvre et pour le jugement esthétique que l'on porte sur elle, la différence est tout sauf anodine, et ce moins parce que 50 kilos de ciment sont moins chers que 50 kilos de marbre, que parce que des traditions culturelles différentes sont attachées à ces matières du fait de l'histoire de leurs utilisations respectives.

Par rapport aux siècles précédents où dominaient les matériaux «éternels» tels que le bronze, la pierre ou le bois, ou en peinture l'huile ou la tempera, l'utilisation des matériaux dans les arts visuels a tellement changé au cours du xx^e siècle qu'il est aujourd'hui urgent de les inclure dans les analyses que propose l'histoire de l'art. Aux antipodes du projet de «nouvelle culture matérielle» prôné par Vladimir Tatline et le Bauhaus après la Première Guerre mondiale, les artistes cherchèrent après 1945 à attaquer la forme par le biais du matériau. Leurs nouveaux dispositifs expérimentaux refusaient toute mise en forme soumise à un but précis et entendaient au contraire «libérer» le matériau dont ils pensaient qu'il avait été dénaturé au nom de la forme, dans l'espoir qu'il permette autre chose que de n'être que rationnellement au service de cette dernière.

Des matériaux inconstants, instables ou amorphes revêtirent ainsi une importance croissante. Cependant, lorsque la forme n'est plus perçue comme le résultat immuable du travail sur le matériau, mais comme une donnée

variable et le produit des propriétés de ce dernier, l'analyse de la forme ne peut plus fonctionner comme outil pour étudier une œuvre. C'est donc vers la nature physique et le poids historique des matériaux que se portera le regard. Pour de larges pans de l'art d'après 1945, il me semble pouvoir observer un déplacement de la forme vers le matériau dans la manière dont se constitue la signification d'une œuvre. D'où la nécessité de ne pas considérer le matériau uniquement comme une donnée technique, mais comme une catégorie esthétique.

Or le matériau est un bien vaste champ. Contrairement aux termes de « matière » et de « matrice », celui de « matériau » désigne des matières naturelles ou artificielles susceptibles d'être transformées. C'est donc du matériau que procède toute création artistique. Tout, les matières premières traditionnelles aussi bien que les produits de l'industrie, les plantes, les animaux et les humains, ou bien encore l'énergie, tout donc peut devenir un matériau de l'art. Mais tous les matériaux n'en ont pas de tout temps été jugés dignes. De même, les significations et les propriétés qu'on leur attribue ne sont pas constantes dans le temps. L'histoire des fluctuations de la valeur prêtée au granit, au béton ou au plexiglas dans la vie quotidienne est pleine de péripéties. Ce qui permet de mesurer à quel point les matériaux de l'art véhiculent des significations dont les valeurs qui leur sont assignées peuvent certes être liées à une certaine époque, mais ne se plient pas forcément aux seules intentions des artistes. C'est pourquoi la reconstruction du jugement historique porté sur les matériaux au moment de la réalisation des œuvres joue un rôle particulièrement important.

Il y a trente ans, alors que Robert Morris, Joseph Beuys et les autres artistes réunis dans l'exposition de Berne faisaient parler d'eux en utilisant pour la première fois des matériaux jusque-là étrangers à l'art, l'histoire de l'art a ponctuellement commencé à s'y intéresser. C'est le mérite de Günter Bandmann que d'avoir pris sérieusement en considération les matériaux en tant que « porteurs de sens » et de les avoir étudiés aussi bien pour le Moyen Âge que pour la phase critique de leur réévaluation, lors de l'industrialisation du XIX^e siècle. S'ensuivirent çà et là des réflexions dans le cadre de l'histoire des idées, comme celles de Wolfgang Kemp en 1975, qui formula un diagnostic sur le matériau en le qualifiant de « problème non résolu de l'histoire de l'art » et appela à prendre en compte son historicité⁵. Plus récemment, d'autres études ont été publiées qui, comme celle de Thomas Raff en 1994⁶, entendent – en tant que recueils des sources écrites les plus diverses, surtout de l'époque médiévale – fonder une « iconologie » des matériaux, ou qui explorent leur signification, celle du bronze pour le Moyen Âge⁷ ou du porphyre pour la Renaissance⁸. Quant à l'art contemporain, il a également fait l'objet de premières publications, pour certaines périodes ou pour certains matériaux⁹.

La présente étude ne peut pas s'attacher à tous les matériaux importants de l'art contemporain, et l'on y cherchera en vain de nombreux artistes qui tirent du matériau qu'ils utilisent des aspects inhabituels. Ce n'est ni un « alphabet des matériaux¹⁰ » qui donnerait une vue d'ensemble systématique des matériaux de l'art, ni une histoire technique. Il s'agit plutôt de montrer quelles fonctions remplissent différents matériaux dans des contextes historiques concrets et ce qu'ils racontent. Les matériaux et les œuvres étudiés ont été choisis en fonction des tendances qu'ils révèlent par rapport aux changements significatifs que l'on constate dans les arts – tendances qui pourraient être réparties, pour faire simple, dans les notions de temporalisation, de processualité, de trans-formation et de conservation des traces. Afin de bien marquer que les matériaux sont pertinents pour comprendre non seulement les œuvres actuelles faites de matériaux étrangers à l'art, mais aussi les créations artistiques plus anciennes et leurs matériaux traditionnels, le premier chapitre traitera d'un matériau en apparence peu productif en termes de matériaux : la couleur*. Ce « médium », qui compte parmi les plus anciens matériaux de l'art, permet de montrer comment la couleur put ainsi gagner une matérialité

* Le mot *Farbe* utilisé ici, et en particulier dans le premier chapitre, renvoie en allemand à une double acception : l'impression produite par la lumière (la couleur rouge...), mais aussi la substance colorante (peinture, teinture, pigments...). Cette double acception existe certes également en français pour le mot « couleur », mais la notion de couleur comme substance colorante est aujourd'hui peu usitée : elle est, par exemple, présente dans l'expression « marchand de couleurs », qui est de nos jours aussi désuète que le métier de droguiste auquel elle renvoie. Néanmoins, nous avons choisi de traduire généralement *Farbe* par « couleur » pour rendre compte du chatoiement de la notion entre immatérialité de la couleur au sens courant et matérialité de la couleur quand elle est peinture, pigment, etc., malgré donc ou justement pour sa relative ambiguïté. Le contexte permet de lever les éventuels doutes, à l'exception de rares cas où le recours au mot « peinture » ou à l'expression « la matière de la couleur » semblait inévitable.

Une double acception est également attachée au mot *Bild*, qui se trouve lui aussi au cœur du développement du premier chapitre. Employé seul ou dans de nombreux mots composés (*Bildfarbe*, *Bildrahmen*, *Bildmaterial*, ainsi que *Materialbild*), le terme renvoie à deux notions en français : le tableau en tant qu'espace matériel – de la peinture notamment –, mais aussi l'image d'un objet, la représentation par et dans le tableau. Ici, nous avons le plus souvent traduit par « tableau » ce qu'évoque *Bild*, le terme rendant généralement compte dans le texte allemand d'une matérialité, de l'espace concret délimité par un cadre et avec une surface colorée, même si *Bild* véhicule nécessairement aussi son second sens, celui de la représentation, de l'image dessinée dans ce cadre par la couleur. Historiquement, les deux notions sont restées longtemps congruentes, le tableau de peinture représentant le plus souvent un objet dans son cadre, jusqu'à ce que l'art moderne vienne casser ces catégories. Ce qu'exprime clairement l'idée de « sortie du tableau » [*Ausstieg aus dem Bild*], forgée par Laszlo Glozer à l'occasion de l'exposition *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939* (cat. exp. Cologne, Rheinhallen, Cologne, DuMont, 1981) pour qualifier l'art des années 1960, qui renvoie elle aussi au double mouvement de dépassement du cadre traditionnel du tableau, et de questionnement de la représentation [N.d.T.].

et quelles possibilités en découlèrent. Cette entrée «en matière» balaie une longue période qui n'entrera pas en ligne de compte pour les matériaux artistiques plus récents, comme les matières plastiques.

Notre deuxième champ d'investigation s'attachera à l'utilisation beaucoup plus récente d'artefacts, d'objets, comme matériaux de l'art. Ces choses sont faites de différents matériaux, et leur production et leur utilisation en dehors de l'œuvre d'art ont également une histoire. Dans ce champ qui prend de l'importance depuis Marcel Duchamp et Kurt Schwitters, et qui ne cesse de s'étendre, on peut retracer la manière dont les matériaux de consommation de la société industrielle sont devenus les réceptacles d'une mémoire de l'histoire. Tandis que des matériaux de tous les jours sont «sauvés» par l'art, d'autres, auxquels l'art confère une nouvelle noblesse, retournent dans la vie quotidienne en tant qu'éléments d'aménagement ou de design. Nous étudierons la migration des matériaux à travers différentes sphères du quotidien, à l'exemple des matériaux organiques considérés comme «naturels». Si dans les œuvres d'art les éléments issus de la nature sont souvent synonymes de contestation, leur valeur change lorsqu'ils passent dans la vie quotidienne, par exemple, dans les grands halls des espaces de bureaux ou les centres commerciaux des États-Unis, ou encore dans le design.

Enfin, le chapitre le plus fourni examinera certains matériaux représentatifs de la production artistique depuis les années 1960 et qui ont été mis en œuvre pour expérimenter des propriétés particulières. Dans ce contexte, nous nous intéresserons particulièrement aux propriétés matérielles utilisées ou mises en scène dans l'œuvre d'art ainsi qu'à la sémantique historique du matériau.

Dans l'ensemble, le choix des œuvres examinées n'a été dicté ni par le degré de renom des artistes, ni par l'aire culturelle dont ils relèvent. Néanmoins – conformément à l'expertise de l'auteure –, il s'agira généralement d'artistes travaillant en Europe et/ou en Amérique du Nord, le critère définitif du choix ayant toujours été le caractère nouveau ou inhabituel de l'emploi de tel ou tel matériau.

Les matériaux de l'«immatériel» ouvrent de nouvelles perspectives. Il reste à se demander dans quelle mesure la notion d'«immatériaux» est une question de point de vue ou une question de propriétés matérielles. J'y vois également une objection apportée à la phraséologie néoplatonicienne pour laquelle l'avenir sera une ère de l'immatériel.

La présente étude n'entend pas seulement examiner l'art occidental des quarante dernières années sous un angle nouveau, elle se propose également d'ouvrir une réflexion de fond sur la matérialité des œuvres artistiques. La création d'une «archive de recherche sur l'iconographie des matériaux» au

sein de l'Institut d'histoire de l'art de l'université de Hambourg poursuivait le même objectif. Je tiens à remercier les collaborateurs de cette archive, Dietmar Rübel et Sebastian Hackenschmidt, ainsi que tous les étudiants de mes séminaires qui ont accueilli de manière si féconde mon obsession pour les matériaux et qui m'ont énormément appris. Petra Bopp, Michael Diers, Michael Friederici, Christian Fuhrmeister, Wolfgang Kemp, Walter Voigt et bien d'autres m'ont toujours informée d'utiles éléments nouveaux.

Chapitre 1.

La couleur comme matériau

La couleur est l'un des matériaux les plus traditionnels des arts plastiques. Depuis que Leon Battista Alberti avait affirmé dans son traité *De la peinture* (1435-1436) qu'il était plus admirable dans un tableau de s'efforcer de rendre «l'éclat de l'or [...] avec des couleurs plutôt qu'avec de l'or¹», la couleur avait perdu sa valeur propre en tant que matériau. Elle se contenterait désormais de créer à la surface du tableau l'illusion de tous les autres matériaux. Autrement dit, la couleur devait disparaître en tant que telle pour pouvoir prendre l'apparence de l'or, de l'incarnat ou de toute autre matière. Cette matérialisation du matériau fut une condition décisive du succès du tableau dans l'histoire de l'art.

Le processus consistant à représenter tous les matériaux à travers la couleur peut être décrit comme un processus d'homogénéisation matérielle. Cela vaut toujours aujourd'hui pour les «images-lumière» des nouveaux médias, bien que leur matérialité semble s'effacer dans la conscience du spectateur. Grâce à nos moyens de reproduction omniprésents, même la peinture, matière de la couleur dans les tableaux, nous arrive dorénavant sous la forme de surfaces de couleur. Dans le gigantesque «musée imaginaire²» que constituent reproductions photographiques, diapositives, films, vidéos, etc., les différents matériaux des œuvres d'art, leur matérialité colorée, leurs qualités tactiles ainsi que les marques du temps se trouvent lissés. Ces transpositions font aussi apparaître des œuvres d'époques depuis longtemps révolues comme compatibles avec notre perception d'aujourd'hui, formée aux nouveaux médias et aux images générées par ordinateur. Les lumières colorées auxquelles, en dépit de toutes nos connaissances en matière de physique, nous continuons de prêter un statut d'immatérialité, éclipsent les pigments de couleur du peintre qui, après Alberti, passaient pour des matériaux inférieurs tout juste bons à représenter la lumière³. C'est manifestement la raison pour laquelle les débats actuels sur l'art célèbrent à ce point les images «immatérielles»⁴.

Face aux espoirs aussi romantiques que risqués que notre époque fonde sur ce genre d'univers immatériels, on peut, avec Günther Anders, formuler

un constat critique : « Ce que nous vivons aujourd'hui, ce n'est pas l'ère du matérialisme, comme le déplorent tous les ignorants, mais une deuxième ère platonicienne. À l'âge de l'industrie de masse, l'objet lui-même a un degré d'existence inférieur à son "idée"⁵. »

Pourtant, malgré ou justement en raison de cette évolution, on peut observer un mouvement inverse dans le domaine de l'art. Au fur et à mesure que les œuvres devenaient reproductibles, jusqu'à ce qu'elles finissent même par être générées grâce à la seule technologie, les artistes commencèrent d'inscrire la couleur en tant que matériau dans le lieu même du tableau. Aux « images-lumière » qui n'ont pas de lieu propre et dont la perception est exclusivement visuelle s'oppose alors la qualité physique des matières ; le matériau de la couleur travaillé par le peintre se voit dès lors chargé de témoigner d'un monde dont on cherche à se réassurer face à la multiplication des images éphémères des médias.

Les transformations de la couleur. De la palette au tableau

Le fait que la couleur ne soit pas seulement matériau en tant qu'elle est mise en forme par les mains de l'artiste, mais le reste au contraire en devenant un élément du tableau, a longtemps été considéré comme un mal nécessaire, un inévitable dommage collatéral dans la fabrication d'une œuvre. Les couleurs de la peinture ne fascinaient pas en tant que matière physique, mais en tant que coloris, en tant qu'« actes et souffrances de la lumière », pour reprendre le *Traité des couleurs* de Goethe qui les célébrait ainsi en dépit de leur matérialité. Elles étaient la matière qui permettait au peintre, à l'instar de l'insaisissable lumière divine, de faire surgir des choses comme par enchantement. Ainsi la matérialité visible n'était-elle qu'un obstacle. Aujourd'hui encore, on admire la lumière dorée de Rembrandt, l'incroyable profondeur du rouge de Titien ou le jaune ardent de Van Gogh, mais bien moins les croûtes brunes de Rembrandt, les lasures compliquées de Titien ou la pâte de peinture grossière de Van Gogh. Le spectateur n'avait guère conscience que les couleurs provenaient de pierres broyées, de terres tamisées, de racines séchées (ill. 1) qui, mêlées à des huiles et à des solvants, étaient travaillées jusqu'à devenir des pâtes souples, avant que ces mélanges ne soient remplacés par des produits chimiques. Dans son existence matérielle, le pigment et sa texture, la couleur était considérée comme un matériau de travail dont la place était la boîte de peinture ou le tube. Seule la palette, par exemple dans les tableaux d'atelier ou les autoportraits, pouvait apparaître comme le lieu où la couleur se présentait encore comme



1 Divers minéraux servant à la fabrication de pigments

un matériau – le seul lieu où, dans la représentation, le signifiant et le signifié coïncident. C'est sur la palette que la couleur apparaît pour la dernière fois comme matériau, avant de changer de statut dans son transfert vers le tableau, à travers une mutation qui la fait passer de matériau à forme colorée. Après le Moyen Âge, la couleur fut considérée comme le médium de l'idée de l'artiste⁶.



2 Aert de Gelder, *Selbstbildnis als Zeuxis, der eine ältere Frau porträtiert* [Autoportrait en Zeuxis peignant une vieille femme] (détail), 1685, huile sur toile, 142 × 167 cm, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum

Les tableaux d'atelier, comme celui d'Aert de Gelder peint en 1685, illustrent avec force ce processus de transformation quasi alchimique (ill. 2). Représenté au travail devant son chevalet, le peintre est sur le point de terminer un portrait. Sur une table, à sa gauche, sont disposés des pots contenant des pigments plus ou moins finement broyés qu'il a combinés par petites quantités avec des solvants afin d'obtenir une texture suffisamment souple pour être appliquée, et qu'il organise alors sur sa palette en allant du plus sombre au plus clair⁷. Sur la palette, les pâtes compactes des pots sont devenues un matériau souple et docile, prêt à peindre. Impossible de reconnaître dans ce matériau amorphe son origine

minérale ou végétale; c'est comme s'il n'avait pas d'histoire. L'art du peintre, c'est ce que nous démontre Gelder, sera de faire passer sur la toile ce matériau sans forme, devenu souple et ductile, pour en faire un portrait dans lequel il disparaît. Miraculeusement, les pâtes de peinture à l'huile se changent sur la toile en étoffes chatoyantes, en bijoux précieux ou en une peau frémissante. Perdant leur matérialité propre, les pâtes de couleur ont pris la forme de leur modèle.

Lorsque, dans les années 1960, la notion de « sortie du tableau »⁸ posa la question d'une peinture orientée sur la seule visualité, à un moment où les frontières entre les genres artistiques se voyaient gommées et où les artistes commençaient à utiliser tous les matériaux imaginables, les « libérant » de leur fonction unique de « serviteurs » de la forme, la palette redevint un sujet de l'art⁹. Pour éclairer les différences dans la manière d'appréhender la couleur de la peinture, on peut comparer la palette de Jim Dine, dans les années 1960, et celle du tableau d'atelier peint par Gelder. Près de trois cents ans après ce dernier, Dine ne montrait pas une palette dans un tableau, mais la palette chez lui *est* le tableau. Dans *Pleasure Palette* [Palette de plaisir, ill. 3] de 1969, la peinture ne représente pas un autre matériau, elle ne fait pas non plus naître l'image d'un objet. Les petits grumeaux de couleur sur la palette ne sont plus des matières premières destinées à être travaillées jusqu'à ne plus être identifiables dans leur transformation en une image représentant le monde matériel; ils ne sont plus le point de départ d'un « véritable » tableau; matières physiques ayant pendant des siècles servi à fabriquer l'illusion, ils ont ici pris eux-mêmes la place de la représentation. Certes, les couleurs de la palette peuvent encore, comme dans les tableaux d'atelier ou les autoportraits, être la promesse de tous les tableaux imaginables, mais ces tableaux ne sont plus exécutés. Ainsi Dine fait-il de la couleur comme matériau son sujet, par opposition à la couleur comme médium. Par sa conception nouvelle du matériau, la palette de Dine se distingue également des palettes réelles de différents artistes exposées, à partir de la fin du XIX^e siècle, comme autant d'outils prétendant entrouvrir la porte du laboratoire de leur génie¹⁰.

Quand Dine abandonne la représentation au profit de la présentation du matériau – couleur ou outils servant au travail physique de l'artiste sur le matériau –, il s'inscrit dans une tendance qui se dessinait depuis 1960. Comme nous le montrerons à l'exemple de divers matériaux, ce mouvement sera riche de conséquences pour le déplacement de sens qui va s'opérer de la forme au matériau. La norme esthétique qui voulait que la matière colorée de la peinture se transforme dans le tableau en une apparence colorée, norme à l'aune de laquelle se mesurait l'art du peintre avant l'art moderne – cette norme est précisément ce que l'art contemporain va chercher à dépasser. Mais il n'est



3 Jim Dine, *Pleasure Palette*, 1969, verre, papier et huile sur toile, 152 × 102 cm, Cologne, Museum Ludwig

pas si simple d'échapper au poids de la tradition. Car, pendant des siècles et avec d'innombrables variations, l'idée de la transformation du matériau en forme, et ainsi de la matière colorée de la peinture en une apparence colorée sur le tableau, a traversé la philosophie, la théorie de l'art, pour finir par passer tout naturellement dans la critique d'art.

Sur la base de l'*idea*¹¹ pensée par Erwin Panofsky, la recherche a montré comment, dans l'histoire du discours sur l'art en Occident, on peut suivre jusqu'aux Lumières la trace d'une telle sublimation sans cesse revisitée du matériau, depuis Platon en passant par Aristote, Plotin et Plin, la scolastique médiévale et les néoplatoniciens de la Renaissance¹². Depuis la Renaissance, l'idée de faire disparaître la matière au profit de la forme telle que Schiller la conceptualisera¹³ est inséparable de l'idée d'une main porteuse d'une « charge intellectuelle », valorisant ainsi une activité artistique qui désormais n'est plus tant un travail de la main qu'un travail de l'esprit¹⁴. Dans *Emilia Galotti*, Gotthold Ephraim Lessing résume fort justement le problème qui en résulte en faisant dire au peintre Conti : « Ah ! si nous pouvions peindre directement avec nos yeux ! Sur le long détour de l'œil au pinceau en passant par le bras, que de choses se perdent ! » Comme le craint le peintre, la main pourrait échouer à soumettre le matériau, mais pas l'esprit, de sorte qu'il finit par s'interroger : « Ou bien êtes-vous d'avis [...] que Raphaël n'eût pas été le plus grand génie de la peinture si, par malheur, il était venu au monde sans mains¹⁵ ? » À travers cette question, le peintre Conti suppose que le génie de la peinture de Raphaël tient fondamentalement à l'idée. On y lit encore le concept du *disegno* de la Renaissance, pour lequel la matérialisation de l'idée apparaît comme secondaire, l'idée s'en trouvant comme salie. Un « Raphaël sans mains » – l'expression fait mouche pour traduire cette prévalence de l'idée sur la matérialité, une compréhension dont l'art conceptuel donnera un équivalent moderne¹⁶. Malgré leur diversité, ces variantes avaient toutes en commun de refuser de donner une place au matériau. Seule comptait la forme. À partir du moment où l'idée artistique ne s'est plus mesurée à l'aune des images divines, l'argumentation s'est peu à peu déplacée, même si la constellation de base restait la même.

Des couleurs « immatérielles ». L'espoir du Blaue Reiter

L'irréductible credo de l'art moderne, libérer la couleur, porte lui aussi d'abord sur le pouvoir du coloris, et non sur la matière de la couleur, sur la couleur en tant que matériau. Lorsque Charles Baudelaire, reprochant à la nature de ne pas avoir d'imagination, voulait « les prairies rouges, les fleuves jaune d'or et

les arbres bleus¹⁷ », ces paysages imaginaires exprimant la projection du moi vers l'extérieur, dans le paysage, n'étaient pas liés au matériau véhiculant la couleur. Émancipée des objets, la couleur était pensée comme un phénomène coloré, et non pas comme un matériau. La nouvelle liberté de l'imagination semblait justement accélérer le processus qui la découplait des matériaux, même si le jeu de l'imaginaire comptait toujours avec l'autre aspect, l'aspect matériel, qu'il s'agissait de dépasser.

Du reste, cela correspondait au système traditionnel des arts dont la hiérarchie classait les genres d'après leur matérialité. Ainsi la proximité d'un genre avec le spirituel se mesurait-elle à son degré d'indépendance par rapport à la matière. Dans son *Cours d'esthétique*, Hegel range encore les beaux-arts, liés au « matériau sensible », tout en bas dans la hiérarchie des arts. Mais, au sein des beaux-arts, c'est la peinture qu'il place au sommet, car elle « libère l'art de l'intégralité spatio-temporelle et du matériel en se limitant à la dimension de la surface¹⁸ ». De la peinture, il passe à la musique, où se manifeste un « début d'idéalité de la matière », mais qui est elle-même surpassée par la poésie, où « c'est l'homme vivant lui-même qui est le matériau de l'expression¹⁹ ». La poésie n'est pas pensée comme une écriture matérialisée, mais comme un langage parlé. « C'est précisément à ce degré suprême que l'art se dépasse également lui-même [...] pour passer [...] dans la prose de la pensée²⁰. » À l'art qui s'abolit lui-même dans le spirituel correspond l'abolition de sa matérialité.

Les représentants de la première abstraction croyaient pouvoir atteindre au dépassement de la matérialité au profit du « spirituel » avec les moyens de la peinture. Les expériences menées sur la couleur à la fin du XIX^e siècle, telle l'étude systématique des contrastes simultanés par les néo-impressionnistes, étaient de véritables exemples de « spiritualisation de la peinture », de « dépassement de sa matérialité²¹ ». Adolf Hölzel, l'un des protagonistes de l'abstraction, prônait l'« utilisation de ces phénomènes de contrastes » dont « les charmantes combinaisons font oublier le caractère ordinaire et matériel des pigments ». C'est de cette façon que pourrait émerger, pensait-il, une « peinture immatérielle²² », un idéal auquel aspiraient les peintres abstraits du début du XX^e siècle. Ils nourrissaient l'espoir d'un nouvel « idiome universel », d'un langage pictural qu'ils voyaient fondé d'une manière ou d'une autre dans le « spirituel »²³. Et la couleur semblait s'y prêter particulièrement²⁴. Vivre les couleurs, imaginait notamment Vassily Kandinsky, devait, comme la musique, ouvrir les portes d'un « univers spirituel ». Franz Marc, un autre « cavalier bleu », notait : « En se rendant maître de la matière et en travaillant à en extraire l'élément sensible-concret, la très ancienne croyance dans la couleur va gagner en ferveur extatique et en chaleur, comme ce fut le cas autrefois pour la croyance en Dieu, lorsqu'on renia les idoles.

Délivrée de l'élément matériel, la couleur mènera une vie immanente, selon notre propre volonté²⁵. »

L'argumentation de Marc entendait certes d'abord dépasser l'aspect reproductif de la peinture, mais c'est manifestement un chromatisme autonome, délivré du fardeau « terrestre » du matériau, qui serait le plus apte à atteindre cet objectif. Il n'est donc pas étonnant que Kandinsky, Marc et les pionniers de l'abstraction qui avaient érigé au rang de programme « le spirituel dans l'art » aient cherché à dépasser la couleur comme matériau. Chez Kandinsky, on peut lire encore, cette fois avec une certaine restriction : « La couleur ne se laisse pas étendre sans limite. On ne peut que penser ou se représenter mentalement le rouge sans limite²⁶. »

Après la Deuxième Guerre mondiale, dans de grands tableaux, et en particulier *Vir heroicus sublimis* [Homme. Héroïque. Sublime] de 1951, Barnett Newman a tenté, comme pour réfuter Kandinsky, de faire déborder le rouge au-delà de la surface du tableau et de le faire pénétrer dans l'espace du spectateur. Avec la couleur en tube, Newman cherchait une intensité nouvelle (« sans tricherie »), s'employant à dépasser le lien entre le matériau de la couleur et la surface du tableau pour, à la place, créer un espace chromatique affectif²⁷.

La dissociation entre la sensation de couleur et le corps du matériau, ce qu'on a pu appeler l'« immatérialisation », naît de l'intensité de la couleur quand elle sort de ses limites – une expérience pensée à travers le concept de « sublime ». Tandis que, pour Mark Rothko, la profondeur spatiale des champs de couleur reste cruciale, Newman intègre l'espace du spectateur dans l'effet de la couleur. Le spectateur doit en quelque sorte se sentir baigné de couleurs qui, visuellement, ne sont pas condamnées à rester à la surface du support. Grâce à cette ouverture de l'espace chromatique vers le spectateur, c'est le corps tout entier qui entre en jeu comme appareil de perception²⁸. Un tableau est terminé, pour reprendre la formule d'Ad Reinhardt, « quand toutes les traces des moyens utilisés pour arriver à ce résultat ont disparu²⁹ ». C'est aussi cette disparition de la facture que l'on observe, par exemple, chez Yves Klein, dont l'IKB, l'*International Klein Blue* ou Bleu Klein, réussit exactement ce qu'il attendait de la peinture monochrome : « détecter l'immatériel à travers une sensibilité parfaite³⁰ ». Certes, on ne peut pas généraliser un tel objectif, mais de nombreux travaux monochromes de l'art moderne international relèvent d'une aspiration métaphysique. Ce n'est pas seulement le cas pour les tableaux, mais aussi pour des travaux en trois dimensions, comme ceux d'Anish Kapoor où des pigments de couleur entrent dans la composition de gigantesques installations qui paraissent à la fois planes et d'une profondeur abyssale – l'installation *Descent into Limbo* [Descente dans les limbes, ill. 143] présentée en 1992 à la

documenta IX de Kassel l'illustre parfaitement. Inversement, les installations lumineuses de James Turrell réalisées à partir d'une matière traditionnellement qualifiée d'immatérielle, la lumière, semblent paradoxalement emplies d'une atmosphère colorée palpable (ill. 129, 130).

Les expériences de Turner sur le matériau de la couleur

Le triomphe de la photographie et, après elle, des nouveaux médias a été l'occasion d'un réexamen de la surface en tant que lieu d'apparition de la couleur. Dans la mesure où, de fait, les images – à commencer par la photographie – se transformaient en « actes de lumière » et où se multipliaient les couleurs lumineuses, surtout dans la publicité, les peintres commencèrent à développer des modèles opposés à ces « immatérialisations³¹ ». Ils inventèrent des techniques faisant ressortir les qualités matérielles spécifiques de la couleur dont elle seule pouvait se prévaloir. Bien des contemporains y virent la menace d'une contestation par le matériau de la forme à laquelle il était jusque-là assujéti. Le risque était d'autant plus grand que dans l'antithèse forme/matériau était inscrite la hiérarchie des sexes³². En 1867, le critique d'art français Charles Blanc invoquait en termes proprement stupéfiants cette hiérarchie séculaire et la menace qu'il voyait peser sur elle : « Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin [...]. [...] il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine, comme l'humanité fut perdue par Ève³³. »

Mais, comme Ève, la couleur en tant que matériau avait toujours su séduire. Bien avant le XIX^e siècle, des précurseurs avaient souligné son aspect matériel dans le tableau³⁴ – Rembrandt, par exemple, pour ne citer que le « cas » le plus connu³⁵. Mais ce n'est qu'à partir des années 1820 que l'on commence à saisir quelque chose comme la matérialité de la peinture, même si, à l'époque, les œuvres où elle se manifestait plongeaient la plupart des spectateurs dans la perplexité, parce qu'ils ne reconnaissaient pas la possibilité qu'offrait à la création la double structure de la couleur dans le tableau. Au contraire, on critiquait sa qualité matérielle, dont on pensait que, brouillant la représentation, elle était synonyme d'un échec du peintre.

La peinture de J.M. William Turner en est un bon exemple. Lorsque, à soixante-cinq ans, le peintre expose à la Royal Academy de Londres son tableau aujourd'hui le plus célèbre, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* [Pluie, vapeur et vitesse – Le grand chemin de fer de l'Ouest, ill. 4], les critiques s'accordent à y voir représenté pour la première fois dans un tableau un train



4 J.M. William Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1884, huile sur toile, 91 × 122 cm, Londres, National Gallery

roulant à pleine vitesse, et donc l'accélération que produisait l'industrialisation. Mais, en même temps, les mêmes critiques s'indignent d'une débauche sauvage de peinture où ils voient l'œuvre d'un fou qu'ils accusent de barbouillage ou de bavures. D'un côté, on admire le pouvoir d'évocation du tableau; mais, de l'autre, on récuse les moyens mis en œuvre pour y parvenir.

Seul le célèbre écrivain et journaliste William Makepeace Thackeray se pencha sur la technique qui avait permis à Turner de faire surgir des scènes colorées sur la toile par la magie d'une démonstration ostensible de leur matérialité. Ses formulations parlantes décrivent l'effet produit par le tableau comme une expérience physique : « [...] un train s'approche de toi, qui roule vraiment à une vitesse de 50 miles et que le spectateur ferait bien de se dépêcher de voir, sinon il sera déjà sorti du tableau », avant de s'attacher à ce

qu'il pense être la fabrication de ce « miracle » : la pluie « est faite de touches d'une masse sale projetée sur la toile avec une spatule ; le soleil scintille à travers d'épais grumeaux de jaune de chrome [...] bien que le feu de la locomotive semble rouge, je ne suis pas certain qu'il n'ait pas en réalité été peint avec du bleu de cobalt ou du vert petit pois³⁶ ».

Thackeray confirme donc l'ancien paradigme qui voulait que la couleur ne soit pas objectivable. Mais surtout il rattache l'effet des couleurs dans le tableau de Turner au matériau qui les produit et à leur utilisation insolite par le peintre. Que l'impression de la lumière du soleil, dont on célèbre normalement le caractère immatériel, soit justement produite par les grumeaux poisseux d'une matière toxique, le jaune de chrome, est une observation aussi pertinente qu'inhabituelle qui, jouant sur le jugement traditionnellement porté sur le matériau, a valeur de provocation. Manifestement, Thackeray se plaisait à souligner que les moyens artistiques avaient été puisés dans les tréfonds de la matière, révélant que la fabrication d'un tableau serait en fait une bataille à coups de matériaux. Turner a tellement bien mis à nu le processus qui transforme l'impur malpropre, à savoir la peinture brute non travaillée, en or ou en lumière, à savoir leur représentation sur la toile, que Thackeray, le décrivant, a pu restituer par le langage cette incroyable métamorphose dont les lecteurs ont ainsi pu prendre conscience.

Plus le matériau de départ est inférieur, plus la performance artistique de transformation se révèle admirable. La description de Thackeray repose sur une observation cruciale dans la mesure où la lumière n'y est plus pensée comme quelque chose qui éclaire seulement la surface d'un objet sur laquelle elle se réfracte, mais comme une énergie qui traverse toute chose. Certes, les néoplatoniciens avaient déjà défendu l'idée d'un éther qui transporterait la lumière et traverserait d'autres corps³⁷, mais la lumière était pour eux un principe spirituel opposé à la matière, qu'ils considéraient comme inférieure. Au XIX^e siècle, la nouvelle conception de la nature de la lumière par les sciences naturelles permit de comprendre les deux champs de la lumière et de la matière, pensés jusque-là séparément, comme étant susceptibles de transformations³⁸. Ce qui eut des répercussions particulières sur la peinture parce que le blanc et les couleurs éclaircies par le blanc, qui représentent la lumière, sont celles dont le corps est le plus compact. Le blanc qui représente la lumière, qui se combine à d'autres corps et les traverse, Turner ne l'a pas transformé dans sa matérialité en utilisant des glacis, il a cherché à formuler les échanges qui se produisent entre lumière et matière.

Thackeray aura durablement mis le doigt sur l'écart entre l'observation d'une technique picturale et l'effet sensible qu'elle produit. Il s'accordait en

cela à la conception qu'avait Turner du travail du peintre qui, par des touches mécaniques qu'il appelle des *mechanical hints* – donc dans le traitement physique du matériau – et qu'il faut rendre visibles, produit les effets les plus étonnants pour l'œil³⁹. Cette manière de révéler le travail sur la couleur a donné lieu non seulement aux critiques déjà évoquées, mais aussi à toutes sortes de caricatures. Elles présentent Turner, de même que plus tard Gustave Courbet, comme un barbouilleur mal dégrossi maltraitant la toile à coups de brosses et de chiffons. Ce genre de caricatures a contribué à imposer une vision du peintre moderne comme l'équivalent d'un bricoleur qui ne posséderait pas la maîtrise souveraine de son matériau, échouerait à le domestiquer et finirait par succomber. Malgré toutes leurs différences dans la technique picturale et le choix des sujets, John Constable, contemporain et compatriote de Turner, a entrepris quelque chose de comparable sur un point. Conscient lui aussi de l'importance de la lumière, il en est venu à utiliser les qualités matérielles de la couleur dans ses tableaux de paysages. Chez lui, la lumière se matérialise sur la toile sous forme d'épais coups de pinceau et de grosses gouttes de peinture blanche opaque répartis sur la surface du tableau, dont ils constituent la couche supérieure grumeleuse. Qualifiés par ses contemporains de « foin haché » ou de « panure », ou considérés au mieux comme concrets et donc inachevés par rapport à ce que devait être le tableau⁴⁰, ces grumeaux de matière appliqués en partie au couteau de peintre étaient pour Constable des équivalents de la lumière omniprésente.

Dans la peinture anglaise de paysage d'un Constable ou d'un Turner se manifestait ainsi une nouvelle approche de la couleur comme matière qui s'amorça par une réflexion sur la lumière, mais sans renier les moyens du peintre, même là où – comme dans le corps de la couleur blanche – ils semblaient en contradiction avec les phénomènes lumineux. Cette peinture développée pendant la période d'incubation de la photographie ne fut appréciée à sa juste valeur qu'au fur et à mesure que la photographie s'imposait toujours davantage comme médium d'impression « immatérielle » de la lumière.

Des problèmes d'authenticité. La trace comme psychogramme chez Van Gogh ?

Dans le courant du XIX^e siècle, sous la pression de cette concurrence entre médiums, le relief de la couleur revêtit une importance croissante en peinture. Les toiles de Van Gogh de la fin des années 1880 ne témoignent ni d'un instant fugitif, ni de l'impression d'une situation sur la rétine ; elles sont les témoins du peintre quand il crée. Dans la manière dont elles révèlent la fabrication



5 Vincent Van Gogh, *L'Église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet*, 1890, huile sur toile, 94 × 74 cm, Paris, musée d'Orsay

du tableau, on peut lire son devenir à travers l'inscription de l'artiste dans le matériau pictural. La comparaison d'une huile de Van Gogh représentant la petite église d'Auvers-sur-Oise, au nord de Paris, où, malade, le peintre passa les derniers mois de sa vie (ill. 5), et d'une citation de cette toile par l'artiste contemporain Martin Schwarz (ill. 6), permet de saisir le caractère de la couleur comme mémoire des traces de l'acte de création ainsi que le questionnement critique de ce processus.



6 Martin Schwarz, *Weisse Kirche von Auvers* (nach Van Gogh)
[L'Église blanche d'Auvers (d'après Van Gogh)], 1989,
huile sur toile, 92 × 73 cm, coll. part.

Comme il l'a lui-même indiqué, Van Gogh travaillait à dépasser la peinture des valeurs chromatiques telle que la pratiquaient les impressionnistes. Tandis que Paul Signac estimait que les néo-impressionnistes avaient atteint leur objectif en constatant que la « couleur avait perdu son aspect matériel⁴¹ », c'est justement l'aspect matériel de la couleur que Van Gogh mettait en avant dans ses tableaux. Il ne travaillait pas sur un coloris sans corps, mais sur la couleur dans ses propriétés matérielles, pour « passionner la nature et les objets⁴² ». Son propos déclaré était de « considérer le dessin et la couleur comme une seule et

même chose ». Il transposait le trait, élément du dessin, dans la matière souple de la couleur à l'huile, de sorte que même les surfaces monochromes semblent toujours animées chez lui par le travail de la surface, par le trait du pinceau. Van Gogh inscrivait les mouvements de son corps dans la pâte ductile de la couleur et lui faisait subir la violence de son pinceau, comparable en cela à un Giovanni Segantini. Il ne gommait donc pas les traces de l'élaboration du tableau au profit de ce que ce dernier figurait, mais au contraire désignait les choses qu'il représentait comme étant les produits de sa création.

Un tel procédé devait paraître aux antipodes de la photographie, laquelle passait certes pour être infaillible, mais surtout « sans âme ». À la différence de Turner, Constable ou même Gustave Courbet – des critiques en mal de polémique lui avaient reproché d'exécuter ses sujets, paysans et cochons, dans la même matière que celle où ces derniers pataugeaient – qui se servaient de toutes sortes d'outils, notamment le couteau à palette, pour appliquer la peinture, c'est avec un pinceau conventionnel que Van Gogh travaillait en sculpteur. « Je pressais les racines et les troncs directement du tube », écrivait-il à son frère, « et je les modelais un peu au pinceau⁴³ ». Dans une lettre au peintre Émile Bernard, Van Gogh affirme que « [...] ce Christ est plus artiste que les artistes – il travaille en esprit et chair vivants, il fait des hommes au lieu de statues⁴⁴ », ce qui présenterait quelque ressemblance avec sa propre peinture faite de pâtes épaisses. À travers un usage mimétique du matériau⁴⁵, l'état de la matière semble enregistrer directement l'état de l'artiste quand il peint, comme si les passions de Van Gogh étaient désormais incorporées aux choses représentées.

Personne ne l'a vu avec autant de clarté qu'Antonin Artaud, pour qui Van Gogh était une âme sœur et un reflet de sa propre existence toujours menacée : « Van Gogh [...] celui chez qui le matériau, la peinture, a une place de premier plan, avec la couleur saisie comme telle que pressée hors du tube, avec l'empreinte, comme l'un après l'autre, des poils du pinceau dans la couleur [...] avec l'i, la virgule, le point de la pointe du pinceau même vrillée à même la couleur, chahutée, et qui gicle en flammèches, que le peintre mate et rebrasse de tous les côtés [...] »⁴⁶.

Pour Artaud, mais aussi pour de nombreux observateurs de l'art du ^{xx}e siècle, le ductus du peintre visible dans le matériau de la peinture est un indice permettant de saisir le processus de création, mais promet en même temps chez Van Gogh de receler en lui quelque chose de son état psychique.

Dans l'*Église d'Auvers-sur-Oise*, de nombreux petits traits de pinceau tous orientés dans la même direction se superposent pour dessiner un chemin jaune citron creusé de sillons. Dans le bord inférieur du tableau, le chemin se divise en fourche pour passer de chaque côté de l'église. Dans la partie comprise

entre les chemins et l'église, plusieurs couches superposées au pinceau en vert et jaune créent de douces ondulations de couleur souples et saturées évoquant l'herbe fraîche et grasse. En appliquant verticalement et horizontalement des coups de pinceau plus secs et moins colorés désignant la maçonnerie des murs, Van Gogh a littéralement « construit » l'église qui s'élève vers le ciel. Celui-ci enfin, peint dans une matière très riche, semble baigner l'édifice, le lécher et ainsi attirer vers lui la lourde tour.

Un siècle plus tard, le peintre suisse Martin Schwarz, connu pour ses transpositions et citations de nombreuses œuvres célèbres de l'histoire de l'art⁴⁷, ébranlait la conviction de ce qu'on croyait être la trace authentique de l'artiste dans la matière colorée. En 1989, il traduisait l'*Église d'Auvers-sur-Oise* en un monochrome blanc (ill. 6). Le contraste de son travail avec l'idée qu'on se fait généralement de Van Gogh comme le peintre des couleurs ardentes, des soleils jaunes de soufre et des ciels de « pur cobalt » ne saurait être plus grand. Et pourtant, on ne pourrait guère prétendre que le peintre a fait disparaître la couleur de Van Gogh dans son monochrome blanc. Certes, il a effacé les couleurs; mais, ce faisant, il a élevé leur matérialité au rang de sujet. Dans son monochrome blanc, ce sont les propriétés matérielles de la facture gravée par le dessin dans la pâte de la peinture – telle qu'on la trouve dans les œuvres tardives de Van Gogh – qui sont prépondérantes⁴⁸. En effet, les creux et les arêtes que forme la peinture quand Van Gogh l'applique avec toute son énergie et une discipline extrême, la mettant en tension comme un potentiel énergétique, ressortent avec d'autant plus de force chez Schwarz du fait des ombres qui apparaissent dans une matière sinon uniformément claire. En tout cas, ils mettent en évidence la qualité de la peinture dans ce qu'elle doit au traitement du matériau par le peintre, alors que la réception de Van Gogh a toujours attribué cette qualité à la couleur. Mais, dans l'hommage de Schwarz, on doute encore durablement de la possibilité de se fier à la trace de l'artiste dans la pâte de la peinture, qui passe pour l'archétype de toute création authentique, et à la facture comme psychogramme⁴⁹.

La technique postimpressionniste de Van Gogh peut être comprise comme relevant d'un mimétisme dans le traitement du matériau. Ce qui signifie qu'une partie de la constitution du sens – comme le montre si bien l'adaptation de Schwarz – est passée dans la manière, visible, de travailler le matériau. Il est frappant de constater à quel point un mode de travail dénué d'aisance et d'élégance, mais au contraire morcelé et manifestement laborieux, présente chez d'autres peintres du tournant du siècle – chez Giovanni Segantini comme chez Paula Modersohn-Becker – une analogie avec le dur labeur des paysans qu'ils peignent. Le peintre travaille sa toile comme le paysan laboure son

champ. Dans les deux cas, il s'agit d'arracher physiquement quelque chose à leur matériau respectif, la terre comme la peinture. Ce travail physique du peintre dans et sur le corps de la couleur correspond à la simplicité et à la solidité que l'on aime prêter au paysan et que les artistes cherchaient à retrouver à leur façon, par exemple en choisissant de vivre à la campagne parmi les travailleurs de la terre.

Par rapport à la photographie qui arrive à saisir aussi facilement et rapidement cent personnes qu'une seule, la peinture « à la main » révèle le caractère processuel du travail artisanal du peintre. C'est à cela que se réfère l'idée d'authenticité par rapport à l'artiste comme sujet. Les traces visibles de son travail semblent immortaliser sa condition physique et psychique – une propriété qui, non seulement avec l'industrialisation, mais surtout avec l'avènement du cinéma et des grandes fictions, devait prendre une importance croissante parce qu'elle représentait une conception opposée, le mythe de l'« art véritable ».

La « mécano-facture » chez Braque et Picasso

L'art n'avait toutefois pas attendu Martin Schwarz et sa citation postmoderne pour remettre radicalement en question les notions d'authenticité de l'écriture artistique. Au moment où le cinéma se libérait de son association avec les loisirs et la fête foraine, et où en France le genre du « film d'art » affichait son sérieux, Pablo Picasso et Georges Braque commençaient entre 1912 et 1913, années fécondes de leur collaboration, à décomposer les objets en facettes cubistes. La représentation simultanée de différentes vues d'un objet peut d'abord être entendue comme une réflexion par rapport au film et à sa succession d'images dans le temps.

Mais Braque et Picasso abordaient en outre la question de la capacité d'imitation du médium tableau et de ses qualités matérielles. Dans de nombreuses œuvres de cette période, quand les travaux de Picasso se distinguaient difficilement de ceux de Braque⁵⁰, les deux artistes utilisèrent des matériaux jusque-là étrangers au tableau, en recourant également à des techniques issues de la décoration d'intérieur. « Tous les peintres cubistes, indiquait rétrospectivement leur collègue Albert Gleizes, vont vers l'ordre de la peinture décorative », qui se caractérisait par « des moyens de représentation inépuisables, inventés à partir des possibilités techniques⁵¹ ».

Dans les œuvres réalisées à ce moment-là par Braque et Picasso, c'est jusqu'ici surtout l'introduction de fragments réels du quotidien – coupures

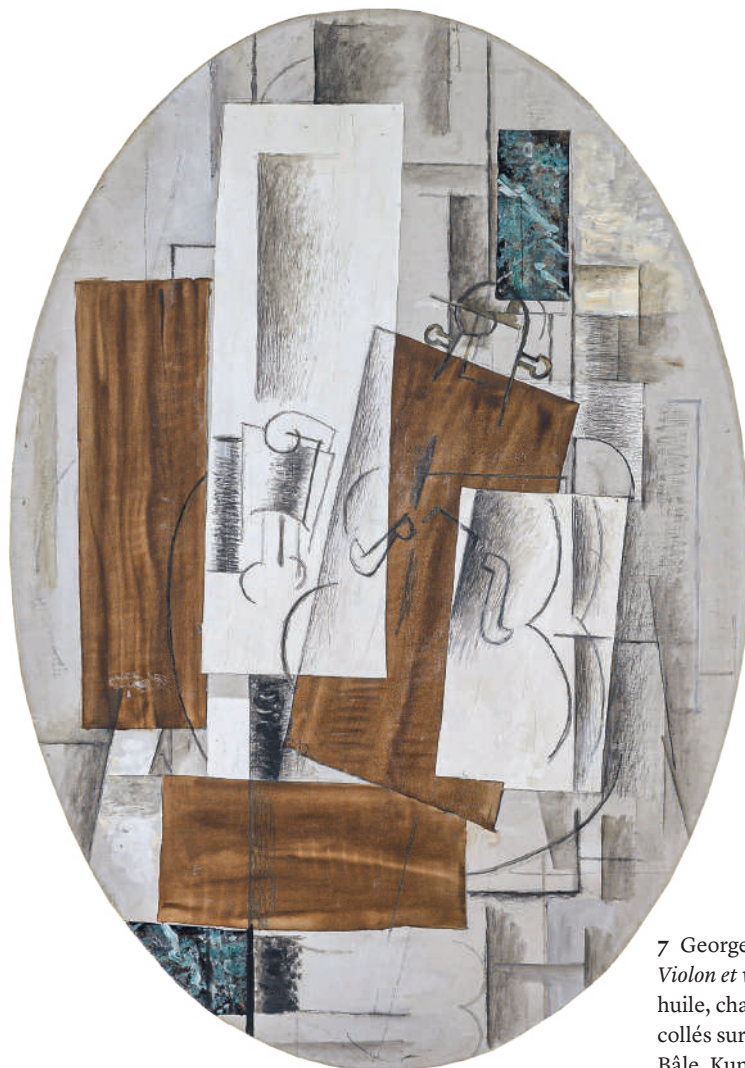
de journaux, un morceau de toile cirée avec la représentation photoréaliste d'un cannage de chaise dans une nature morte de Picasso en 1912, ou bien des bouts de papier peint et de tapisserie faux-bois – qui était considérée comme le « point de non-retour » d'un nouvel art⁵². Mais, si l'on ne prend pas en compte le matériau de la peinture, cette technique ne constitue que les prémices de ce que sera le montage.

Contrairement à un journal, par exemple, la couleur en tant que matériau n'a pas d'histoire autonome dans un usage quotidien. Certes, elle peut également imiter dans certaines circonstances d'autres matières comme le marbre ou le bois, mais alors elle se transforme elle aussi en autre chose. Ainsi, en dehors du tableau, sa seule existence est celle d'une matière première destinée à être encore travaillée. Cependant, la limite entre la couleur de l'artiste et la couleur de la vie courante est poreuse.

C'est Braque qui, le premier, a soumis la couleur à diverses manipulations comme celles que pratiquaient les peintres en bâtiment à la fin du XIX^e siècle. « Les siens [la famille de Braque], rapporte André Salmon, ont peint ou fait peindre presque tous les murs intérieurs élevés au Havre à la fin du siècle dernier⁵³. » Braque, qui avait lui-même une formation de peintre en bâtiment, mit à profit les techniques des artisans pour enrichir la peinture. Il travaillait avec toutes sortes d'imitations de matériaux couramment employées dans la peinture décorative historicisante pour créer du faux marbre en *stucco lustrato*, ou d'innombrables essences imitées en « faux bois » pour réaliser des portes et des boiseries en trompe-l'œil, des lattes de parquet et des plateaux de table dont les modes de fabrication faisaient l'objet d'ouvrages complets⁵⁴. Aussitôt, Picasso s'empara des compétences techniques de Braque pour tirer « tant de marbre et tant de bois précieux de carrières et de forêts imaginaires⁵⁵ ».

Les techniques illusionnistes des « arts utiles » étaient depuis longtemps la cible d'une critique dont l'argumentation, reposant sur la vérité du matériau, avait été préparée dès la seconde moitié du XIX^e siècle par d'éminents théoriciens tels que Gottfried Semper ou John Ruskin. Cette position avait été défendue avec véhémence par certains artistes du Jugendstil et des membres du Deutscher Werkbund⁵⁶. L'architecte viennois Adolf Loos était l'un des plus polémiques, tempêtant encore en 1910, c'est-à-dire à l'époque du cubisme, contre l'imitation⁵⁷. En utilisant le faux bois, Braque et Picasso avaient donc introduit dans le grand art des bribes d'illusion hautement controversées qui portaient atteinte au « bon goût ».

Avec l'arrivée dans le tableau d'un fragment de papier peint imitant un morceau de bois, on entrait dans des constellations compliquées : le papier peint avec sa surface imitant le bois est « vrai » dans la mesure où il provient



7 Georges Braque,
Violon et verre, 1912-1914,
huile, charbon, papiers
collés sur toile, 116 × 81 cm,
Bâle, Kunstmuseum

du monde réel, utile, du quotidien (ill. 7). Ce n'est donc pas seulement dans le tableau, lieu de l'apparence, que la surface du bois est illusion. Le faux bois rencontre d'autres choses imaginaires nées de l'utilisation de la peinture dans le tableau. Mais, déjà visuellement, le papier collé imitant le bois se distingue de la représentation d'un morceau de bois dans le tableau. Les papiers peints de fabrication industrielle avec décor de hêtre ou de chêne présentaient

toujours des madrures planes comme celles des planches parce qu'ils étaient faits pour imiter des boiseries dans de vraies pièces. Même dans les œuvres où Braque et Picasso ne collaient pas des fragments de papier peint faux-bois, mais passaient un peigne directement dans la peinture appliquée sur la toile, il n'y a pas de perspective : la veine du bois est parallèle à la surface du tableau, comme pour imiter l'imitation, plane, du bois. Il ne s'agissait donc pas pour les deux artistes de donner grâce aux faux bois l'illusion d'une planche de bois ou d'une incrustation de marbre dans le tableau, mais au contraire d'instaurer ce simulacre pour ce qu'il est : un simulacre. Les interrogations des cubistes sur le matériau trahissent quelque chose du jeu consistant à « imiter l'imitation⁵⁸ ». La couleur est mise en avant comme matériau servant à fabriquer l'illusion ; ainsi, son utilisation selon les modalités des arts décoratifs se voit chargée d'énoncer des formules justes quant à son rôle dans le tableau.

À cette méthode vinrent s'ajouter d'autres techniques, comme celles employées pour le travail du stuc. À la peinture à l'huile assouplie par des liants, les artistes incorporent du sable, de la sciure, du plâtre, des éclats de verre ou d'autres matériaux de remplissage, ou bien ils saupoudraient de sable la pâte de peinture du tableau. Ils jouaient sur la consistance de la matière et par là même sur son application en fonction de sa résistance, ce qui leur permettait de faire naître les surfaces les plus diverses. Les tableaux ainsi produits ressemblent à des bas-reliefs présentant différentes textures⁵⁹. Avec leur mélange de sable grossier ou de plâtre, certaines surfaces font penser au crépi brut des murs de maisons ou à la technique de la fresque, tandis que, sur d'autres, ce sont de minuscules particules de verre ou des grains de sable qui, en renvoyant la lumière, scintillent et attirent.

Contrairement à Van Gogh, dont les différentes surfaces sont marquées par les coups de pinceau inscrits dans la pâte molle de la couleur à l'huile, Braque et Picasso ont évité dans les premières œuvres cubistes tout ce qui ressemblait à un ductus personnel. Pour eux, ce n'était pas le geste du peintre qui générait le façonnage de la couleur, mais une facture quasi mécanique, un travail de la surface qui rejoindrait ce qu'on a pu appeler la « mécano-facture⁶⁰ ». Par analogie avec « la dépersonnalisation de leur langage pictural⁶¹ », Braque et Picasso travaillaient la matière de la couleur avec des procédés mécaniques venus de l'artisanat. Ainsi la peinture artistique se voyait-elle d'une certaine façon soumise aux mêmes conditions, pour la technique de production, que celles qui avaient cours dans la peinture en bâtiment. Jusque-là, bien davantage que tous les autres genres des beaux-arts, la peinture avait réussi à s'opposer à la modernisation industrielle et, en conséquence, aux transformations du travail qu'elle impliquait. Avec l'adaptation en art des techniques et des matériaux du

quotidien, la production anonyme et, par là même, implicitement la division du travail devenaient de nouveaux sujets de l'art.

Les traits parallèles du peigne qui dessinent la moustache, la raie bien nette des cheveux et quelques petites boucles espiègles du *Poète* de Picasso de 1912 (ill. 8) signent l'humour de ce tableau, car ce ne sont pas les cheveux qui sont ici bien peignés, séparés par une raie bien droite, mais la pâte de couleur. Contrairement aux exemples plus anciens de dessins gravés suggérant des cheveux, comme on en trouve par exemple chez Rembrandt, les motifs comme ratissés de Picasso constituent une véritable démonstration de la mécanique de l'ère industrielle. Comme les faux bois, ils détournent l'idée que le ductus serait la manifestation du génie de l'artiste. Il y a là un écho de ce qu'entendait l'avant-garde russe par la notion de *faktura* et de son idée du matériau comme expression de la surface picturale – un développement que l'on trouve dès 1914 dans le livre de Vladimir Markov, *Faktura*⁶², et qui débouchera finalement sur la « culture du matériau » de Vladimir Tatline. Les techniques sont l'expression d'une conception qui ne pense plus l'artiste créateur comme un producteur d'idées intellectuelles, un « Raphaël sans mains », mais comme un réalisateur dont la compétence ne se révèle que dans la matérialisation de l'œuvre.

À une époque où tous les matériaux étaient jugés par rapport à leur aptitude à la mécanisation, il revenait à la couleur, traitée dans le tableau de manière mécanique et soulignée dans sa matérialité, de conjuguer le *high* et le *low* pour pouvoir au moins symboliquement se rattacher aux nouveaux modes de production.

Vassily Kandinsky, peu enclin à ce matérialisme, notait avec étonnement que Picasso, dès ses travaux cubistes de 1911 et en dépit de la tendance à « la destruction de ce qui est matériel [...] par une sorte de morcellement des différents éléments constitutifs », n'avait nullement l'intention de faire disparaître le matériau. Au contraire, poursuit Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, « il semble, chose étonnante, vouloir garder l'apparence du matériel⁶³ ». Kandinsky a donc parfaitement compris que la décomposition cubiste des objets en facettes pratiquée par Braque et Picasso au profit de la matérialité de la surface du tableau différait de sa propre démarche artistique. Contrairement à Kandinsky, Maurice Raynal considérait en 1921 l'utilisation des matériaux dans les tableaux cubistes de Picasso comme une particularité et une nouveauté : « Par cette tendance, il [Picasso] approchait la réalité la plus pure, il concrétisait – si l'on peut dire – son excitation de la manière la plus immédiate⁶⁴. » En utilisant des éléments de « la » réalité, Picasso s'était aligné sur la photographie et sa prétention à l'authenticité⁶⁵. Mais, en un sens, la peinture allait plus loin que la photographie



8 Pablo Picasso, *Le Poète*, 1912, huile sur toile, 60 × 48 cm, Bâle, Kunstmuseum

dans son ambition de rendre le réel, puisqu'elle quittait la représentation pour intégrer concrètement les matériaux et les choses de la réalité même. C'est là que résidait sa chance d'approcher la « réalité la plus pure » autrement que l'impression lumineuse parfaite et inégalable qu'offraient les nouveaux médiums de la photographie et du cinéma.

Mimétisme du matériau à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Jean Fautrier et Jean Dubuffet

À partir du milieu des années 1940 vit le jour depuis la France un mouvement de rébellion des artistes européens non seulement contre le diktat de l'angle droit⁶⁶ et de la « mécano-facture » dans l'art moderne classique, mais aussi contre la peinture des surfaces lisses, des couleurs « pures » et des formes précises. En un véritable retournement du rapport traditionnel entre matière et forme, Jean Fautrier et Jean Dubuffet – aux antipodes de la peinture américaine en champs de couleur – mettaient en œuvre des stratégies pour faire de la matérialité de la couleur des espaces imaginaires qui faisaient apparaître leurs œuvres comme de la matière brute, grossière. Manifestement, dans la situation historique de l'époque, faire ressortir la matérialité « amorphe » dans le tableau était un moyen d'exprimer l'expérience de l'extermination des êtres humains et les destructions causées par la guerre. Dans la peinture des deux Français, il ne s'agissait pas de sublimer le matériau par la forme, mais bien de quelque chose de physique. Avant même la grande rétrospective Van Gogh en 1947, qui donna à Antonin Artaud l'occasion d'aborder pour la première fois dans son texte sur l'artiste le thème de la peinture comme matériau, des expositions avaient été consacrées à Paris peu après la Libération, dès 1945 et 1946, aux nouvelles approches de la matérialité par Fautrier et Dubuffet⁶⁷. Le programme des deux artistes consistait à traiter la couleur pour sa qualité matérielle, comme une pâte, de façon à créer un *art autre*, tout à fait différent.

La critique suscitée par Dubuffet vit immédiatement dans cet art autre une révolte du subalterne. Une légende, qu'il entretenait d'ailleurs lui-même, collait à ses tableaux sur lesquels il appliquait d'abord de la peinture à l'huile mêlée à du sable et à du gravier avant de la creuser, de la gratter ou de la graver : on pensait que ces tableaux étaient faits de boue, de goudron et d'asphalte⁶⁸. Ces matériaux considérés comme tellement inférieurs et prosaïques – parmi eux, l'asphalte, largement utilisé sous le national-socialisme, était particulièrement décrié comme symbole même du déracinement urbain – étaient associés à la rue, à la grande ville et au monde ouvrier⁶⁹.

Dubuffet soumettait le comportement des pâtes de couleur à de telles manipulations que ses tableaux ne semblaient pas représenter quelque chose ; on avait plutôt l'impression que c'étaient des matériaux triviaux, quotidiens, qui se présentaient eux-mêmes dans leurs réactions. Dubuffet célébrait résolument le matériau comme « espoir des déshérités⁷⁰ », comme marqueur d'un champ qui n'avait pas encore été occupé par la tradition esthétique et n'était donc pas encore déterminé. Ce rejet de ce qui, en peinture, était considéré comme la



9 Jean Fautrier, *Tête d'otage n° 21*, 1944-1945, huile sur papier maroufflé sur toile, 35 × 27 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI

forme et devait toujours domestiquer la matière peut être interprété comme un acte de barbarie esthétique délibérée en une double référence au nazisme – d'une part, dans la condamnation radicale de la doctrine artistique nazie qui voulait des corps parfaits rendus par une peinture léchée; d'autre part, par l'emploi de matériaux qui, par mimétisme, devenaient la matière même des ravages de la guerre. Dubuffet modifiait ainsi une position que Jean Fautrier avait amorcée sous l'Occupation avec ses *Otages*.

Les *Otages* de Fautrier, réalisés dans ce qu'il appelait des « hautes pâtes » faites de couches de papier mêlées à de la peinture à l'huile (ill. 9), activent une position à l'époque tout à fait brûlante où se superposent des assignations politiques et théoriques ainsi que des assignations de genre. Sur plusieurs

épaisseurs de papier marouflées sur la toile, Fautrier appliquait une épaisse pâte de couleur blanche qu'il enfonçait au couteau, grattait ou rayait. Ainsi travaillé, l'empâtement était alors recouvert d'une fine poussière de porcelaine de couleur et de très minces glacis colorés qui produisaient de singuliers reflets irisés sur la pâte grossière⁷¹. L'état de la matière enfoncée et entaillée permet de lire la pression mécanique qu'elle a subie. Comme le suggèrent et le confirment ses titres, le travail de Fautrier sur le matériau a été interprété comme le symbole des maltraitements subies par les corps, des tortures infligées à la chair. En 1943 et 1944, en France, la seule référence possible était la torture et l'extermination d'hommes et de femmes perpétrées par les fascistes⁷².

Francis Ponge aura été le premier à mettre en évidence ce contexte en 1946⁷³. L'analogie des hautes pâtes et de la chair fonctionne selon une mimésis qui passe par le traitement du matériau. Les qualités tactiles de la matière suggèrent une immédiateté physique. C'est seulement de cette corporéité, qui s'intensifie encore quand la matière est travaillée, que résulte la forme – jugée informelle précisément du fait de son caractère physique. Dans un commentaire de l'exposition des *Otages* en 1945, il est question d'une « masse informelle, presque inhumaine⁷⁴ ». Dix ans plus tard, le « contre-sujet de la forme, la non-forme » de Fautrier, son « aversion pour la forme » au profit des « grumeaux de matériau », seront encore suspects aux yeux des critiques allemands⁷⁵. En 1956, la revue *das kunstwerk* prétendait que cet « art autre », avec son « apothéose du chaos », avait « abandonné tous les fondements anthropologiques de l'art⁷⁶ ». Comme souvent dans cette revue qui se proposait de promouvoir l'art abstrait, les œuvres étaient totalement déshistoricisées. Dans le « cas Fautrier », pour reprendre un titre de la revue, cela consistait à inverser aveuglément la cause et l'effet, le signe et le signifié.

Un matériau pictural jugé « informel », c'est-à-dire apparemment amorphe, devait forcément être perçu comme « sale » – qu'il s'agisse réellement de peinture ou de goudron – puisqu'il lui manquait sa légitimation esthétique, la forme. Les *Otages* de Fautrier étaient volontairement conçus pour donner lieu à cette sorte de perception. L'idée d'une contamination par ce qui est indigne de l'art, corollaire de celle de l'absence de forme, transparait particulièrement dans le terme français d'« informel » dont est dérivée la notion d'« informel ». Le qualificatif a été forgé par Michel Tapié, qui l'avait proposé en 1956 pour caractériser les œuvres de Wols avant de l'appliquer à d'autres peintres – français d'abord, l'année suivante, puis, dans le contexte de l'internationalisation croissante du monde de l'art, allemands⁷⁷. Utilisé pour qualifier une peinture qui ne subordonne pas le matériau à la forme, le terme est indissociable de l'« informel », concept que Georges Bataille avait

introduit et développé en 1929 dans le « Dictionnaire critique » paru dans la revue surréaliste *Documents* qu'il éditait⁷⁸. L'« informe », pour Bataille, permet de déclasser quelque chose, d'en faire l'expression d'un bas matérialisme. Ce à quoi se rattache Michel Leiris avec sa thèse du « crachat » comme comble de l'inconsistance, de l'amorphe, symbole de l'incommensurable⁷⁹. Même si l'idée d'informe ne recouvre pas chez Bataille celle des artistes informels, la notion d'« informel » se nourrit du même horizon imaginaire – ce qui est inférieur, bas, et caractérisé par l'absence de forme. C'est pourquoi il faut s'interroger sur ce à quoi renvoyait cette idée après 1945⁸⁰.

Dans la situation de l'après-guerre, le matériau prosaïque et la manière de le traiter étaient susceptibles d'évoquer l'aspect du corps dans la guerre, la « torture de l'homme par l'homme », la dégradation qui avait pu faire de lui un simple matériau, et ainsi de « refaire [...] l'horreur en reproche, en exécution⁸¹ ». Il n'est guère étonnant que cette manière d'interpréter les matériaux et les tableaux de Dubuffet et de Fautrier comme une évocation des victimes ait présenté également des connotations spécifiques de genre.

Le poète Francis Ponge, qui, en phénoménologue des choses, s'est intéressé en détail aux consistances matérielles, avait une connaissance précise de la terminologie de Bataille – le « philosophe-excrément », comme l'avait appelé dans une polémique son adversaire André Breton – et, dès 1945, il l'avait utilisée pour caractériser l'art brut. Il fit des otages de Fautrier, victimes du régime nazi, un objet diffusément féminin. Selon lui, Fautrier avait peint ses *Otages* de telle façon que « chaque toile vous attire, vous amène à elle, provoque en vous un mouvement, vous incite à un acte viril. Et c'est ainsi que je rejoins ce que j'ai envie de dire sur le côté féminin de cette peinture ». Fautrier « représente le côté de la peinture féminin et félin [...] étalé en flaques, marécageux ». Voire, plus loin, à propos des *Otages*, il évoque « leur façon d'excréments [...] : en mortier pâteux, adhésif⁸² ».

Les victimes de la race des seigneurs, les subalternes, la chair présente dans le matériau violenté – tout cela est caractérisé comme féminin. Et c'est aussi le cas pour l'auteur de ces tableaux, un « anti-Picasso » associé à l'imprévisible chat, animal féminin par excellence qui ne sait produire que de l'informe. Pour construire une opposition à l'esthétique, Ponge opère donc à partir de clichés spécifiquement genrés sur la matière et la forme. Auxquels viendra s'ajouter, dans la réception allemande de Fautrier, un cliché national⁸³.

La limite de ce qui est considéré comme « informe », comme une non-forme n'ayant pas sa place dans l'art, doit sans cesse être historiquement redéfinie. Mais l'une des stratégies esquissées dans les *Otages* de Fautrier, qui consiste à dévaloriser la forme dans son acception traditionnelle au profit d'un matériau

informe, comporte un nouvel assujettissement de la matière, une violation de la matière et de l'épiderme de la peinture. Le travail de Fautrier ne s'inscrit donc pas dans la matière en lui donnant forme, mais en la torturant.

Les « chemins de croix » de la peinture

Dans les années 1950 en Allemagne, un certain nombre d'artistes se sont inspirés de Fautrier et de Dubuffet ; le premier d'entre eux fut Emil Schumacher, qui fit subir au matériau des blessures comparables. Lui-même a décrit sa peinture comme le résultat d'une « rencontre presque physique avec l'objet tableau⁸⁴ ». « Le moyen extrême de rompre la résistance », disait Schumacher à propos du processus de création artistique, « est la destruction : un geste primitif de désespoir et de plaisir. La réponse n'est pas [...] reconstruire, mais intégrer l'acte de destruction au tableau⁸⁵ ».

Pour Werner Schmalenbach, sans doute le meilleur connaisseur de l'œuvre de Schumacher, l'artiste avait besoin « de la résistance d'une matière » ; « peindre, c'est pour lui continuer et répéter son attaque sur le tableau ». La peinture ainsi malmenée raconte elle-même « son histoire, son destin, son chemin de croix », et finalement, donc, « c'est la matière qui parle⁸⁶ ».

Schumacher balafre, perce, gratte et découpe dans la substance colorée, parfois aussi dans le support, jouant en outre sur la propriété qu'a la peinture à l'huile de faire apparaître, en séchant, des fissures, des renflements et des plis. Les teintes, mais aussi les pâtes informes largement étalées sur la surface du tableau font naître des associations avec des phénomènes et des révolutions que l'on connaît de l'histoire de la Terre et que précise encore le coloris. Dans *Sodom* [Sodome, ill. 10] et *Barbaros* [Les barbares], le rouge embrase tellement les « blessures » infligées à la surface par le couteau, la spatule ou encore un clou qu'on a l'impression qu'une catastrophe vient d'avoir lieu sur la toile.

Dans les années 1950, les critiques étaient quasi unanimes dans leur jugement de la manière de Schumacher. En 1957, pour Will Grohmann : « Ce qui naît a toujours le caractère de [...] quelque chose qui aurait brûlé, de vestiges. Sodome, [...] c'est le titre d'un tableau, c'est une catastrophe⁸⁷. » On parle du « visage souffrant, dramatique, de la terre⁸⁸ », voire, pour Werner Haftmann, de « mutilation⁸⁹ ». « Mutilation » : la notion renvoie en particulier aux blessés de guerre et à leur corps ; appliquée au tableau, elle suggère que le corps du tableau a traversé des épreuves. À la fin des années 1950, la référence à la Deuxième Guerre mondiale était encore omniprésente en Allemagne, mais elle s'était construite à partir d'autres souvenirs qu'en France : ce n'était pas



10 Emil Schumacher, *Sodom*, 1957, huile sur toile, 132 × 170,5 cm, Hagen, Osthaus Museum

la mémoire des hommes brisés que les artistes évoquaient avec les moyens de l'art, mais davantage les paysages détruits. L'ensemble des œuvres de la *documenta II* où la peinture informelle présentait ses multiples facettes pouvait être perçu comme un « art baigné du halo menaçant de la fin, des dévastations », où ce qui ressemblait à « des ruines » pouvait directement être assimilé aux ravages de la guerre, mais se voyait traité comme une catastrophe naturelle – c'est-à-dire sans coupable⁹⁰.

Appartenant à une génération d'artistes qui éprouvèrent le besoin de se démarquer de cette « peinture des ruines du tachisme », Otto Piene expliquait, du point de vue des rénovateurs du début des années 1960, la relation particulière de l'informel allemand avec le matériau par le contexte historique qui était le leur : « Pour toute la génération qui nous a précédés, la terre [...] était une expérience vécue cruciale : la terre, la matière, le sable, la glèbe [...], tout cela représentait pour eux la protection, la sécurité, l'univers, c'était le trou creusé dans la terre pour s'y réfugier, la tranchée [...] ». Au contraire, pour sa propre génération – et celle des membres du groupe Zéro⁹¹ –, « la guerre, et ainsi aussi la terre [...] n'étaient plus l'expérience décisive [...] il ne nous importe pas, disait Piene, de porter sa matière sur la toile⁹² ». Les artistes de Zéro firent donc non plus de la terre, mais de la lumière, matériau cosmique, l'élément clé de leur création (voir chap. 6).

Emil Schumacher appartenait à la génération des pères dont parle Piene. Au-delà de ce qu'il avait pu vivre personnellement pendant la guerre, l'idée de l'inscription dans la terre de tous les événements de l'histoire de la nature ou de l'histoire de l'humanité fondait la possibilité de les comparer aux blessures subies dans son travail par le corps peint du tableau⁹³. Comme pour les tachistes français, on retrouve, dans la réception de la peinture très matérielle de Schumacher, des modèles genrés d'interprétation, mais d'une autre nature. Ce n'est pas sur le corps et ses déjections que porte la comparaison, mais sur la conception de la terre. Depuis toujours, la terre et la matière de la peinture sont pensées comme des matériaux souples, amorphes, comme des matrices de l'ordre du féminin. C'est pourquoi Kurt Leonhard qualifiait la surface d'un des tableaux de Schumacher de « terre inerte », opposant avec emphase et pathos « la spiritualisation masculine à l'extrême » du « monachisme abstrait » que prônaient d'autres artistes des années 1960 au « matriarcat tellurique » d'un Schumacher : « La matière comme *magna mater*, souffrante et proliférante, faite tout entière de pulsion et de tragique⁹⁴. » La notion de *magna mater*, d'une terre accueillante bien que blessée, rejoint le topos théorique qui, en histoire de l'art, veut que l'artiste s'inscrive dans le matériau pensé comme féminin du tableau, et plus particulièrement dans la couleur⁹⁵. À Schmalenbach qui

faisait valoir que la peinture de Schumacher parlait du « drame de la matière passive et de l'intervention active⁹⁶ », il faudrait ajouter que cette construction repose sur les hiérarchies ancestrales entre les sexes qui marquent la relation que nous entretenons avec la terre. C'est pourquoi la comparaison entre ce que fait Schumacher de la couleur et l'idée de l'inscription de l'histoire de l'humanité dans le paysage est extraordinairement plausible. Ainsi, le matériau conventionnel et anhistorique du tableau revêt une dimension quasi historique. Travaillée, la couleur comme matériau devient un témoin et l'artiste, dans sa lutte pour la soumettre, est le coupable qui la fait souffrir comme la guerre fait souffrir la terre.

Pour la peinture informelle dans son ensemble, on peut dire que les métaphores de la lutte et de la destruction que nous avons évoquées se voient transposées d'un registre guerrier au registre de genre⁹⁷. En généralisant un peu, on pourrait avancer que c'est dans cette peinture matérielle que réside la contribution spécifiquement européenne à une révision de l'art d'après 1945. À la différence des altérations de la forme à la fin de la Première Guerre mondiale qui ont pu être désignées comme des disproportions, des déformations ou des distorsions, le nouvel art qui voit le jour après 1945 s'est mis en scène et défini comme une dissolution, une abolition de la forme. Avec le recul, l'historien de l'art italien Umbro Apollonio remplaçait en 1962 ce que cette position avait de menaçant à un autre niveau, plus fondamental : « On sait, explique-t-il dans sa critique de l'informel, que la matière est imprévisible et explosive. Les scientifiques en sont bien conscients, et ils redoutent secrètement d'être sous sa domination et de déclencher sans le vouloir un terrible malheur [...]. – C'est la raison pour laquelle il faut tenir cette matière en respect et la soumettre à la raison⁹⁸. » Au début des années 1960, le cadre de référence avait changé. Ce qui était désormais associé à la matière chaotique de l'informel, c'étaient les peurs nouvelles liées à l'incontrôlable énergie nucléaire.

La couleur au masculin et au féminin chez Lynda Benglis et Claes Oldenburg

Bien que la réaction matérielle de différents pigments et peintures ait été étudiée dans toute une série d'expériences – le projet le plus important ayant été *Modulation et Patine* d'Oskar Schlemmer au début des années 1940⁹⁹ –, ce sont les *Drippings* de Jackson Pollock qui furent les premiers travaux autonomes à mettre en scène la couleur en tant que matériau pour en exprimer les propriétés physiques.

Parmi les conditions essentielles de cette technique – elles ont été abondamment décrites –, il y avait le fait que les immenses toiles n'étaient pas travaillées sur le chevalet, c'est-à-dire dans un face à face entre la toile et l'artiste, mais posées à plat sur le sol – donc littéralement rabaisées¹⁰⁰ –, et que la couleur n'était pas appliquée à l'aide d'un outil de peintre, mais gouttait depuis une certaine hauteur sur le support du tableau. Une fois libérée de la main de l'artiste, la couleur n'obéissait plus qu'à la loi de la pesanteur, tombant en chute libre jusqu'à se heurter à la résistance de la toile étendue au sol pour la recueillir¹⁰¹. Combinées à sa consistance et à son poids, ses différentes manières de réagir – éclabousser, se rejoindre pour former une flaque, dessiner une large trace ou seulement un mince filet fragile de couleur – dépendaient de la hauteur et de la vitesse du déplacement de Pollock et de ses outils au-dessus de la toile. Dans les *Drippings*, les traces de couleur n'ont rien à voir avec un ductus de la main, mais tout avec l'action du corps. « Simple matériau d'information, elles restent neutres par rapport à l'état d'esprit de l'artiste¹⁰². »

Les *Drippings* ne sont pas réalisés avec de la peinture en tube, mais avec une laque relativement fluide de marque Duco, couramment utilisée notamment pour les carrosseries automobiles. C'est pourquoi, dans ces pièces, la couleur ne présente pas d'empâtements volumineux, de paquets « informes » de matière, comme dans les tableaux contemporains de Fautrier ou Dubuffet, même si les reproductions, du fait qu'elles uniformisent la matière et le format, pourraient en donner l'impression. Certes, la réception de Pollock a pu qualifier d'informes les infinis maillages de couleur que dessinent les traces de peinture, mais ce jugement repose sur autre chose que pour l'informel – il ne s'agit pas chez Pollock d'une destruction, d'un état entropique, mais d'un « labyrinthe » – un chaos des origines¹⁰³.

La libération de la couleur, la mise en scène de ses réactions aux lois de la physique, telles que les avait inaugurées Pollock, eurent des répercussions dans l'art américain des années 1960. Inversant le processus artistique traditionnel qui voulait que le matériau s'efface pour faire place à la représentation, on en vint à représenter le matériau lui-même, et ainsi à faire de ce qui était jusque-là « la matière première du peintre » un sujet artistique à part entière. Et plus encore : la matière de la couleur quitta son lieu d'origine, le genre artistique de la peinture, pour franchir la frontière qui séparait ce dernier d'un autre genre, la sculpture, tandis que se trouvaient mises en évidence les deux propriétés déterminantes de la couleur en tant que matière : son caractère malléable et sa tendance à retrouver un état amorphe¹⁰⁴.

Claes Oldenburg et Lynda Benglis¹⁰⁵ n'ont pas utilisé la couleur pour produire quelque chose d'autre, ils l'ont tous deux représentée dans sa

matérialité. Ce qui est intéressant, c'est que pour ce faire ni l'un ni l'autre n'ont utilisé de la peinture comme matériau; au contraire, pour représenter le matériau qui, traditionnellement, avait toujours eu pour mission de représenter autre chose, ils ont justement choisi d'autres matières. Du reste, leurs méthodes respectives ne sont pas du tout les mêmes, et ce sont des idées opposées qu'ils expriment sur la manière de se confronter à la couleur, un matériau à connotation genrée.

Dans *Contraband* [Contrebande, ill. 11] de 1969, Lynda Benglis s'emploie à démontrer le caractère amorphe et littéralement inférieur de la couleur. Des coulées réalisées en latex de différentes teintes paraissent s'étaler sur le sol en formant d'immenses flaques¹⁰⁶. En raison de la consistance épaisse de la masse de caoutchouc, les différentes couleurs mettent longtemps à



11 Lynda Benglis, *Contraband*, 1969, latex pigmenté, 295 × 1010 cm (épaisseur 0,3 cm), New York, N.Y., Whitney Museum of American Art

se mélanger, de sorte que, même figées, elles suggèrent une instabilité, un état fortuit qui pourrait à tout moment basculer. Cet état équivaut à annuler la forme à travers les propriétés de la matière. Bien que, dans la réalité, une couleur soit impensable sans forme, le propos ici, en faisant de l'amorphe le sujet de l'œuvre, est d'explorer les possibilités d'abolir toute mise en forme reconnaissable et le contrôle qu'elle exerce sur le matériau.

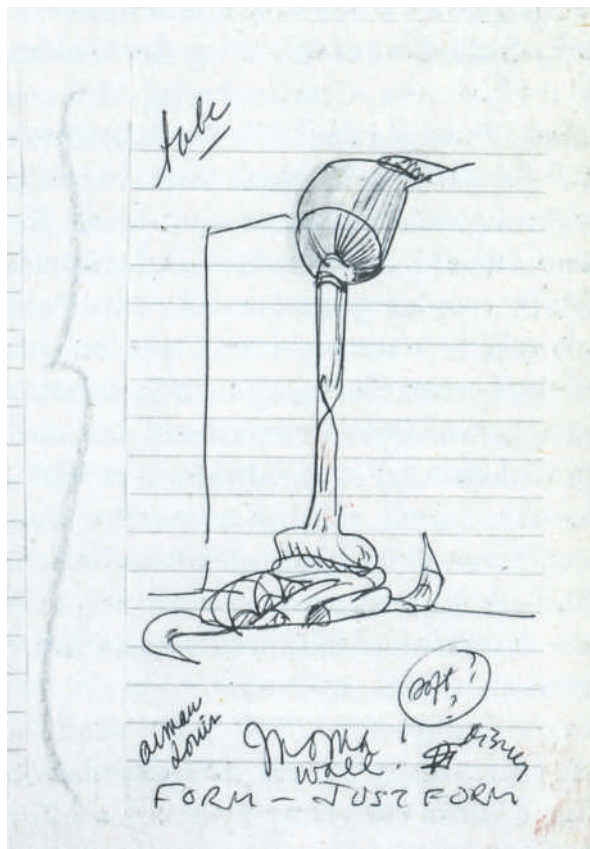
Le dispositif pensé par Benglis, avec cette masse qui s'adapte paresseusement et malaisément aux spécificités du sol, ne relève d'aucune tradition dans l'histoire de la sculpture ou de la peinture. D'une part, l'artiste rejoint la réalisation au sol des *Drippings* de Pollock¹⁰⁷ en thématissant le caractère prosaïque, inférieur de la matière dans la mesure où celle-ci ne demande pas au spectateur d'être face à elle en véritable interlocuteur, mais quasiment de la fouler aux pieds. D'autre part, le matériau ne se rapporte dans son travail à aucun support, il ne sert à rien d'autre qu'à lui-même, et c'est donc de ses seules propriétés physiques qu'il tire sa propre forme. « Miss Benglis crache des traînées de caoutchouc liquide », pouvait-on lire dans une critique contemporaine, l'artiste y étant elle-même identifiée à ce matériau vil ; tandis que Pollock ou les artistes informels ont toujours été considérés comme actifs, voire véritablement combatifs vis-à-vis du matériau¹⁰⁸.

Benglis comme Oldenburg ont mis en scène la couleur en tant que matériau, pour ainsi dire, à l'état brut. Mais, contrairement au travail de Benglis, la sculpture *Tube Supported by its Contents* [Tube soutenu par ses contenus, ill. 12] d'Oldenburg correspond en tout point à l'idée d'une forme verticale précise parvenant à vaincre les lois de l'inertie de la matière et son tropisme vers l'horizontalité. Dans le commerce, le tube de peinture est la gaine qui retient la pâte amorphe de couleur. L'enveloppe de métal donne à la matière une forme industrielle en attendant que l'artiste la façonne de nouveau en la travaillant. Au contraire, les coulures artificielles de Benglis apparaissent sur le parquet de la galerie comme les témoins de l'état premier d'une matière non façonnée. Tandis qu'à travers la matérialité du latex, l'écoulement et l'adhérence au sol, le caractère amorphe de sa sculpture, Benglis réunit tous les clichés collant à la féminité dans le débat sur l'art contemporain, le tube renversé d'Oldenburg reprend de manière tout aussi pérnante à son compte son pendant masculin.

Célèbre pour avoir « ramolli » des objets solides en en donnant des versions souples en tissu, Oldenburg a procédé de manière inverse dans cette œuvre qui achevait deux décennies d'expérimentation. Depuis 1963, il travaillait à des projets de sculpture reproduisant un tube d'où sortirait la matière de la couleur¹⁰⁹. Dans certains croquis, la couleur goutte, gicle ou coule du tube ouvert ; dans d'autres, c'est comme si une forte pression l'avait propulsée vers



12 Claes Oldenburg, *Tube Supported by its Contents*, 1985, bronze, acier, émail polyuréthane, 4,5 × 3,6 × 2,9 m, Düsseldorf-Lohausen, Lantz'scher Park (désormais à Tochigi, Utsunomiya Museum of Art)



13 Claes Oldenburg, *Colour Tube Over Wall*, 1969, stylo bille, aquarelle, craie rouge sur papier, 27,9 × 21,5 cm (détail de la *Note no. 2289*, dessin préparatoire pour un monument non réalisé dans le jardin du Museum of Modern Art de New York)

l'extérieur. Privé de sa substance, le tube change de forme, il perd son aspect lisse et rebondi pour devenir flasque¹¹⁰. Dans le *Tube soutenu par ses contenus*, sculpture monumentale d'acier de 4,5 mètres de hauteur réalisée en 1985 pour la galerie Schmela à Düsseldorf, la matière pressée hors du tube a pris désormais une forme précise.

Dans les projets antérieurs d'Oldenburg, la matière amorphe expulsée du tube exprimait, outre des métaphores sexuelles, une sorte de libération par rapport à la gaine qui lui donnait sa forme; c'est par exemple le cas dans le croquis d'un tube de peinture ouvert, posé sur un mur, dont le contenu

dégouline lentement pour former par terre un tas de couleur informe (ill. 13). Dans la version finale, en revanche, la masse de couleur ne présente plus ces propriétés matérielles sans forme, à l'opposé de la forme donnée par le col du tube. En effet, dans cette version, la masse de couleur sortie du tube n'est ni amorphe ni instable ; elle conserve au contraire la forme que lui a donnée l'ouverture ronde, et ce malgré le poids exercé par le tube au-dessus d'elle. À cette forme nette et « propre » correspond sa couleur, un blanc brillant, qui évoque la « pureté » et interdit toute association avec une quelconque déjection. Oldenburg ne montre pas des tas informes ou une matière molle, donc instable, qui n'obéirait qu'à ses propres lois et suivrait sa tendance à l'informe ; les boudins de peinture blancs en acier sont rigides, et l'artiste les a entrelacés pour dessiner ses initiales. Bien que son sujet soit la matérialité de la couleur, celle-ci devient ici la matière première d'un médium dans lequel s'énonce un hommage à l'artiste. En éliminant tout ce qui pouvait rattacher la couleur comme matériau aux images de la féminité et en l'assujettissant en tant que matière première à une forme rigide, Oldenburg joue ici aussi, comme dans beaucoup de ses grands projets, avec des codes de genre.

À la différence de la *Pleasure Palette* de Jim Dine en 1969 (ill. 3), avec ses pâtés de peinture à l'huile ou acrylique, qui charge la couleur de se représenter elle-même, Benglis et Oldenburg travaillent avec d'autres matériaux qu'ils ont pris pour sujet – inversant ainsi les rôles traditionnels, la relation entre la fin et les moyens. Ce n'est pas la couleur qui sert à représenter un objet autre, mais des matériaux issus de la production industrielle – ici le latex et l'acier – qui la représentent.

La couleur, une substance naturelle

Tout à fait à l'opposé de la mouvance pop qui avait pris pour sujet le caractère matériel de la couleur en opérant avec des catégories de genre et en la montrant, même « à l'état brut », comme un produit culturel prêt à l'emploi, d'autres artistes se passionnèrent pour la conservation des traces de substances naturelles et les collectèrent, s'intéressant à leurs propriétés matérielles et à leurs coloris¹¹¹.

Pour *Farbfeld – Sand und Ocker, Adelaide* [Champ de couleurs – Sable et ocre, Adélaïde, ill. 14], Nikolaus Lang, qui travaillait depuis le milieu des années 1970 sur les différentes couleurs de la terre, est parti d'une sorte de relevé de traces qu'il avait effectué entre 1986 et 1989 dans le sud de l'Australie. Il expose dans cette pièce 576 échantillons de terre ocre et de sable de différentes teintes qu'il y a collectés et qui constituent une palette du cinquième continent à partir

de matériaux naturels quasi intacts¹¹². L'ocre, produit de l'érosion du minerai de fer et du feldspath dont les couleurs varient du brun-noir au blanc-jaune, occupe la partie centrale de l'installation rectangulaire, sous la forme de petits fragments et de blocs irréguliers comme on en trouve dans la nature, posés ici sur des carrés de papier clair. À chacune des cases où figurent les fragments correspond une case de taille identique sur laquelle la même matière, simplement broyée mécaniquement, est cette fois montrée sous la forme d'un petit tas de pigments en poudre. La consistance matérielle des échantillons de terres poudreuses a entraîné de fines fissures et des aspérités dans les formes de ces tas. En revanche, les sables de couleur formant de petits cônes lisses de même taille sur les papiers carrés disposés sur les parties extérieures du *Champ de couleurs* présentent des formes et des surfaces plus parfaites. L'artiste a



14 Nikolaus Lang, *Farbfeld – Sand und Ocker, Adelaide*, 1991, ocre et sable sur papier, 600 × 504 × 6 cm, installation (temporaire), exposition *Nikolaus Lang. Terra Nullius*, Essen, Kunstverein Ruhr

réalisé une sorte de boîte de couleurs, une palette naturelle – extensible à l’infini – de terres et de sables colorés anorganiques.

Gonflées à l’eau, les terres ocre ont très tôt été utilisées comme colorants dans beaucoup de cultures tribales et de civilisations, et l’on connaît aussi des tableaux de sable ; mais, chez Lang, il n’est pas fait référence à cet usage des sables et des ocres – en 1976, il avait déjà semblablement collecté en Toscane des échantillons de pigments pour réaliser un portrait en couleurs de la région comprise entre Sienne et l’Ombrie. Son *Champ de couleurs* illustre de manière exemplaire le caractère matériel des pigments naturels. Une démonstration d’autant plus efficace que ces matières naturelles sont disposées régulièrement et en portions à peu près égales. La terre ocre grumeleuse qui recèle une dimension inconnue en termes d’histoire de la nature devient un pigment amorphe par un simple processus de broyage. Dans d’autres travaux, Lang suit la trace de la matière de la couleur jusqu’au lieu où elle est apparue dans la nature ; il relève de gigantesques empreintes de sédiments avec leurs différentes nuances d’ocre. Dans l’empreinte, la matière est l’expression immédiate de l’histoire de la Terre, elle se fait tableau d’histoire de la nature. Lang met ainsi en scène « la pulsion créatrice de la matière », dans le sens où le matériau coloré de la nature s’exprime par lui-même.

Wolfgang Laib, qui vit dans le sud de l’Allemagne, collecte des pollens – une substance naturelle d’un autre type, mais d’une couleur extrêmement intense. Dans ses travaux, il présente les substances qu’il a patiemment réunies et qui ne sont pas utilisables par l’industrie, ne serait-ce que parce qu’elles existent en quantité trop infime – le pollen de différentes espèces de végétaux, depuis le bosquet de noisetiers jusqu’aux pins en passant par les fleurs de pissenlit, ou bien des spores de mousses dont les tons éclatants de jaune font l’effet de matières précieuses. Comparable sur ce point à Lang, Laib montre la matière organique de la couleur sous différents aspects : en bocaux, la paroi de verre transparent délimite une forme pour le pollen ; dans les petits tas coniques, le pollen se stabilise de lui-même dans sa forme, comme les pigments ocre de Lang ; tandis que, tamisé, il est répandu pour créer des champs de couleur. Malgré l’intensité du jaune qui irradie au-delà des limites flottantes de ces champs, la surface spécifique des pollens, leur matérialité veloutée sont déterminantes pour la perception. Les propriétés matérielles des pollens sont garantes de l’indépassable saturation de la couleur puisque leur surface veloutée et poreuse la donne à voir dans une concentration maximale. C’est ce qui avait déjà incité Yves Klein à utiliser pour ses monochromes bleus non seulement un pigment granuleux, mais également des éponges gorgées de peinture. La capacité d’absorption de l’éponge, tant qu’elle est humide, amplifie

la surface et renforce l'intensité des couleurs. Contrairement à ce qui se passe chez Lang, au cours du processus de perception, la parfaite homogénéité de la couleur des monochromes bleus de Klein et les surfaces irradiantes du pollen jaune de Laib abolissent toujours leur matérialité, et ce bien que celle-ci soit justement la condition nécessaire de cette intensité.

Dans cette dialectique, le pollen semble, du fait de sa concentration et de sa compacité, comparable à l'or des œuvres du Moyen Âge qui paraît se dématérialiser à la lumière. Et, comme l'or des œuvres « éternelles », la « pureté » du jaune des pollens de Laib ne présente aucune altération ou érosion, à la différence des terres ocre de Lang; le jaune pur semble plutôt incarner le présent vivant. La couleur telle qu'elle apparaît et sa matérialité sont indissociables, elles ne font qu'un. Le pollen possède le caractère d'une matière des origines, d'une *prima materia* portant en puissance en elle, parce qu'amorphe, toutes les formes possibles. À cette potentialité, l'artiste répond par sa manière de travailler la précieuse substance¹¹³. Les pollens ne sont pas fixés, ils sont simplement répandus, saupoudrés ou tamisés, le matériau reste donc disponible, il peut être sans cesse réengagé dans de nouvelles installations temporaires. Ainsi, contrairement à l'usage qui est fait des pigments en peinture, ce qui se donne à voir ici, c'est un équivalent esthétique de l'essence même d'une matière naturelle féconde, susceptible de prendre à l'infini des formes différentes.

Pour résumer dans un premier temps ce que la prise en compte du caractère double de la couleur a apporté sur le plan de la méthode, on peut retenir provisoirement : une description différenciée des propriétés de la couleur et de ce qu'elle produit comme effet dans l'œuvre d'art se révèle tout à fait centrale pour les techniques mises en œuvre après 1945 dans les arts visuels. C'est seulement sur ce fondement qu'on peut analyser les expériences entreprises par les artistes pour casser la domination de la forme. Ce qui élargit considérablement les possibilités d'appréhender la relation entre couleur ou peinture d'un côté, et forme de l'autre. Le fait que la matière que travaille traditionnellement le peintre – la couleur – soit pensée comme un matériau est un indicateur de l'importance que le matériau en général a pu acquérir dans l'art moderne, en particulier dans la seconde moitié du xx^e siècle.

Chapitre 2.

Des « fragments authentiques de la vie quotidienne »

La matière de la couleur, la peinture, médium traditionnel par excellence, montre bien que sa fonction médiale, justement, disparaît au fur et à mesure qu'elle gagne en qualités matérielles. Dans ce qui suit, nous ne nous attacherons pas à des matériaux destinés à représenter quelque chose, mais à des objets faits de différents matériaux que l'artiste fait passer de l'usage quotidien au domaine de l'art. Les très nombreux matériaux à partir desquels les sociétés industrielles fabriquent des objets d'usage courant sont plus ou moins fonctionnels et liés à la mode. Dans ces objets, quand ils deviennent des matériaux de l'art, il y a non seulement du travail social, mais aussi un reste de leurs usages antérieurs. Ce transfert d'objets courants dans le champ de l'art a fondamentalement modifié l'idée qu'on se faisait tant de l'œuvre que du processus artistique qui y conduisait, et il a fait voler en éclats le canon des matériaux dignes d'appartenir à ce champ.

Des trophées de l'âge industriel

Dans sa conférence de 1934 intitulée « L'auteur comme producteur », Walter Benjamin s'interrogeait sur la relation qu'entretenaient avec leurs moyens de production la littérature et les arts en général : « La force révolutionnaire du dadaïsme consistait à mettre en question l'authenticité de l'art. On composait des natures mortes à l'aide de billets, de bobines de fil, de mégots de cigarettes, qui étaient reliés à des éléments picturaux. On encadrait le tout. Et ainsi montrait-on au public : “Voyez, le cadre de vos tableaux fait exploser le temps : le plus minuscule fragment authentique de vie quotidienne en dit plus que la peinture.” De même que l'empreinte digitale sanglante d'un meurtrier sur une page de livre en dit plus que le texte¹. »

Par rapport aux positions soviétiques sur les formes de production littéraire et aux débats sur l'« esthétique matérialiste » autour de Bertolt Brecht et Hanns

Eisler², ce qui était intéressant, c'était l'intégration dans les arts de technologies de production contemporaines comme autant de leviers susceptibles d'activer des changements sociaux et politiques. Dans les objets ordinaires de fabrication industrielle, les billets, bobines de fil et mégots de cigarettes qui avaient fait leur entrée dans l'art au cours des années 1920, on pouvait lire l'état moderne des forces productives dont Benjamin déplorait l'absence dans la peinture. « Fragments authentiques » de la situation sociale, ils étaient en cela comparables à la photographie. Comme elle, ils prétendaient à l'authenticité, la photographie étant considérée depuis son invention comme une empreinte et un témoignage du réel, son image authentique³. Pour Benjamin, théoricien de la culture venu de l'école matérialiste, seuls les procédés artistiques à la pointe de leur époque du point de vue des forces productives étaient en mesure de contribuer à dépasser des structures sociales devenues obsolètes.

Les futuristes italiens déjà, avant la Première Guerre mondiale, avaient annoncé l'intégration dans l'œuvre d'art d'objets quotidiens de fabrication industrielle, voire l'imbrication des productions artistique et technique. Leurs idées, il est vrai, ne se concrétisèrent guère que sous la forme de manifestes, sauf à considérer leur participation à la Première Guerre mondiale comme une forme de réalisation artistique. Avec emphase, ils proclamaient que tout, littéralement tout, y compris les « bruits absolument nouveaux de la guerre moderne⁴ », pouvait servir de matériau à la future œuvre d'art. Dès 1912, Umberto Boccioni proposait d'utiliser en art un mélange alors sauvage, mais aujourd'hui familier dans l'art contemporain, de matières traditionnelles et de matières modernes : « verre, bois, carton, ciment, béton, crin, cuir, étoffe, miroirs, lumière électrique, etc.⁵ ». Filippo Tommaso Marinetti proclamait dès *avant* le début de la Première Guerre mondiale : « Par la connaissance et l'amitié de la matière, nous préparons la création de l'homme mécanique aux parties remplaçables⁶. » Ce mot d'ordre revêtit toutefois une signification radicalement autre avec l'expérience de la guerre et les millions d'invalides obligés de vivre au quotidien avec des prothèses.

Très vite, les dadaïstes, politiquement à gauche, s'attachèrent à l'aspect physique des arts dans une réflexion critique sur l'usage massif de l'armement militaire et ses conséquences catastrophiques pour le « matériau humain ». En 1918, dans son manifeste intitulé *Le Nouveau Matériau de la peinture*⁷, Raoul Hausmann, le cerveau théorique du mouvement, maniait délibérément une terminologie martiale de propagande pour faire l'éloge, au nom des dadaïstes berlinois, de « l'excellence de la force de frappe des matériaux employés ». Il espérait que les destinataires de son texte y reconnaîtraient « leur état réel : des constellations miraculeuses dans du matériel véritable, fil de fer,

verre, carton, tissu, correspondant organiquement à leur propre fragilité cassante ou cabossée⁸ ». C'est seulement dans le contexte de la cinquième année de guerre que se révélerait la relation grotesque entre ces propos et les prothèses destinées aux corps estropiés. Au-delà de toutes les catégories classiques des genres artistiques, l'anti-art dada s'en prenait surtout au « vacarme immense » de l'expressionnisme, dont Hausmann condamnait la sublimation du matériau qu'il trouvait d'une « stupidité presque astrale ». Les choses réelles lui semblaient à l'abri du pathos de l'intériorité subjective et des idéalizations irréalistes : « La poupée rejetée par l'enfant ou le chiffon coloré sont des expressions plus nécessaires que celles d'un âne quelconque qui veut s'immortaliser au moyen de ses peintures à l'huile accrochées dans de beaux salons⁹. » Hausmann voulait naturellement éviter de faire apparaître les « choses », qu'il vantait tellement, comme une expression de l'utilitarisme de la production capitaliste de marchandises. C'est pourquoi, selon lui, l'anti-art dada « retire aux choses et aux matériaux leur caractère utilitaire, tout comme leur signification concrète et civile¹⁰ ».

Cette opération se faisait, d'une part, en intégrant des objets anciens et usagés. D'autre part, afin d'ôter aux choses leur caractère utilitaire, on leur conférait le statut d'œuvre d'art. Au début du xx^e siècle, on trouvera les deux stratégies dans les arts visuels. Toutes les deux sont indissociables de l'évolution des techniques et de l'industrie, la conquête de la vie quotidienne par la production de masse ayant donné naissance à des univers matériels complètement inédits, faits de matériaux nouveaux – ceux de l'automobile et de l'avion, par exemple.

D'une part, dans la lignée de Picasso et de Braque, et de leur exploration du matériau en peinture, on voyait apparaître dans le périmètre du tableau divers objets préfabriqués ayant le plus souvent été déjà utilisés ailleurs. Ce qui repoussait les limites de ce qu'on concevait comme étant le tableau. En accueillant les choses du monde réel, le tableau s'élargissait et entraînait dans l'espace du spectateur. Ce n'était pas l'or chassé du tableau par Alberti qui y revenait, mais des rebuts sans valeur. Toutefois, sur le plan théorique, le remplacement de l'image par les choses renvoyait à l'époque d'avant Alberti.

Et, d'autre part, il y avait les ready-mades de Marcel Duchamp : des produits industriels neufs étaient déclarés œuvres d'art, et l'ancienne dénomination de sculpture ne faisait plus de sens pour les désigner. Fernand Léger rapporte que Marcel Duchamp, visitant avec Constantin Brancusi et lui le Salon de la locomotion aérienne à Paris en 1912, aurait dit à Brancusi à propos des appareils exposés : « C'est fini, la peinture¹¹. » Aucun autre artiste que Duchamp n'en tirera de conclusions aussi radicales pour la pratique artistique.

Les principaux représentants de ces deux stratégies d'introduction d'objets préfabriqués dans l'art sont Kurt Schwitters et Marcel Duchamp. L'un comme l'autre insistaient sur l'égale valeur des matériaux utilisés, leur indifférence, qu'il ne faut d'ailleurs pas confondre avec une possible insignifiance. En fait, cela voulait seulement dire qu'ils accordaient aux matériaux et objets de leur temps une aussi grande valeur qu'aux matériaux traditionnels tels que le bronze, la pierre, la peinture à l'huile ou la toile. Mais, dans le choix des choses et la manière de les traiter, les méthodes de Duchamp et de Schwitters étaient diamétralement opposées¹².

Les détritits et leur histoire. Les *Vermerzungen* de Schwitters

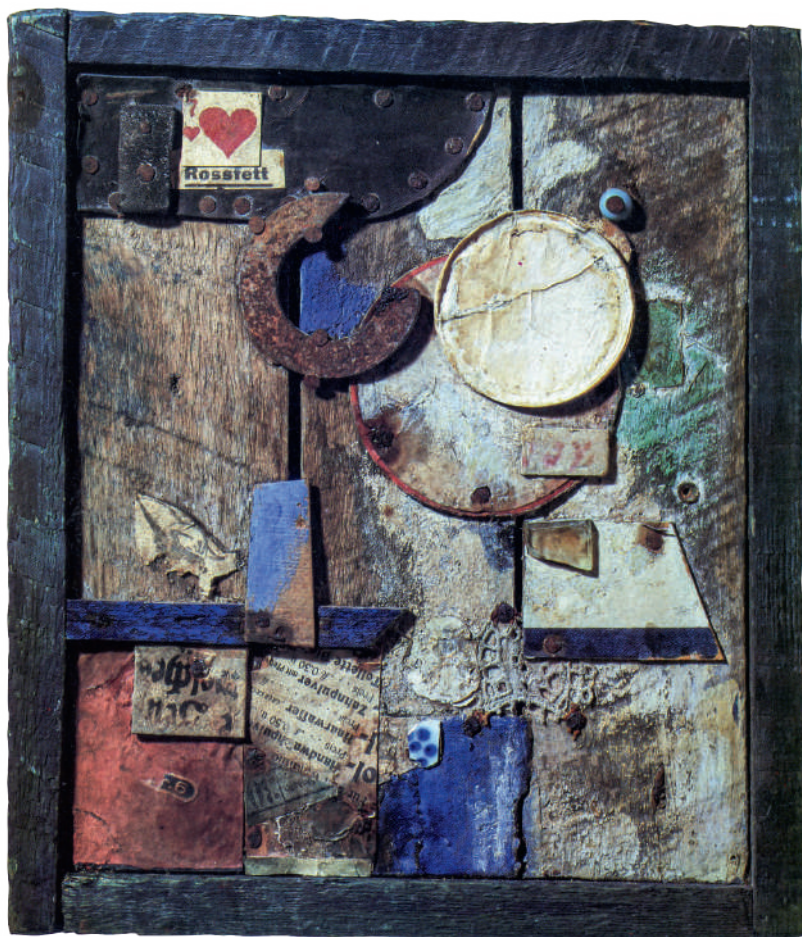
Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, à partir de 1919, Kurt Schwitters commença à intégrer des détritits dans ses tableaux¹³. À une époque où l'industrie de l'emballage se bornait encore aux produits de luxe, il utilisait tout ce qui était jeté jour après jour dans les grandes métropoles : cartes d'alimentation et tickets de tramway périmés, étiquettes, paquets de cigarettes vides, annonces, rayons de bicyclette, couvercles de boîtes de conserve, chutes de tissus, ficelles, clous rouillés, mégots, etc. Diverses sources attestent que Schwitters les ramassait personnellement dans la rue¹⁴. Cette sorte de collecte avait sans doute à voir avec le dénuement de l'après-guerre et la nécessité de réaffecter les objets à de nouveaux usages. Schwitters sauvegardait pour ainsi dire des « traces¹⁵ » de la ville en recueillant ce que Benjamin appelle des « fragments authentiques ». Il laissait lui-même des traces, ou il intervenait sur ses trouvailles. On rapporte qu'il aurait lavé à l'eau chaude des morceaux de papier qu'il avait trouvés. Le procédé atténuait leurs couleurs, leur donnant une sorte de patine qui évoquait l'usure des produits industriels¹⁶. Car, comme le formulait Benjamin, « c'est au fond un fait bien étrange que des objets de collection en tant que tels aient été fabriqués de façon industrielle¹⁷ ». Après avoir été ainsi manipulés, les objets trouvés, décolorés ou rouillés, semblent pouvoir se prévaloir d'une longue histoire individuelle précédant leur introduction dans le tableau. Ces histoires, les objets les transportent dans l'espace de l'art, leur fonction et leur usage leur restent collés à la peau, et ce même à l'état de fragments réutilisés autrement à des fins esthétiques. C'est ce destin qu'ont en commun les reliquats usagés de la société industrielle et les reliques religieuses qui, en tant que vestiges, témoignent d'événements passés dans un nouveau contexte. Ils possèdent ce que l'anthropologie culturelle a pu appeler le « caractère sacré de la matière¹⁸ » – une dimension bien supérieure à

toute représentation, parce que subsistent dans ces objets les traces d'un usage vivant et d'une pratique sociale.

Schwitters subordonnait toujours l'agencement des objets trouvés au schéma de composition du tableau ; il choisissait surtout des choses planes, susceptibles d'être appliquées en relief, comme les éléments d'un collage, sur la surface du tableau. Souvent il peignait ensuite par-dessus, atténuant ainsi leurs qualités tactiles de sorte que les matériaux apparaissent fréquemment comme des textures de couleur, s'additionnant au tableau sans le remettre en question¹⁹. Pour désigner ces traitements, la patine artificielle comme l'intégration d'objets dans le contexte du tableau, Schwitters avait inventé le verbe *vermerzen* [un néologisme qui combine le mot *Kommerz* et le verbe *ausmerzen*, éradiquer, et qui vise donc la société marchande et la destruction – N.d.T.]. Une fois déplacés dans leur nouveau contexte et par là même dépouillés de « leur utilité²⁰ » – pour reprendre la formule de Raoul Hausmann –, les choses et leurs fragments conduisent le spectateur vers l'univers extérieur au tableau. Même si l'artiste assurait que leur intérêt était purement formel, ils jouent en quelque sorte un rôle charnière entre « l'art et la vie », au même titre que la photographie, dont Hausmann considérait qu'elle était la seule forme d'art nouvelle avec les objets²¹. En les vieillissant artificiellement, Schwitters rendait plausible l'idée que ces choses et leur usage avaient une histoire propre. À travers son usure, le produit industriel de masse affirmait son histoire individuelle.

La manière dont les choses parlent et ce qu'elles racontent dépendent de l'organisation des nouvelles compositions dans lesquelles elles entrent. Dans le tableau Merz de Schwitters intitulé *Rossfett* [Graisse de cheval, ill. 15], un reste de dentelle blanche fixé par de gros clous se combine à un petit tesson de porcelaine claire à pois bleus placé tout près. Bien que ces fragments soient associés à d'autres éléments dans la composition, leur combinaison fait surgir le souvenir d'une table dressée pour prendre le café. Même s'il est impossible de déterminer si la dentelle provient d'une nappe ou d'un chemisier de femme, associée au tesson de porcelaine, elle souligne une impression de fragilité. Ce que vient encore conforter l'usure des planches de bois brut sur lesquelles sont fixés ces fragments. En revanche, d'autres éléments, comme la réclame de journal pour une lotion capillaire, de la poudre dentaire et d'autres produits de toilette, ou bien encore la moitié d'une carte à jouer figurant une dame de cœur ainsi que d'autres pièces de l'assemblage, modifient l'évocation initiale ou ajoutent d'autres associations.

La matérialité des choses fait naître des références suggestives, parce qu'attachées à des souvenirs de la vie quotidienne. Le matériau physique établit un lien avec ce qui est vécu et connu hors de l'art. La trace authentique



15 Kurt Schwitters, *Rossfett*, vers 1919, huile sur bois, papier, tôle de fer, clous, porcelaine, dentelle, 20,4 × 17,4 cm, coll. part.

que recèlent encore les vestiges des choses les distingue de toutes les représentations²². Ces vestiges ne sont pas seulement des références allégoriques²³; en tant que fragments, ce sont des témoins du monde réel. On se prend à inventer des histoires en se demandant, par exemple, si le tesson à pois bleus provient d'une cafetière qui contenait le café servi par la dame vêtue du chemisier imaginaire en broderie anglaise. On peut aussi se demander qui, *avant* Schwitters, aurait planté ces clous rouillés, ou bien, dans le tableau *Das Kreisen* [Faire des cercles] de 1919, ce que pouvait bien contenir

la boîte de conserve dont on découvre le couvercle parmi d'autres formes circulaires. Et l'on pourrait s'imaginer les fumeurs des cigarettes Manoli dont les étiquettes figurent dans différents tableaux²⁴. Les billets indiquant gare de départ et destination, les tickets de tramway comportant les noms des stations soigneusement imprimés ou encore un billet d'entrée au cinéma avec des places numérotées au poulailler²⁵ suggèrent qu'ils ont appartenu à quelqu'un, peut-être à l'artiste lui-même comme on l'a fréquemment laissé entendre²⁶; mais il est impossible de lire dans ces vestiges de produits de l'industrie de masse moderne qui en avaient été les consommateurs.

L'ordinaire de la société industrielle réside précisément dans le fait que, fabriqués en masse pour la même fonction, les mêmes objets trouvent chacun un usage individuel chez leurs innombrables utilisateurs. Mais, contrairement aux reliques, leur histoire n'est pas écrite, elle se réalise individuellement, chacun d'entre eux activant chez le spectateur sa propre mémoire, laquelle ne se construit en outre pas de la même façon aujourd'hui qu'en 1920. Les biens d'usage courant des grandes métropoles sont à la fois un phénomène général et un document individuel. C'est là que réside leur intérêt en art.

Arman et ses *Accumulations* de déchets de l'abondance

Au début des années 1960, des artistes comme Daniel Spoerri ou Arman renouèrent avec les mises en scène de détritits en les utilisant comme mémoire de l'Histoire et d'histoires individuelles. Au moment où les sociétés d'Europe centrale accédaient à la prospérité, naissait dans les déchets un nouveau modèle de musée, comme le formulera plus tard Boris Groys au sujet de son compatriote russe Ilya Kabakov²⁷. Pour certains de ses assemblages, Arman a réuni des objets semblables évoquant une époque que l'on croyait révolue, des masques à gaz, par exemple; dans d'autres, ce sont des aérosols de produits toxiques ou des brocs d'autrefois. Tassés dans des vitrines de verre ou enchâssés dans du plexiglas – telles des inclusions dans de l'ambre –, ils rappellent les préparations des collections d'histoire naturelle qui documentent différents spécimens d'une espèce. Artefacts d'une même espèce déjà obsolète au moment de la réalisation de l'œuvre, ces travaux composés d'objets analogues systématiquement collectés évoquent la sinistre bureaucratie du tri dans les camps de concentration. Même si Arman s'abstient de toute référence directe aux amoncellements d'effets et de matériaux des déportés, le rapprochement se fait naturellement à la vue de ses collections d'objets usuels, tous semblables et d'un autre temps.

D'autres œuvres d'Arman du début des années 1960 montrent justement ce qui n'a pas été trié. L'une de ces pièces présente le contenu d'une corbeille à papier vidée dans un contenant de plexiglas transparent de la taille d'une poubelle. Les détritits mis en scène à travers la transparence du plastique invitent à reconstituer les habitudes de celui ou celle qui les a produits, comme le fait la police scientifique qui s'applique elle aussi à conserver et étudier les traces. À côté d'improbables papiers et bouts de chiffons, on reconnaît toutes sortes d'emballages de produits d'hygiène corporelle et intime, dont



16 Arman (Armand Fernandez), *Poubelle de Jim Dine*, 1961, déchets, plexiglas, plateau en bois, 51 × 30 × 30 cm, coll. part.

une célèbre crème à bronzer de l'époque (1961), ou bien les rayures pop du dentifrice Signal, et les paquets de Gauloises bleues qui dégagent encore un parfum d'existentialisme. Arman ayant donné dans certains titres le nom de l'auteur de ces détrituts, le spectateur redouble alors de curiosité dans le décryptage des vestiges. Dans notre cas, il s'agit de la *Poubelle de Jim Dine* (ill. 16). Or, si l'on y regarde de plus près, la disposition des déchets, le rythme des bouts de tissus et les coloris assortis des divers matériaux font naître le doute : est-ce vraiment la poubelle de l'artiste pop anglo-américain, ou plutôt un dispositif mis en scène par Arman ? Quoi qu'il en soit, la *Poubelle* suggère que ce que nous avons devant les yeux – à l'exception des détrituts de cuisine et des aliments –, ce sont les déchets types d'un habitant de grande métropole occidentale, manifestement avec une « pièce rapportée » de sexe féminin.

Comme chez Schwitters, et même s'il s'agit d'une mise en scène, on constate que dans les déchets qu'expose Arman sont inscrites tant la production que la consommation. En ce sens, ils fonctionnent comme un sismographe de l'état de la société, des goûts individuels ou du statut social d'un individu. Ils constituent une archive à laquelle viennent s'ajouter de nouvelles strates et qui conserve les traces du passé récent, des modes révolues et des petites choses qui perdurent dans le quotidien. Et c'est Arman qui en est l'archiviste.

Pour pallier l'instabilité propre aux ordures, la transformation permanente de leur forme jusqu'à la décomposition, l'artiste a choisi des composants relativement stables, ou pour d'autres œuvres il a coulé ses accumulations dans une résine transparente. Tout ce qui est périssable, exposé au processus de pourrissement²⁸, et perd ainsi rapidement sa forme, a déjà été éliminé ici, bien avant l'époque du tri sélectif. Ce qui permet d'éviter la répulsion que peuvent facilement susciter les substances amorphes, instables et liquides, comme celles qui font débat autour de la notion d'« informe » définie par Georges Bataille²⁹. Les *Accumulations* d'Arman sont, en ce sens, des déchets « propres » et stables. Si on les compare à ceux de Schwitters, ils se sont certes considérablement multipliés et autonomisés, ils ne sont plus assignés au cadre du tableau ; mais, du point de vue des matériaux intégrés à l'œuvre, rien de fondamental n'a changé.

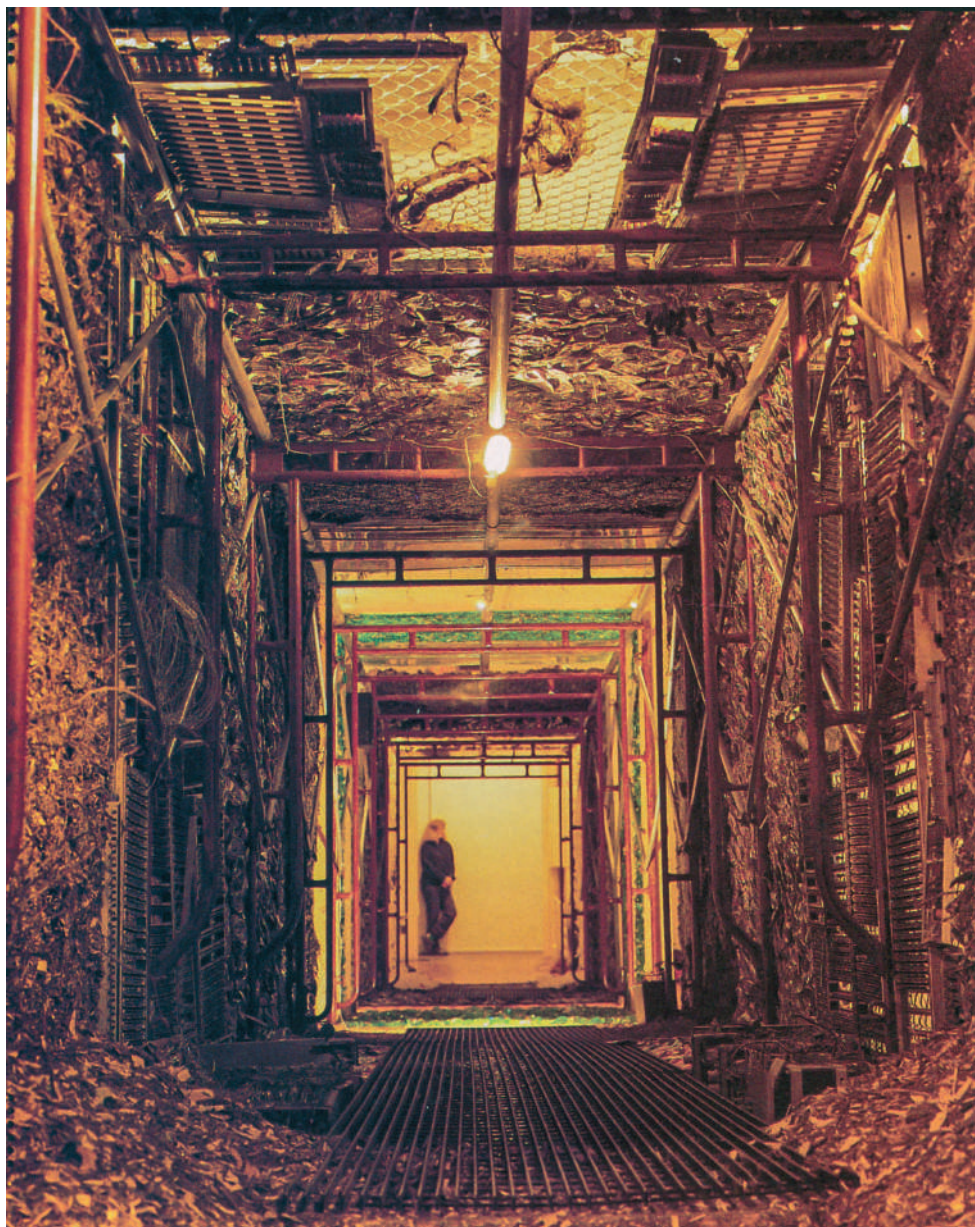
La propriété essentielle des détrituts est de dé-différencier les différents matériaux de sorte que, dans leur réaction les uns par rapport aux autres, ils développent une « symbiose sauvage », pourrissent et perdent leur forme. À l'état final de l'évolution entropique, dont le modèle est pour ainsi dire inhérent aux ordures, même le plus stable des matériaux deviendra amorphe.

Les ordures, un système en temps réel

Mettre au jour la dé-formation des choses quand elles deviennent déchets³⁰, et donc leur redoutable dimension entropique, c'est ce qui, depuis le début des années 1980, motive le travail de l'artiste new-yorkaise Mierle Laderman Ukeles. Pour son projet *Flow City* [Ville fluide], elle a choisi l'une des sept décharges de New York, la Marine Transfer Facilities. Les ordures collectées dans la ville sont véhiculées par camion, puis chargées sur des barges qui les transportent jusqu'à la décharge située sur Staten Island. Pour *Flow City*, Ukeles a d'abord conçu un tunnel en matériaux recyclables qui jusqu'ici n'existe qu'à l'état de maquette (ill. 17)³¹; il doit permettre d'accéder à une passerelle de verre qui, elle, est en revanche réalisée et permet d'observer sept jours sur sept et vingt-quatre heures sur vingt-quatre les camions broyeurs blancs de New York City qui déversent les ordures résiduelles de la ville. L'arrivée de ces ordures « fraîches », leur compression et leur réaction à celles qui étaient déjà entassées modifient en permanence l'état du mélange. L'instabilité menaçante de ces montagnes de détritiques déjoue jusqu'à l'absurde toute idée d'un « ordre des choses ». La métropole se vide sans cesse de son contenu, rejetant une masse nauséabonde et révoltante qui apparaît comme le modèle même de l'informe. Si, à la fin des années 1920, la réflexion de Georges Bataille autour de l'informe portait sur l'abattoir, le ventre de Paris, désormais la problématique tourne autour des excréments, de l'anus de New York.

La décomposition, qui voit toute chose perdre sa forme, va de pair avec la disparition des propriétés spécifiques de chacun des matériaux. Des matières hétérogènes s'amalgament pour en former une nouvelle, universelle. La fin de cette chaîne est ainsi tendanciellement prévisible, avec de nouveaux tris de matériaux dont Ukeles fait physiquement la démonstration dans son tunnel de recyclage³². Son travail ne porte pas sur la diversité des formes et des surfaces dans les détritiques, comme chez de nombreux artistes contemporains, ni sur la réutilisation de fragments du quotidien dans le sens des *Vermerzungen* de Schwitters, mais elle montre le « violent théâtre de la décharge³³ » alimenté en permanence par la société, avec une formation et une déformation toujours plus rapides des choses et de leurs matériaux. Il n'y a plus d'histoires à reconstituer parce qu'ici toutes les traces que les détritiques collectés à la main par Schwitters avaient transformées en informations s'éliminent d'elles-mêmes dans les gigantesques montagnes d'ordures³⁴.

On peut considérer le projet de Mierle Laderman Ukeles comme une mesure didactique prônant la réduction des déchets, et on peut même se demander s'il se trouvera jamais un visiteur pour s'exposer de son plein gré à ce spectacle



17 Mierle Laderman Ukeles, *Re-entry* (prototype du *Passage Ramp* pour le projet *Flow City*), 1987, matériaux recyclables (verre pilé, caoutchouc, plastique, papier, etc.), installation (temporaire), exposition *Out of the Studio - Art with the Community* (en collaboration avec le département de l'assainissement de la ville de New York), Long Island City, N.Y., P.S.1 Contemporary Art Center (désormais MoMA PS1)

qui vous donne des haut-le-cœur. Pourtant, il éclaire un autre aspect relevant du vieux débat sur l'état amorphe de la matière. La dé-différenciation comme principe même du déchet constitue l'extrême opposé du facteur culturel qu'est le travail en tant qu'il crée constamment de la différence.

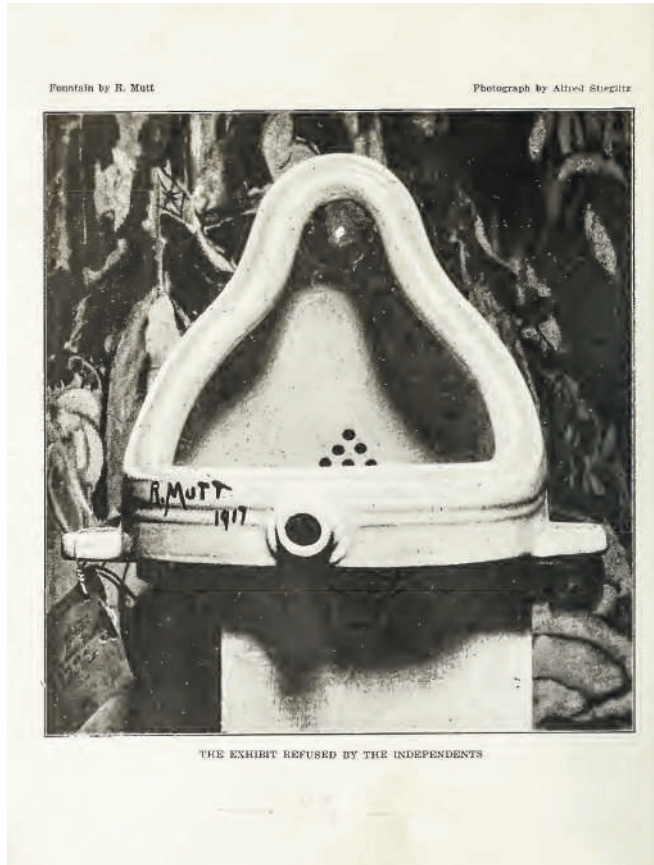
La matière d'origine de la sculpture : la *Fontaine* de Marcel Duchamp

À l'exception du système en temps réel, les déchets – tout ce qui est usagé, qui a vécu et a été rejeté – ont quelque chose de nostalgique. Dans ses ready-mades, Marcel Duchamp a expérimenté le concept d'une dés-utilisation des choses ordinaires par l'esthétique, concept contraire à celui de leur transformation en déchet. Le terme même de ready-made – Duchamp le découvre aux États-Unis, qui, au début du siècle, étaient le pays le plus avancé sur le plan industriel – suggère qu'il ne s'agit pas pour l'artiste de donner forme ou de dé-former, mais bien d'utiliser des objets finis prêts à l'emploi³⁵. Duchamp a radicalement mis en jeu l'âge industriel, établissant en tant qu'artiste un lien direct à l'état des forces productives, au sens de Walter Benjamin. Lorsque, en 1917, il soumet au jury de l'exposition de la New Yorker Society of Independent Artists son ready-made devenu depuis légendaire malgré ou peut-être justement à cause des circonstances particulièrement défavorables de l'époque, son urinoir intitulé *Fountain* sera, on le sait, refusé³⁶.

La *Fontaine* est connue grâce à une photo d'Alfred Stieglitz et plusieurs articles parus dans *The Blind Man*, une revue d'avant-garde confidentielle (ill. 18)³⁷. Bien qu'on n'ait pas trouvé jusqu'ici d'urinoir strictement identique, on part du principe qu'il s'agit d'un article de masse de fabrication anonyme dont la forme et le matériau sont restés inchangés et que la signature « R. Mutt³⁸ » devait ériger en œuvre d'art³⁹. Le succès se fera attendre longtemps.

Manifestement, Duchamp avait dès le début poursuivi sciemment une stratégie artistique visant à abandonner le travail à la main pour se faire metteur en scène et « organisateur de matière⁴⁰ ». Il ne s'agit pas ici de savoir s'il avait effectivement soumis un ready-made, ou reconstitué un produit de série, ou bien encore si toute l'histoire n'avait pas d'autre perspective que d'être rendue publique dans une revue. Ce qui est intéressant, c'est la stratégie conceptuelle de Duchamp, laquelle consistait à transformer en matériau artistique un objet produit par l'industrie et visiblement fonctionnel, et ce sans le « dé-former ».

Un mois après l'exposition, *The Blind Man* publiait une sorte de programme des ready-mades que Duchamp avait sinon rédigé lui-même, du moins approuvé. Il définit la position de l'art à l'âge industriel et mentionne pour les



18 Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917, faïence blanche avec inscription peinte, 38 × 48 × 63,5 cm, photographie d'Alfred Stieglitz, publiée dans la revue *The Blind Man*, n° 2, 1917

réfuter deux reproches adressés à la *Fontaine*. D'abord, le travail de Duchamp est accusé d'être « immoral et vulgaire ». Ensuite, on le considère comme « un *plagiat*, un simple objet de plomberie⁴¹ ». Répondant à l'accusation de plagiat, *The Blind Man* indique : « Duchamp a pris un objet commun et l'a placé de telle façon que son utilité première a disparu derrière une nouvelle appellation et un point de vue qui offre désormais une réflexion différente face à cet objet⁴². » L'argumentaire de *The Blind Man* soulignant que l'objet a été soustrait à son utilité première se retrouvera l'année suivante dans le *Manifeste dada* de Raoul Hausmann; mais les dadaïstes, et avec eux Kurt Schwitters, ont toutefois

désamorcé ce procédé en introduisant dans l'œuvre d'art des marchandises et des objets dévalorisés et invalidés par l'usage.

Priver les choses de leur utilité, comme le voulaient ces programmes, avait en outre à voir avec un paradigme de l'art moderne. Au service d'un art pour l'art, on avait maintes fois fait valoir que le sujet d'une œuvre n'importait pas, dans la mesure où la valeur artistique résidait dans la mise en forme⁴³. Pour la forme « pure », il est indifférent qu'elle vienne de pommes, de poires ou d'un urinoir. Mais si le spectateur potentiel continue de se fixer sur l'objet concret, s'il voit encore dans l'objet dépourvu de sa fonction initiale la cuvette d'un urinoir, cette réaction sera imputée à son manque de culture esthétique ou on le renverra à un « honni soit qui mal y pense ». Vu le caractère indicible et peu présentable de l'urinoir, le choix de Duchamp ne se comprend que comme la volonté de mettre à l'épreuve la « vision pure ». Ce qui cadre bien avec le fait que la pertinence du modèle d'un « œil innocent » ne pouvait pas se vérifier sur l'objet lui-même détourné de son usage, mais seulement sur la photo d'Alfred Stieglitz qui le représentait.

The Blind Man publia sous le titre « Buddha of the Bathroom » un article renvoyant à l'exercice de ce que l'autrice appelle explicitement l'« œil innocent » face à la cuvette de l'urinoir. « Quelqu'un dit : "Ça ressemble à un ravissant Bouddha" ; un autre ajoute : "Ça me fait penser aux jambes des femmes de Cézanne" », mais ces femmes, dans leur ronde nudité, n'ont-elles pas évoqué les courbes tranquilles de la porcelaine décadente des plombiers⁴⁴ ? » Si la vérification du paradigme de la ligne et de la forme apparaît si clairement comme un défi, c'est qu'il n'est pas du tout absurde de comparer les contours d'un urinoir renversé sur la photo avec ceux d'une figure de Bouddha. Mais, en même temps, l'article renvoie l'œil innocent à ses limites, en montrant bien que le désir va à l'encontre de l'observation formelle.

En choisissant cet objet, Duchamp choisissait également un matériau. Au tournant du siècle, les urinoirs étaient couramment en porcelaine blanche⁴⁵. Dans l'idée du ready-made, le matériau concret n'a pas en soi de valeur en termes de création. Au contraire, en tant que produit industriel, il est spécifiquement rattaché à une marchandise donnée. Pourtant, et ce n'est pas anodin, Duchamp a choisi pour sa *Fontaine*, le seul ready-made qu'il ait jamais tenté de faire exister pour le public, un objet fabriqué à partir de la matière qui est véritablement à l'origine de toute création : la terre.

Plinie l'Ancien rapporte que le potier Dibutades de Sicyone aurait inventé la sculpture en modelant des portraits en argile qu'il aurait ensuite fait cuire en même temps que des objets d'usage⁴⁶. La porcelaine est le plus précieux des produits à base d'argile, en l'occurrence de kaolin⁴⁷ ; elle est originaire de

Chine, où du reste on l'utilise aussi pour produire des statues de Bouddha. Ce que Gottfried Semper, dans ses recherches sur les matériaux au milieu du XIX^e siècle, avait défini pour la céramique façonnée à partir d'une « masse molle » vaut pour toutes les argiles, à savoir que toutes se caractérisent par des propriétés de plasticité et de malléabilité⁴⁸. Ce qui revient à dire que, en choisissant un urinoir, Duchamp avait choisi un matériau qui était par excellence le matériau plastique des origines et incarnait dans les mythes fondateurs le transfert de l'objet d'usage ordinaire dans l'art.

En resituant la cuvette d'urinoir et son socle dans le contexte de la sculpture, on observe qu'elle s'y intègre parfaitement du point de vue du matériau. Alors que l'argile crue était appréciée pour la fabrication de modèles⁴⁹, vers 1900 on réalisait en porcelaine blanche surtout de petits formats de sculptures, des figurines alors considérées comme inférieures par rapport aux œuvres en bronze ou en pierre. Jamais la porcelaine ne perdra complètement sa relation avec les objets d'usage. C'est ce qui fait de ce matériau utilisé depuis la fin du XIX^e siècle dans le domaine de l'alimentation et de l'hygiène du corps, dans les cuisines et les salles de bains, le matériau idéal pour explorer le passage du quotidien dans l'art.

Appropriation du travail réifié

La contribution de Duchamp à la création résidait, selon l'argumentation de *The Blind Man*, dans le choix de l'objet : « He chose it. » Conformément aux règles du capitalisme, l'acquisition d'une marchandise socialement produite en fait la propriété de l'acquéreur. Il peut alors en faire ce qu'il veut. Il peut détourner la marchandise de sa fonction en utilisant par exemple une cafetière comme vase, mais il n'est pas si simple d'en faire une œuvre d'art parce que, dans ce domaine, les normes sont différentes. Le produit industriel n'est pas compatible avec la conception de l'œuvre d'art pensée comme un objet réalisé par un individu.

Sur la photographie de la *Fontaine* publiée par *The Blind Man*, on peut voir un tableau de Marsden Hartley, *Warrior*. Comme un décor de papier peint, il constitue le nouveau contexte du produit industriel que Duchamp s'est approprié et dont la signature « R. Mutt » peut occulter le travail collectif qui a permis sa fabrication dans les usines des Mott Iron Works⁵⁰. Tant que des produits industriels étaient intégrés dans un contexte artistique produit manuellement, le statut de l'art n'était pas remis en question sur le fond. C'était le cas pour Schwitters, puisque les détritits introduits dans ses œuvres

n'incarnaient ni valeur d'usage ni valeur d'échange et y figuraient comme des matériaux sauvés par l'esthétique. Duchamp, en revanche, allait jusqu'au bout d'un problème que l'industrialisation avait rendu manifeste : l'abîme qui sépare le travail artistique du travail non artistique. Les marchandises industrielles sont produites socialement, mais on se les approprie de manière privée, tandis que pour les travaux artistiques, c'est l'inverse. À une production privée fait suite une réception publique⁵¹.

Dix ans avant Duchamp, Filippo Tommaso Marinetti avait déjà proclamé que c'était de la production industrielle que naissent les formes modernes de l'art, et que donc une voiture de course était « plus belle que la *Victoire de Samothrace* » ; mais ce à quoi pouvait prétendre le prodige technique qu'est la voiture de course ne pouvait pas s'appliquer à l'urinoir. La remarque de Louise Norton affirmant que les seules œuvres d'art que l'Amérique aurait produites seraient « ses tuyauteries et ses ponts » reste donc ambivalente. Mais, d'un point de vue immanent, il est toutefois cohérent de mettre en scène un de ces produits pour en faire une œuvre d'art.

Les abîmes d'un matériau hygiénique

La deuxième critique que se propose de réfuter *The Blind Man* est celle de la vulgarité qu'il y aurait à montrer publiquement le secret des petits coins. La *Fontaine*, écrit l'autrice, n'est pas plus immorale qu'une baignoire. C'est un équipement proposé tous les jours dans les vitrines des magasins de sanitaires, écrit-elle, ce qui est sans doute exagéré, car même les catalogues spécialisés reproduisent rarement des urinoirs⁵². L'urinoir – objet que de toute façon la moitié de l'humanité ne voit ni, à plus forte raison, n'utilise jamais – était forcément en son temps le comble de la provocation aux États-Unis, un pays tellement prude et obsédé de propreté que, dans les années 1960, la cuvette de WC filmée par Hitchcock dans *Psychose* avait fait scandale.

L'éclat blanc des installations sanitaires est aujourd'hui encore le signe d'une propreté quasi aseptique et l'image même de l'hygiène de vie de la bourgeoisie urbaine. Aux orifices d'arrivée et d'évacuation de la cuvette que l'émail blanc fait ressortir avec précision, et qui désignent la souillure et son nettoyage, est attachée une inquiétante dimension d'excrétion et de disparition. En élargissant encore cet horizon d'associations, comme le fait l'autrice de l'article de *The Blind Man* en rapportant la porcelaine blanche décadente des sanitaires aux jambes des jeunes filles chez Cézanne, on s'aventure sur un terrain tabou. L'article n'est pas le seul à suggérer que telle était bien l'intention de Duchamp,

comme le montrent d'autres travaux de l'artiste de la même époque ouvrant tout autant d'abîmes⁵³.

C'est exactement cette oscillation qui fait surgir dans la *Fontaine* le lieu obscène d'une rencontre symbolique des sexes, le théâtre d'une mise en scène de la relation entre la « fontaine » masculine et le bassin féminin. Comme l'indique déjà le titre qui associe le lieu d'excrétion à une source de vie. Et à ce titre correspond à son tour la passivité de l'argile façonnée cuite, matériau dont la vocation initiale était, comme l'avait formulé Semper, de « recueillir des liquides⁵⁴ ».

Il y a dans la transformation d'objets anodins du quotidien en scénarios riches d'ambiguïtés sexuelles une vraie parenté entre Marcel Duchamp et les surréalistes. Ce sont ces derniers qui inaugurèrent au milieu des années 1930, en France d'abord, la réception publique des ready-mades, notamment à travers un article d'André Breton dans la revue *Minotaure*. À ce moment-là, la *Fontaine* elle-même, l'objet concret, était perdue depuis longtemps ; mais, en 1936, un autre ready-made de Duchamp était présenté lors de l'*Exposition surréaliste d'objets*, où figurait aussi une tasse en fourrure de Meret Oppenheim qui était une sorte de réponse à la *Fontaine*.

Le produit industriel et la nature sauvage. La petite fourrure de Meret Oppenheim

C'est également de la porcelaine industrielle que Meret Oppenheim a utilisée pour une pièce exposée en 1936, mais en l'habillant d'une dépouille de la nature sauvage. L'œuvre se compose d'une tasse, d'une sous-tasse et d'une petite cuillère, les trois parties étant marouflées de peau de gazelle (ill. 19). La fourrure est disposée de telle manière qu'elle souligne les formes des ustensiles, en accentue certaines parties, éveillant chez le spectateur des instincts tactiles. Or, les objets de table sont de toute façon faits pour être touchés, et ce pour des contacts spécifiques. Tandis que la tasse est portée aux lèvres, seuil entre l'extérieur et l'intérieur du corps, la fonction des couverts est de franchir justement cette limite du corps. C'est pourquoi ce genre d'objets est fabriqué dans des matériaux lisses, nettoyables, répondant à nos conceptions de l'hygiène. En revanche, ce sont des désirs de contact tout à fait différents que suscite la fourrure. Elle rencontre en effet le besoin qu'éprouve la surface de la peau de caresser, de sorte que l'interaction de deux contacts en soi insignifiants donne lieu à une érotisation singulière. C'est bien la charge érotique de cette rencontre entre deux matériaux que met en évidence dans ses sous-entendus



19 Meret Oppenheim, *Objet (Le Déjeuner en fourrure)*, 1935-1936, tasse, soucoupe et cuillère recouvertes de fourrure, New York, N.Y., The Museum of Modern Art

le titre donné à l'œuvre par André Breton en 1938, puis repris par Oppenheim : *Le Déjeuner en fourrure*⁵⁵.

Le pelage de la gazelle est extraordinairement fin ; il était donc volontiers utilisé pour ce qu'on appelait autrefois les fourrures d'été. À la différence de celles de l'ours ou du loup, la peau de gazelle passe pour être une fourrure typiquement « féminine ». En effet, la gracile gazelle des vastes étendues d'Afrique et d'Asie⁵⁶ se prête bien à la représentation d'une petite touche d'exotisme sauvage mais distingué pouvant inspirer toutes sortes de projections érotiques. Ces sortes d'associations suggérées par l'usage que fait la société des matériaux font partie de l'histoire de la construction des genres et ne peuvent pas être assignées à un regard masculin ou féminin⁵⁷. Même si elles peuvent évoluer, elles restent partie intégrante de notre histoire culturelle – comme le montre bien dans l'histoire de l'art la fourrure devenue attribut des courtisanes⁵⁸, avec les tableaux de Titien, puis de nombreuses variantes jusqu'à Otto Dix et les prostituées des villes dans les années 1920. Or, ce n'est pas une femme que Meret Oppenheim a vêtue de fourrure, mais une tasse et une cuillère, la tasse correspondant néanmoins à l'image traditionnelle de la femme comme réceptacle.

L'extérieur de la tasse est gainé de fourrure claire, presque blanche, tandis qu'Oppenheim a utilisé pour l'intérieur le pelage plus long et coloré du dos de la

gazelle. Sur l'anse, la porcelaine émaillée jaune clair reste visible, ce qui la fait apparaître comme déshabillée, presque nue. En effet, la fourrure joue le rôle d'un vêtement et, ainsi, les reflets de l'émail lisse de la tasse chatoient comme une peau. Moins on voit, plus on devine – dissimuler, c'est faire naître le désir.

Le travail de Meret Oppenheim se distingue du ready-made de Duchamp en ce que l'artiste a retravaillé de manière personnelle un produit industriel d'usage courant. Le détournement matériel de l'objet ordinaire qu'opère la fourrure est une stratégie qui fonctionne. Il n'est donc guère étonnant que, contrairement aux ready-mades de Duchamp, on n'ait jamais contesté au *Déjeuner en fourrure* son statut d'œuvre d'art.

Ce n'est pas un hasard qu'il ait fallu attendre les années 1950 pour que les ready-mades de Duchamp connaissent un succès retentissant. À un moment où de grands pans de l'art contemporain pratiquaient la « sortie du tableau » et où le *high and low* entraînait dans une véritable dynamique⁵⁹, Duchamp se voyait d'un coup considéré comme la pointe de l'avant-garde du début du xx^e siècle.

Entre objet et tableau. Les *Combines* de Robert Rauschenberg

Après la Deuxième Guerre mondiale, l'intérêt de l'art pour les trophées de la production industrielle s'émoussa, la technologie ayant perdu tout potentiel d'utopie.

On doit à Robert Rauschenberg, dont l'œuvre constitue une charnière entre l'art européen et l'art américain, d'avoir contribué de manière décisive à la rencontre, aujourd'hui évidente, entre l'objet et la peinture. Lui-même a indiqué avoir été inspiré par les collages dada, et en particulier les travaux de Schwitters, tout comme par les ready-mades de Duchamp⁶⁰. Rauschenberg est l'artiste qui a su associer une vraie richesse de matériaux picturaux à des objets de tous les jours – et il a appelé *Combines* ces résultats de la rencontre entre les choses préfabriquées et la peinture. Ses *Combines* accueillent d'innombrables objets, comme dans *Black Market* [Marché noir], une œuvre « interactive » donnant lieu à un échange de valeurs d'usage. Ce travail comportait cinq objets dans une boîte que le visiteur pouvait troquer contre d'autres objets. Il se produisait donc une circulation sans argent ; le *Combine* devenait le lieu de potentiels ready-mades⁶¹. Malgré l'impossibilité de contrôler quels objets et matériaux entraient dans ce *Marché noir*, Rauschenberg a toujours insisté sur la signification des objets et matériaux utilisés : « Tout matériau a sa propre histoire⁶². » Quant aux objets, il notait également : « L'expérience d'une chemise qui change quand elle est exposée au soleil ou si on se baigne avec



20 Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, huile, crayon, dentifrice et vernis à ongles sur oreiller, drap et courtépente sur structure en bois, 191,1 × 80 × 16,5 cm, New York, N.Y., The Museum of Modern Art

me plaît [...]. J'aime l'histoire des objets⁶³. » On pourrait dire sensiblement la même chose de la manière dont Schwitters pensait les objets, mais ce qu'en fait Rauschenberg est tout à fait différent, comme le montrent bien les *Combines*.

Bed, réalisé en 1955, en est l'un des premiers (ill. 20)⁶⁴. Comme aucun autre travail de l'artiste, ce lit a attiré sur lui la grogne du monde de l'art; la pièce a dû être retirée de plusieurs expositions – par exemple, de la *documenta II*, dont le jury l'exclut officiellement au bout de quelques jours seulement⁶⁵. Les critiques comparaient le lit incriminé aux tableaux Merz de Schwitters pour en conclure qu'il s'agissait d'un « dadaïsme mal compris » et d'une « excentricité dénuée d'imagination⁶⁶ ». Le magazine *Der Spiegel* ne trouva rien à redire à la censure de Kassel, ajoutant au passage qu'à la différence de Schwitters, qui introduisait dans ses œuvres des matériaux de rebut au moment de la révolution de Novembre en Allemagne, inclure des objets usagés « ne pouvait plus aujourd'hui être interprété comme une provocation salutaire de la part d'un citoyen⁶⁷ ». Or, manifestement, c'était tout le contraire.

Comme on devait rapidement le constater, *Bed* n'était pas du tout un remake des tableaux de Schwitters. Alors que les détritiques prenaient dans les tableaux de ce dernier la place de la représentation picturale, les *Combines* de Rauschenberg, même accrochés au mur, ne fonctionnent plus seulement comme des tableaux. En effet, on y voit se rencontrer, sous la forme de matériaux différents, des systèmes de référence différents. Matériau du peintre, la peinture y est certes toujours utilisée en tant que tel; mais, en comparaison, le matériau des objets ordinaires est d'un autre ordre. Si, chez Schwitters, la peinture appartient incontestablement à la surface de la toile où elle sert de médiation aux objets hétérogènes trouvés dans la ville, chez Rauschenberg elle n'est plus l'instance dominante. Rauschenberg opère avec le tableau dans lequel entrent des objets et, parallèlement, avec des objets en tant que réalité hors du tableau dans laquelle entre la peinture en tant que matériau. Le tableau perd en quelque sorte sa force et sa capacité à « tenir ensemble », laissant donc s'échapper dans le monde extérieur la peinture ainsi libérée.

De l'actionnisme sur le patchwork

« Un tableau de Rauschenberg, écrit en 1959 le *Spiegel* à propos de *Bed*, se composait d'une vieille couverture matelassée collée, et d'une taie d'oreiller barbouillée d'un peu de peinture⁶⁸. » La volonté dépréciative de l'auteur se lit déjà dans l'assimilation du *quilt*, si subtil dans sa fabrication, à une « vieille couverture matelassée » [*Steppdecke*], le terme employé ici par le

Spiegel évoquant l'Allemagne des années 1950 et le charme très particulier de chambres à coucher glaciales, mais sentant néanmoins le renfermé. Quant à la description de l'oreiller barbouillé, elle n'est guère plus séduisante.

Il nous faut d'abord clarifier la question des matériaux utilisés par Rauschenberg, la manière dont il les met en œuvre et ce qu'ils ont à raconter. L'histoire « ancienne » d'un objet, son histoire d'avant sa présence dans l'œuvre d'art, produit un effet d'autant plus fort que l'objet est familier au quotidien. Or, parmi ces objets ordinaires, le lit est certainement l'un des plus familiers.

Le *Combine* de Rauschenberg comprend les éléments qui fondent la reconnaissance d'un lit par l'œil : un oreiller légèrement enfoncé, avec une taie initialement à rayures bleues et blanches, une couverture rabattue en patchwork multicolore et un drap de dessous visible autour de l'oreiller jusqu'au rabat de la couverture. Les dimensions, 191 × 80 centimètres, correspondent plus ou moins à celles d'un lit pour une personne. Mais le *quilt* était manifestement plus grand au départ ; en effet, à gauche, il a été rabattu ou coupé, comme s'il avait été divisé en deux⁶⁹. Sur l'oreiller fixé par des clous, le drap de dessous et la partie supérieure de la couverture, on peut voir des traces de peinture et des coups de pinceau, des boudins de peinture comme juste sortis d'un tube et des coulures d'autres peintures, moins épaisses, de différentes couleurs. La peinture fait ici la démonstration de ses propriétés matérielles : elle coule vers le bas, ou s'étale en surface. Ailleurs, comme il l'a dit lui-même, le peintre a pressé le tube du premier dentifrice à rayures pour en faire sortir un boudin de couleur et, ailleurs encore, c'est du vernis à ongles qu'il a utilisé et qui, en séchant, a vitrifié la surface⁷⁰. Certes, la couleur semble avoir été appliquée avec véhémence, mais les propriétés des différentes matières colorées sont toujours là, elles ne sont pas effacées.

Le fait que Rauschenberg n'ait pas peint sur une toile, mais sur les éléments textiles d'un lit possédant une existence propre en dehors de l'œuvre, confère à l'« arène » du peintre actionniste un caractère explosif. C'est ce contexte qui distingue les œuvres de Rauschenberg de celles de Jackson Pollock ou d'autres peintres actionnistes. Il y a donc une logique immanente dans les critiques qui lui reprochaient son dadaïsme mal compris, tout en voyant dans son travail un malentendu grotesque par rapport à la chorégraphie des gouttes et des éclaboussures de Pollock.

De fait, chez Rauschenberg, il s'agit d'autre chose. À l'époque moderne, le lit est nimbé d'une aura de secret, voire d'interdit. Tout ce qui se fait au lit – le sommeil, la naissance, la procréation, la mort – relève du domaine privé et se déroule à l'exclusion des tiers non concernés. C'est pourquoi flotte autour des représentations de scènes de lit modernes un parfum d'indécence.

Rauschenberg a donc rendu public un lieu tout à fait privé, voire intime, dont il a fait un objet d'exposition en l'accrochant au mur. À la figure qui, dans la tradition picturale, était la seule légitimation de la représentation d'un lit, s'est substituée une peinture actionniste comme trace du peintre.

Reconnaissables au premier coup d'œil, les éléments physiques du lit trahissent leur origine, la vie ordinaire, déterminant les modalités selon lesquelles la peinture va être elle aussi appréhendée. Les épaisses traces et croûtes de peinture ont leur origine quasiment à l'extérieur du tableau. Pour que de la peinture appliquée à la surface d'un lit puisse être rangée dans le genre de la peinture, dans l'art du peintre, il faut un changement de mode de perception. Tant que cette accommodation cognitive, que nous pratiquons du reste en permanence dans notre quotidien médiatisé, ne s'est pas faite, *Bed* apparaît forcément soit comme un tableau actionniste raté, soit comme un objet trouvé mal compris. C'est sur ces décalages de perception que joue l'artiste, et c'est précisément en cela que réside la surprise du *Combine*, son humour particulier.

Des souillures viriles

Si, en termes de réception, on en reste d'abord au niveau de l'objet – le lit –, alors le *Bed* de Rauschenberg, contrairement au *Bedroom Ensemble* [Chambre à coucher] de Claes Oldenburg de 1963, avec sa perspective déformée (ill. 21), n'est en aucun cas intact et *clean*. Chez Oldenburg, la nature sauvage apparaît seulement à l'état de citation à travers le motif zèbre de l'oreiller, tandis que, dans le lit de Rauschenberg, il semble s'être réellement passé quelque chose de sauvage. Et ce n'est pas simplement le décor d'une scène de crime, Rauschenberg en fait va plus loin, il montre le lit comme *étant* lui-même le lieu du crime. Comme le formule assez bien *Newsweek* à l'occasion de l'exposition de New York en 1959 : « *Bed* fait penser à une photo de police du lit du crime après que le corps a été enlevé⁷¹. » Ce qui annonce un horizon de connotations liées à l'association sexe et crime qui, dans l'histoire de l'art, accompagne le féminicide, avec un répertoire iconographique où le lit a toute sa place⁷².

Outre le refus d'accommoder la perception qui sinon ne comprend le mode peinture que dans le sens de la représentation de quelque chose d'autre, la condition pour que cette peinture sur un lit soit perçue comme une souillure est la charge sexuée que véhiculent les matériaux et les procédés artistiques utilisés.

James Leggio a qualifié de « tache » [*stain*] la peinture mise en œuvre de manière actionniste. Avec Paul Ricœur, il s'interroge sur la signification historico-culturelle de la tache sur le tissu⁷³ en se penchant sur la tradition de



21 Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble* [1963], *Replica I*, 1969, formica, vinyle, bois, métal, fausse fourrure, moquette, miroir, papier peint, 303 × 512 × 648 cm, Francfort-sur-le-Main, Museum für Moderne Kunst

l'iconographie chrétienne, où elle est l'empreinte du corps. Transposées dans une matière physique, les traces « sacrées » du corps deviennent des souillures, symboles d'une sexualité chargée du poids du péché⁷⁴. Même si l'on peut être d'accord sur la conclusion, l'interprétation iconographique ne tient pas compte du matériau tel qu'il est mis en œuvre à travers la technique artistique, ni de la valeur qu'il avait en son temps. En premier lieu, il ne s'agit pas d'une empreinte, mais d'une peinture, actionniste, avec abondance de matière. Comme l'ont montré les exemples de Fautrier, Dubuffet ou Schumacher, elle était associée dans les années 1950, au moins en Europe, à des idées d'agression, de blessures⁷⁵ et de souillures, mais en même temps aussi à la virilité.

En amont de la *documenta II* où Jackson Pollock était à l'honneur, c'est surtout le mode de production actionniste de ses tableaux qui était mis en avant, en même temps qu'on construisait des comparaisons avec l'Europe.

Le peintre français Georges Mathieu, par exemple, également représenté à cette *documenta*, se voyait comme un nouveau peintre de batailles, intitulant ses œuvres *Bataille de Hastings* ou *Bataille de Brunkeberg* (ill. 22), adoptant même des postures d'escrimeur face à la toile, «frappant, piquant ou virevoltant⁷⁶». Ce que la toile recueillait des performances publiques de Mathieu apparaissait comme les traces d'«éjaculations sauvages⁷⁷», de l'«orgasme d'une explosion incontrôlée⁷⁸». Werner Haftmann y voyait lui aussi «le mouvement pictural [...], le choc, le coup, le trait qui éclate et éclabousse [...]⁷⁹». La peinture des actionnistes était posée comme un art viril à l'opposé de la «masse tellurique» des tableaux de Schumacher ou de Dubuffet.

Face à cette virilité, une couverture en patchwork faite de chutes de tissus de différentes couleurs cousues pour former un motif régulier, la «vieille couverture matelassée» de la critique, était rangée dans la catégorie du féminin, sa fabrication étant exclusivement un travail de femme. Leggio attire néanmoins fort justement l'attention sur l'ambivalence de ces assignations de genre, car les bandes de couleurs assemblées pour former des carrés imbriqués peuvent tout aussi bien être lues comme une révérence au professeur de



22 Georges Mathieu peignant *Bataille de Brunkeberg* lors de l'action réalisée le 23 ou 24 juillet 1958, Stockholm, Hallwylska Museet

Rauschenberg au Black Mountain College, Josef Albers, et à son hommage puriste au carré, *Homage to the Square*⁸⁰. Au carré d'Albers, parangon de rigueur formelle, s'opposent le matériau souple et le mode de fabrication du *quilt*⁸¹.

De par sa technique d'application de la peinture, Rauschenberg entendait, comme il l'a dit lui-même, transformer le *quilt*, combattre son caractère d'objet. Ce combat entre la peinture et l'objet recèle encore d'autres niveaux de signification. À travers son motif, le *quilt* cousu représente par rapport à la peinture actionniste quelque chose d'uniforme, de constant, mais aussi de quasi mécanique et stupide. L'abstraction géométrique passait pour une conquête de l'Europe, pour l'exemple même d'une forme élaborée et contrôlée. En revanche, l'Action Painting, toujours à la limite de l'anarchie, était venu d'Amérique. La forme géométrique de l'art non figuratif symbolisait l'abstraction ancienne, européenne. Albers, émigré aux États-Unis en 1933, était de ceux qui en avaient défini le programme, s'intéressant davantage à la subtilité des coloris qu'à la peinture en tant que matériau. En revanche, la peinture actionniste représentait la conception virile de la liberté d'un art américain jeune et « triomphant »⁸². En ce sens, dans « le combat des sexes sur la couverture »⁸³ se superposaient deux débats : un débat national et un débat théorique sur l'art.

Or, quand l'abstraction géométrique « européenne » se présente sous la forme du motif répétitif d'un *quilt* soigneusement cousu, et que la peinture s'y dépose comme trace de l'artiste actionniste, ce sont clairement deux pôles qui entrent alors en tension extrême. Face à la pulsion de liberté de la peinture, le tissu cousu du *quilt* et sa connotation féminine, avec en outre l'abstraction géométrique qu'il représente, manifestent aussi la stupidité de la répartition de la grille ; mais, comme le *quilt* conserve son caractère utilitaire de couverture, qu'il reste donc aussi un objet au même titre que l'oreiller et l'ensemble du dispositif du lit, la peinture gestuelle qui vient s'y superposer peut s'entendre également comme une thématization des attaques lancées contre l'art figuratif. La peinture actionniste se bat contre l'objet physique. Elle a quitté le champ du tableau, lieu traditionnel de la représentation, pour pénétrer dans l'espace du quotidien, tandis qu'à l'inverse les objets du quotidien ont investi le lieu du tableau. Chez Rauschenberg, les deux systèmes sont des adversaires acharnés qui ont besoin l'un de l'autre. C'est pourquoi *Bed* est aussi une réflexion subtile sur les positions centrales de l'art contemporain. Rauschenberg y joue sa partition en maniant de manière quasi ostentatoire les assignations ordinaires de genre, tant dans son approche des matériaux que dans ses procédés.

Chapitre 3.

Archives de l'usage.

L'objet comme relique

Dans l'art d'aujourd'hui, nous rencontrons non seulement des objets isolés passés dans le contexte artistique en tant que ready-mades ou objets ayant déjà servi, mais également des collections complètes d'objets. L'archive est en vogue, que ce soit comme œuvre d'art ou comme forme d'exposition. À travers des « arsenaux de la mémoire¹ », des artistes interviennent d'une part pour s'opposer à la dévalorisation des choses et des matériaux qu'entraînent le terrorisme de la consommation et les mémoires numériques de l'oubli – c'est ce qu'ont fait Heimo Zobernig et Ernst Strouhal en transformant en art les fichiers périmés de la Bibliothèque nationale d'Autriche pour les présenter sous la forme d'une installation intitulée *Der Katalog. Ein historisches System geistiger Ordnung* [Le Catalogue. Un système historique d'organisation intellectuelle, ill. 23]. Mais, d'autre part, les artistes accélèrent eux-mêmes cette dévalorisation en mettant en scène tout ce qui est possible et imaginable comme étant autant de traces qu'il convient de lire.

Dans ces « archives de l'usage² » et de l'usagé, les matériaux qui ont été en contact avec le corps, qui ont été modelés par lui, jouent un rôle éminent. Ce qui manifeste bien l'attention croissante portée à la tactilité associée à une valorisation de la matérialité, elle-même étant l'envers de l'homogénéisation produite par les médias. Longtemps, le sens attaché à la proximité, le toucher, a été considéré comme inférieur, peu apte à la connaissance, voire dangereux, par opposition au sens attaché au lointain et à l'œil, le sens « roi » qu'est la vue³. Étant donné notamment la médiatisation grandissante du quotidien et, avec elle, la disparition des autres modes de perception non visuels, on a vu s'amorcer, à travers les notions de « sortie du tableau » et de « conservation des traces », un contre-mouvement cherchant à réhabiliter le toucher comme seule information sensorielle fiable. Le fait qu'il existe moins d'offres commerciales liées au toucher que pour l'œil et pour l'oreille joue peut-être également un rôle dans cette évolution.



23 Ernst Strouhal et Heimo Zobernig, *Der Katalog. Ein historisches System geistiger Ordnung*, 1999, catalogue de la Bibliothèque nationale d'Autriche de 1501 à 1989, composé de 84 meubles à tiroirs avec env. 2,6 millions de fiches, 7,5 × 12,5 cm chacune, installation (temporaire), Vienne, Museum für angewandte Kunst, Säulenhalle

Le cuir de la chaussure

Dans son exposition de 1992 au musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, *The Physical Self* [Le Self physique], le cinéaste anglais Peter Greenaway examinait la manière dont les images et les choses physiques renvoient à l'être humain vivant. Le tableau de René Magritte, *Le Modèle rouge*, de 1935, représentation métamorphique en pieds d'une paire de chaussures, y figurait entouré d'environ 600 chaussures déjà portées d'hommes, de femmes et d'enfants (ill. 24). Tandis que Magritte représentait dans son tableau la symbiose du pied et de la chaussure comme une illustration classique de métamorphose – c'est-à-dire comme une symbiose de leurs formes respectives –, dans la chaussure réelle, la relation entre le pied et la chaussure est inscrite dans le matériau même. Le pied laisse sa marque dans la chaussure. La manière dont il a porté la chaussure, le façonnage qu'il a ainsi fait subir au matériau se trouvent imprimés dans la seconde peau qu'est le cuir selon une « coutume monstrueuse », pour reprendre les propos de Magritte⁴. Ce modelage a imprimé dans le matériau l'histoire d'un usage, c'est-à-dire aussi une histoire d'assujettissement qui dit quelque chose du rapport individuel de chaque pied à sa chaussure.

Le choix de Greenaway, un tableau de Magritte, pour mettre en scène une confrontation entre tableau et objet, a sans doute à voir avec la réflexion du peintre sur la différence entre l'objet et son image, comme dans son légendaire *Ceci n'est pas une pipe*, de 1928-1929. Mais si, pour exemplifier cette différence, la réflexion de Magritte portait sur le médium, Greenaway met quant à lui en jeu la matérialité des choses et leur usage. Contrairement aux objets relevant, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, de la catégorie des fragments du quotidien – la *Fontaine*, l'urinoir immaculé de Duchamp, tout comme le lit de Rauschenberg qui, malgré l'intimité du lieu, n'est pas fait pour un corps particulier et n'en conserve pas non plus l'empreinte –, la chaussure donne à lire l'usage qui en a été fait par le corps d'un individu particulier. Et il en va de même pour les gants dont Greenaway a placé quelque 300 exemplaires en regard de la photo d'une main de personne âgée.

En s'adaptant à la forme des corps, la chaussure et le gant vieillissent. C'est ce qui distingue les chaussures et les gants de Greenaway des nombreux dispositifs contemporains où entrent des chaussures⁵, ainsi que des objets surréalistes en forme de gants et de chaussures comme les paires de souliers ou les gants de fourrure coupés de Meret Oppenheim⁶. Certes, le corps imaginé y joue aussi un rôle, mais dans le sens d'un érotisme sublimé ; les bottines à lacets soudées l'une à l'autre d'Oppenheim, ou ses gants de fourrure coupés d'où sortent des doigts en bois, n'apparaissent pas comme des témoins,



24 Peter Greenaway, installation dans l'exposition *The Physical Self. A selection by Peter Greenaway from the collections of the Boymans Van Beuningen Museum Rotterdam*, 1991-1992, avec le tableau *Le Modèle rouge III* (1937) de René Magritte, env. 600 chaussures, lumière, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

mais comme des fétiches du corps. Ces pièces d'Oppenheim constituent une transposition sur des objets réels d'une longue tradition qui veut que la chaussure ou le gant en cuir fonctionnent comme des substituts de celui ou celle qui les porte, avec une forte charge libidinale. À la fin du XIX^e siècle, Max Klinger avait déjà montré cette charge érotique, avec la distance de la représentation, dans le psychodrame que forme sa série d'eaux-fortes connues sous le nom de *Paraphrases sur la découverte d'un gant*.

Contrairement à son image, la chaussure concrète déjà portée, comme celles que Greenaway a exposées par centaines, illustre deux points différents.

D'une part, c'est un article d'usage courant, plus ou moins à la mode ; elle peut être solide, sportive, grossière ou élégante, grande ou petite, escarpin ou chaussure de sport, botte ou sandale ; elle renvoie à une certaine forme d'usage, mais aussi à un certain statut social. C'est dans ce sens qu'en 1962 Arman avait entassé d'élégants escarpins dans une boîte de verre, une « accumulation⁷ » qui constituait un portrait social dont le titre, *Madison Avenue*, l'assignait explicitement à l'élégance d'une grande métropole⁸. D'autre part, les différents types de chaussures usagées présentes dans l'installation de Greenaway trahissent l'usage individuel qui en a été fait.

Le matériau utilisé – du cuir – contribue de manière essentielle au caractère individuel des chaussures ou des gants portés. Dans les chaussures, les gants ou d'autres vêtements, le cuir n'a pas seulement la fonction d'une seconde peau ; il s'agit matériellement d'un pelage dont on a éliminé les poils, d'une peau d'animal donc. La souplesse et l'élasticité des peaux tannées sont telles que le corps peut leur donner forme dans de multiples usages, et que cette forme, la réaction de la peau par rapport au corps, reste conservée en creux dans le matériau comme une empreinte durable. C'est ainsi que des articles de masse différents de par leur conception et leur fabrication – chaussures ou gants – deviennent des « individus » dont la peau plus ou moins usée raconte l'histoire respective. Dans ce sens, les célèbres représentations que Van Gogh a données de grosses bottines à lacets ont été commentées non seulement comme des portraits sociaux, mais aussi comme des portraits individuels⁹.

Dans son exposition de Rotterdam, Greenaway rendait également compte de l'individualité des chaussures à travers le dispositif de présentation. Soigneusement organisées en dix rangées superposées et présentées au mur comme le serait un tableau, face au spectateur, elles rappelaient l'étalage des différents modèles de chaussures sur les rayons d'un magasin. Greenaway évitait ainsi toute association avec les montagnes de chaussures des camps de concentration qu'évoque le travail de Raffael Rheinsberg, avec ses chaussons de feutre alignés sur le sol¹⁰. Greenaway montre les possibilités que recèlent les objets individuels en matière de représentation ; il interroge la relation entre concrétion et abstraction, et pratique la « conservation des traces » de contacts physiques. Ce qui permet au mieux de matérialiser cette relation, c'est de rapprocher les objets individuels de la peinture lisse telle que l'exerçait Magritte en n'accordant aucune valeur à l'inscription du geste du peintre dans la toile. Si les surfaces des métamorphoses de Magritte ressemblent, du point de vue technique, à des ancêtres archaïques des images métamorphiques intemporelles générées aujourd'hui par l'informatique à partir d'une infinité de pixels et expérimentées en particulier pour représenter les corps¹¹, les vraies chaussures

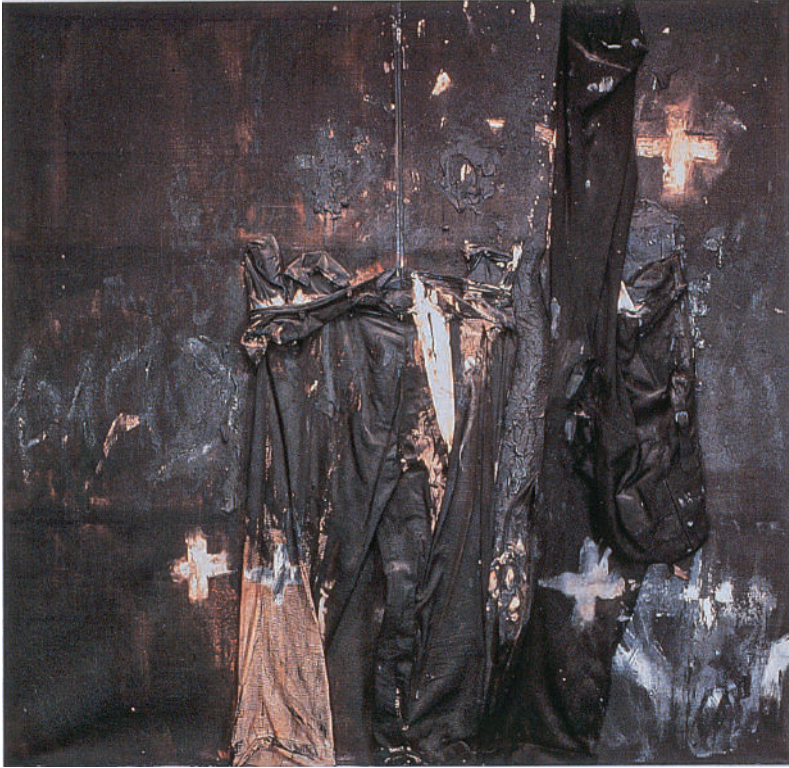
que Greenaway a placées autour de celles de Magritte sont des témoins matériels, et donc historiques, du travail physique de corps vivants concrets.

Le dispositif de Greenaway reprenait une tendance largement répandue dans l'art contemporain, où l'œuvre n'est plus seulement un objet *au sein d'une collection*, mais *elle-même* une collection où certes les images – peintes, photographiques ou numériques – peuvent avoir une place, mais où ce sont avant tout des choses qui sont physiquement présentées. Les collections de matières et de choses réelles témoignent d'un univers physique – le *physical self* de Greenaway – dont le centre est l'être humain vivant¹². Alors que Duchamp avec ses ready-mades s'attachait à la production industrielle et donc au travail social réifié, les archives de l'usage donnent d'abord à lire un usage individuel à travers les traces d'usure des objets. Et dans l'usure du matériau se lit aussi la finitude de ses utilisateurs.

La matière des vêtements

Dans le répertoire thématique de l'art contemporain, on ne trouve pas seulement des chaussures et des gants, mais plus largement aussi des vêtements qui permettent de développer des stratégies très diverses pour évoquer les corps imaginaires qu'ils renferment. Tel ou tel vêtement pris séparément servira souvent à mettre au jour des clichés sur la féminité, ou il invitera à construire des histoires individuelles, tandis que, collectés et rassemblés en nombre, les habits jouent plutôt un rôle de caractérisation sociale. Mais, quel que soit le dispositif dans lequel ils entrent, il y a toujours dans ces vêtements qui ont pris une forme de corps l'idée d'une perte qui est revendiquée à travers le corps absent. Même s'il est produit à très grande échelle, l'habit apparaît dès le moment où il est endossé comme quelque chose d'individuel, mais d'une autre manière que la chaussure. En règle générale, la matière des vêtements, leur étoffe, est un tissage de fibres souples susceptible de s'adapter idéalement aux formes du corps; il peut tenir chaud et envelopper. Certes, contrairement au cuir, le tissu conserve rarement l'empreinte du corps, il est extensible, il fait parfois des plis, ou parfois il tire, il s'use, etc. Mais ce n'est pas seulement pour sa ductilité que l'étoffe a une connotation féminine; c'est aussi parce que c'est une matière réceptive, absorbante, qui déteint ou se décolore, prend les odeurs – parce que c'est une matière vulnérable.

Déjà dans l'Ancien Testament, c'est une tunique tachée de sang qui permet aux frères de Joseph de prouver la mort de ce dernier. Certes, les procédés modernes d'analyse auraient facilement pu démontrer que ce n'était pas du



25 Jim Dine, *Car Crash*, 1960, huile sur toile, deux pantalons d'homme, 152,5 × 162,5 cm, n.l.

sang humain, mais du sang d'animal qui collait au tissu; mais, aujourd'hui encore, on utilise de la même manière les preuves d'un contact physique. Dans l'histoire du crime, les vêtements sont les pièces à conviction les plus anciennes et les plus probantes. Aujourd'hui encore, les traces laissées sur un vêtement permettent de reconstituer le déroulement des faits, comme l'a montré très clairement la farce politique que fut l'affaire Clinton-Lewinsky.

Mais, même en dehors de la recherche criminologique des preuves, le vêtement apparaît comme une certification authentique du corps, parce qu'il témoigne d'un contact. Cette idée s'est transmise depuis des siècles à travers le christianisme, dans la vénération des saints; la Sainte Tunique que portait le Christ lors de la crucifixion, la robe de Marie lors de la naissance de Jésus, ou les nombreux vêtements de saints, en particulier ceux qui portent la trace de leur martyre, sont des exemples fort répandus de reliques dites du contact¹³.

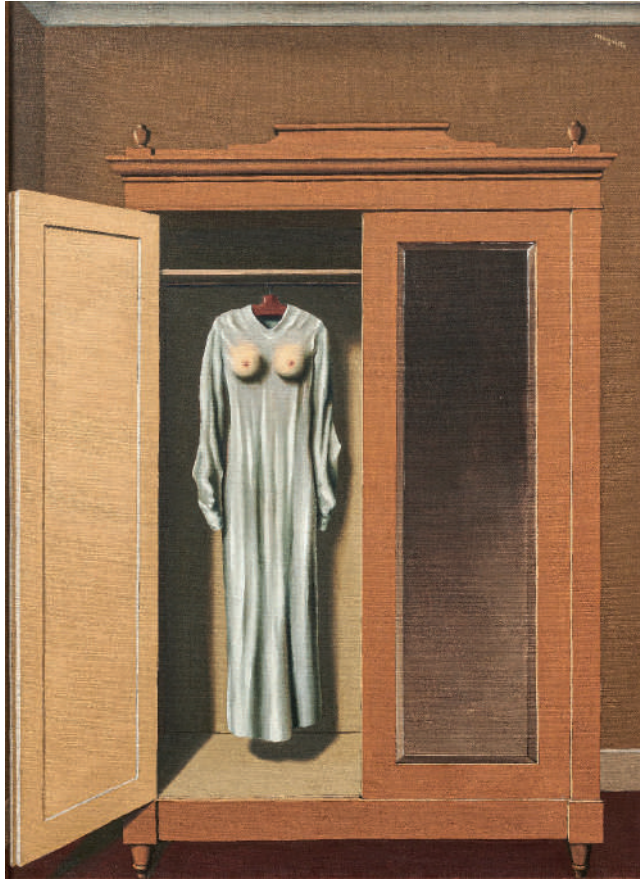
Le vêtement est le gage d'une relation intime avec le corps qu'il a touché et peut en devenir le substitut. Toute tache apparaît alors comme la preuve du martyre d'un corps sacré dont elle garantit l'authenticité.

Jim Dine a transposé le pouvoir de ce lien traditionnel dans un sujet profane, *Car Crash* [Accident de voiture, ill. 25], de 1959-1960. Deux pantalons d'homme en tissu sont appliqués à plat sur la toile et en partie recouverts de peinture, de sorte qu'ils ont pris la couleur anthracite du fond du tableau. On a l'impression que les vêtements ont été plongés dans ce fond couleur d'asphalte qui les a quasiment absorbés. Ils apparaissent comme des reliques qui auraient survécu au corps, mais le désignent encore.

Il y a même un écho de cette capacité des habits à se substituer au corps dans certaines photos de vêtements que l'on peut qualifier d'empreintes de l'empreinte. C'est là-dessus que jouait le photographe de mode Oliviero Toscani dans l'une de ses affiches controversées pour l'entreprise italienne d'habillement Benetton. En disposant horizontalement un pantalon de treillis militaire associé à un t-shirt taché de rouge, il suggérait un corps absent, grièvement blessé, voire mort. Indépendamment de toute possibilité de vérification, le rouge renvoyait dans ce contexte, comme la tunique de Joseph, au sang absorbé par le vêtement.

Les vêtements comme traces du corps

Non seulement les traces sur les vêtements, mais les vêtements eux-mêmes, comme les chaussures de Greenaway, sont des traces du corps fréquemment présentes dans l'art contemporain. C'est à nouveau René Magritte qui, très tôt et à plusieurs reprises, a étudié le rapport entre vêtement et corps, entre présence et absence au niveau de la représentation picturale, notamment dans le tableau *In memoriam Mack Sennett*, de 1936-1937 (ill. 26)¹⁴. Comme dans les chaussures-pieds, il s'agit ici aussi d'une métamorphose subie par le vêtement et le corps. Suspendue de face sur un cintre dans une armoire sombre dont l'autre moitié reste fermée, une robe claire dessine des seins de femme. Ce quelque chose de féminin oscille entre le vêtement ôté et l'image d'un corps. Le corps que la robe a habillé semble y avoir laissé son empreinte, de sorte qu'en fait ici l'habit, dont le propre est de recouvrir le corps, sert au contraire à le révéler et à le mettre à nu. En choisissant pour ce tableau une tenue blanche non spécifique, Magritte évite toute caractérisation sociale de la personne qui en est absente. Ainsi l'imagination se concentre-t-elle avec d'autant plus d'intensité sur un jeune corps féminin¹⁵.



26 René Magritte, *In memoriam Mack Sennett*, vers 1936-1937, huile sur toile, 73 × 54 cm, La Louvière, musée communal

De manière générale, dans la réalité, tout vêtement a une certaine taille qui donne une indication du corps qui l'a porté ; sa matière et sa coupe sont soumises à la mode ; il manifeste une appartenance sociale et constitue, au moins dans les cultures occidentales, un marqueur essentiel de sexe¹⁶. C'est à cette dernière assignation que le vêtement, même ôté, peut le moins se soustraire.

Ce sont surtout les artistes femmes qui ont abordé ce thème, comme Annette Messager dans *Histoire des robes*, un travail en plusieurs parties de 1990. Pour chacune des pièces qui le constituent, un vêtement de femme est disposé dans une longue caisse plate de bois fermée par un couvercle de verre, avec également des photos ou d'autres images, de sorte qu'on a l'impression de regarder de



27 Michelangelo Pistoletto, *Venere degli Stracci*, 1967, sculpture en ciment recouvert de mica (130 × 40 × 45 cm), vêtements, chiffons, 150 × 280 × 100 cm (installation), Rivoli-Turin, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, prêt de la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

précieuses reliques de vêtements. L'une des nombreuses boîtes renferme, par exemple, une robe de soirée noire en tulle très fin qui laisse les épaules nues; dans une autre, une longue robe blanche et de petites cartes carrées formant le mot « PROMESSE » évoquent le mariage. Dans une autre boîte encore est étalée une robe à nervures d'un rose brillant avec un sage col Claudine, tandis que d'autres robes, dont les tissus sont plus grossiers ou présentent des motifs colorés, semblent plutôt adaptées au travail domestique. Quoi qu'il en soit, le dispositif de Messenger met en scène ces robes de telle manière que, associées aux petites vignettes qui les accompagnent, les compositions racontent des histoires classiques de jeunes filles et de femmes rangées.

Cette collection de plus de vingt cercueils de vêtements qui, pris séparément, font penser à une prédelle d'autel, Messenger l'a répartie dans l'espace comme des sculptures sans socle directement posées sur le sol, faisant ainsi surgir l'image d'un cimetière. L'installation suggère qu'il y aurait autant de corps absents que de cercueils de vêtements. D'un autre côté, les robes correspondent toutes à une femme adulte et renvoient à différents événements ou occasions qui pourraient permettre de reconstituer la vie d'*une seule et même* femme. Selon cette lecture, l'installation décrit les étapes et les modalités de la construction de la féminité. Elle rappelle les vitrines de Christian Boltanski où sont réunis des vêtements et des accessoires de personnes dont il donne le nom. Mais si le dispositif au sol de Messenger met davantage en avant le caractère de mémorial, chez Boltanski, c'est une personne fictive dont les vêtements et les accessoires réels tracent le profil. Dans chacun des vêtements présentés, le sexe et l'ordre social sont toujours présents.

Les chiffons. Michelangelo Pistoletto et les ruines de la société

Contrairement à la présentation des vêtements comme substituts de corps individuels, les installations de Michelangelo Pistoletto des années 1960, dont le programme le révèle comme membre de l'Arte Povera, pointent clairement la négation de l'individualité. Pistoletto expose les vêtements sous forme de conglomerats de chiffons qu'il utilise littéralement en tant que « matériaux pauvres »¹⁷. La première de ses *Venere degli Stracci* [Vénus aux chiffons, ill. 27], dont les différentes versions présentent toutes une montagne de vêtements divers de toutes les couleurs, est une réalisation de 1967. Seuls les motifs et les couleurs permettent généralement de reconnaître s'il s'agit de vêtements d'hommes, de femmes ou d'enfants; on y trouve parfois des pièces de vêtements coupées, mais non cousues, parfois aussi simplement des chutes de

tissus. La montagne de chiffons est assortie d'une réplique de la *Venus pudica* moins grande que nature. La copie de la déesse antique nue n'est pas en marbre ou en bronze, mais, suivant les différentes variantes de la pièce, en polystyrène expansé grossier, en plâtre ou en béton¹⁸. D'une part, la forme classique de la déesse contraste avec toute forme de vêtement, quelle qu'elle soit, mais particulièrement avec des haillons empilés en amoncellements plus ou moins hauts selon les lieux d'exposition. D'autre part, le matériau industriel bon marché qu'est le polystyrène expansé, qui se prête à n'importe quelle forme, même la plus exigeante, s'accorde bien au caractère de ces fripes sans aucune valeur. Comme pour souligner la qualité inférieure de la matière synthétique, sa surface a été saupoudrée de paillettes en faux or.

La déesse de l'amour est tournée vers le tas de chiffons, son corps parfait semble les toucher et menace de disparaître dans la montagne de vêtements abandonnés. Le « tas de déchets de la consommation consommée » a fini par « engloutir la perspective du progrès de l'Occident », écrit Pistoletto¹⁹. La vision pessimiste de la culture que matérialisent ces hardes confrontées à l'image d'un corps idéal s'exprime également dans d'autres travaux de Pistoletto comportant des chiffons. Dans une performance à Amalfi en 1968, il avait disposé des chiffons provenant d'un ballot de vieux textiles destinés au recyclage industriel dans et à côté d'un sarcophage paléochrétien. Le sarcophage est lui aussi un signe de contact physique, une sorte d'habillement du corps mort. Confrontés à la pierre éternelle qui conserve une fois pour toutes la forme qui lui a été donnée, les chiffons qui pendaient « sans vie » du sarcophage paraissaient encore plus pitoyables et mortels qu'un corps. Ainsi, lambeaux de tissus et ruines se reconnaissaient comme « de vieux compagnons de douleur », note l'artiste, même si les chiffons avaient été « quelque peu anoblis par l'auguste origine de ces ruines²⁰ ».

Les habits qui perdent leur forme et deviennent des chiffons relèvent des détritiques ; leur place est le sol. Simplement jetés, il y a dans ces bouts de tissus la plus claire démonstration de l'« informe », de l'absence de forme, puisque, sans leur complément qu'est le corps, les tissus, mous, n'obéissent plus à la loi de la gravité. Dans les travaux de Pistoletto de 1968, ils qualifient l'état de la culture qu'ils critiquent. C'est ce que montrent le film *Arte Povera più Azioni povere* [Art pauvre plus actions pauvres], mais également l'installation *Orchestra di Stracci* [Orchestre de chiffons, ill. 28] de Pistoletto. Sous une plaque de verre rectangulaire soutenue par des briques à une quarantaine de centimètres du sol sont disposées des bouilloires électriques qui sifflent et dont la vapeur d'eau se dépose en gouttelettes sur la face inférieure de la plaque de verre. Tout autour de cette plaque, des chiffons forment une sorte de remblai donnant



28 Michelangelo Pistoletto, *Orchestra di Stracci*, 1968, vêtements, briques, deux plaques de verre, trois bouilloires, trois plaques chauffantes, eau, 180 × 300 × 50 cm, Munich, collection Goetz

l'impression que la plaque flotte sur eux. Le dispositif produit à différents niveaux des « structures informes ». D'une part, c'est un système en temps réel dans lequel l'eau génère en permanence des modifications sur la plaque de verre ; d'autre part, avec les chiffons, la structure informe passe dans un espace à trois dimensions. De plus, le travail fait surgir des histoires – on pourrait par exemple imaginer que plusieurs personnes seraient rassemblées là autour d'un foyer archaïque de l'âge de l'électricité.

Dans le travail de Pistoletto à ce moment-là, plus rien n'est stable ; même la Vénus de polystyrène qui, incarnant un autre monde échappant à la consommation, faisait contrepoids aux chiffons, a fini par disparaître. Ce sont les vêtements dépouillés de leur forme, dans leur état amorphe, qui articulent la critique de la civilisation caractéristique de l'époque.

Bien que ces morceaux de tissus semblent avoir été choisis arbitrairement, Pistoletto s'est en réalité servi d'un type bien particulier de vêtements triés. Si, au début des années 1960, Gérard Deschamps, artiste proche du mouvement

Fluxus, accumulait des vêtements sur la toile, en particulier des sous-vêtements féminins couleur chair, chez Pistoletto, la matière des chiffons est certes hétérogène, mais ce sont toujours des vêtements de dessus²¹ – donnant donc lieu à d'autres connotations que chez Deschamps. Il ne s'agit pas ici du corps érotique, sexuel, du corps intime, et donc pas non plus de proximité, mais du corps social – un propos auquel répondent ses différentes installations. Tandis que Deschamps, de par la texture comparable de ses matériaux, organise des natures mortes plastiques pensées pour le mur et proches des tableaux informels, les tas de vêtements de Pistoletto sont comme des déchets jetés à terre, synonymes de l'exclusion du corps social.

Les vêtements témoins. Boltanski et la fictionnalisation de l'authentique

Christian Boltanski utilise lui aussi des vêtements dans ses installations. Il évite en revanche l'effet de déchet et de déclassement social que met justement en scène Pistoletto. Certes, Boltanski choisit lui aussi des vêtements déjà portés, mais ils sont dans un état correct et propres, reconnaissables chacun comme ayant appartenu à un individu. Contrairement à Pistoletto qui accumule des chiffons pour former des montagnes informes, chez Boltanski chacun des nombreux vêtements exposés a sa valeur propre. Ce que montrent très bien ses dispositifs associant des photographies à des piles d'habits, comme *Monument Canada* (ill. 29). Des vêtements bien pliés sont soigneusement empilés sur le sol ; les piles sont surmontées de quinze portraits photographiques flous car fortement agrandis, éclairés chacun au centre par une sorte de lampe de bureau, le tout suggérant une relation d'appartenance entre les vêtements et les photos. Les deux éléments, les photos et les vêtements, sont des empreintes du corps ; ils en sont une trace authentique. Tandis que la photo conserve l'impression pour l'œil grâce au contact chimique de la lumière, le vêtement est pour ainsi dire « occupé » par le contact physique. Toucher le vêtement signale le désir, à la limite du tabou, puisque le corps étranger semble encore présent dans le tissu. Si chez Pistoletto il y a une espèce de répulsion qui interdit de toucher les chiffons, chez Boltanski, en revanche, les strates bien ordonnées et bien propres, présentes dans presque tous ses travaux, suscitent plutôt la crainte d'une proximité déplacée.

Même dans *Réserve Canada* (ill. 30), une sorte de vestiaire réalisé pour la première fois en 1988, la propreté et l'ordre restent intacts malgré la profusion de vêtements. Leur agencement bien ordonné fait encore ressortir leur grand nombre. Trois côtés d'une pièce ouverte sur le devant sont entièrement



29 Christian Boltanski, *Monument Canada*, 1988, vêtements, lampes, photographies sous cadres de verre, 280 × 178 × 18 cm, Durham, N.C., Nasher Museum of Art, Duke University

recouverts, du sol au plafond, de vêtements accrochés qui se chevauchent. À première vue, la situation rappelle les vestiaires des mineurs, dits « salles des pendus », comme on peut les visiter aujourd'hui dans les musées consacrés à la mine²²; mais, par rapport aux gris, bruns et noirs des tenues des mineurs, on est troublé ici par les couleurs vives et gaies des vêtements de femmes, d'enfants



30 Christian Boltanski, *Réserve Canada*, 1989, 3 000 vêtements, 690 × 870 × 660 cm, installation (temporaire), exposition *Einleuchten. Will, Vorstell und Simul in HH*, Hambourg, Deichtorhallen, photo parue dans *Die Zeit*, n° 47, 17 novembre 1989, p. 70

et d'hommes qui se côtoient joyeusement. Dans l'installation, un étroit couloir, d'une largeur d'épaules, faisait le tour du vestiaire; ses murs étaient eux aussi couverts d'habits sur toute la hauteur, de sorte qu'il était difficile d'éviter de les toucher en passant. Les vêtements semblaient avoir été portés, mais aussi nettoyés. Leurs couleurs ne paraissaient pas historicisantes, elles évoquaient les années 1980.

Même quand les vêtements de Boltanski ne sont pas minutieusement pliés ou suspendus à des crochets, les associations que suscitent ses installations,

indépendamment du titre, sont différentes de celles de Pistoletto. Dans le *Lac des Morts* montré au Japon en 1990 (ill. 31), Boltanski s'est également servi de vêtements propres, déjà portés, mais cette fois il les avait étalés sur toute la surface du sol. Dans la variante du Japon, on traversait la salle sur une passerelle en bois juste à la hauteur « des vêtements que les gens avaient mis à disposition²³ » ; dans une version montrée à Bâle en 1989, la *Fête du pourim*, le visiteur était obligé de marcher directement sur les vêtements usagés. Dans les deux cas, il avait l'impression de marcher sur des cadavres.



31 Christian Boltanski, *Réserve - Lac des Morts*, 1990, vêtements, planches de bois, installation (temporaire), Nagoya, Institute of Contemporary Arts

Bien qu'étalés au sol, les habits de Boltanski ne semblent pas avoir été mis au rebut ou jetés ; ils ressemblent plutôt à des dépouilles simplement ôtées et déposées. Comme l'ont souligné de nombreux commentaires, tout renvoie dans son travail à l'imminence d'une mort bureaucratisée²⁴. L'art de Boltanski « après » l'Holocauste²⁵ met en scène les vêtements comme des documents fictifs d'une authenticité supérieure qui conservent en eux la relation entre la masse et l'individu, et la menace qui pèse sur eux.

Pistoletto et Boltanski paraissent avoir des conceptions tout à fait opposées. Pistoletto agence les vêtements et les tissus de telle manière que, une fois « dé-formés » et transformés en chiffons, ils se trouvent au bout d'une chaîne dont la dernière étape sera leur retransformation en matières premières. Boltanski suggère quant à lui que les vêtements peuvent continuer à servir, car ils ne sont déposés que temporairement. Confrontant les formes nobles à des matériaux inférieurs, Pistoletto interroge l'état de la société, et il en conclut qu'elle est en ruine. Ses chiffons sont des indices de cette déchéance, tandis que Boltanski s'interroge sur les individus jusqu'à ce que les images du refoulement collectif viennent combler les vides.

Les habits, matériau façonnable, mais aussi vulnérable et fragile, semblent se prêter particulièrement à l'évocation du corps absent comme victime – une propriété qui a manifestement à voir avec le fait que, une fois ôtés, ils s'affaissent, perdent leur volume, tombent à plat. C'est peut-être la raison pour laquelle les vêtements – comme les photos, dirait Roland Barthes, la référence quand il s'agit du discours français sur la conservation des traces – sont une émanation de la réalité passée et parlent toujours de la mort.

L'archive d'un voisinage toxique. Sigrid Sigurdsson et l'usage comme contamination

L'étrange aura qui naît du toucher ne se limite pas aux seuls vêtements, même si ce sont des reliques d'un ordre particulièrement intime. Sur le fond, les matériaux ou les choses touchés par une certaine personne, tout comme les choses provenant réellement ou supposément d'une certaine époque, peuvent être nimbés d'une aura particulière. C'est ce dernier type d'objets que Sigrid Sigurdsson, une artiste originaire de Norvège, a mis en œuvre dans son gigantesque travail intitulé *Vor der Stille / Architektur der Erinnerung* [Avant le silence / Architecture de la mémoire], pour lequel elle a rassemblé une foule de choses de toutes sortes dans les matériaux les plus divers.



32 Sigrid Sigurdsson, *Vor der Stille / Architektur der Erinnerung*, 1988-..., étagères, objets-livres, et boîtes, installation (permanente, en développement continu depuis sa création en 1988), Hagen, Osthaus Museum

L'installation, qui appartient au Karl Ernst Osthaus Museum de Hagen, se présente sous forme d'archive organisée comme une bibliothèque (ill. 32)²⁶. Les boîtes et les livres disposés sur des étagères peuvent être sortis et examinés précisément. Les volumes de Sigurdsson sont des entités difficilement prévisibles qui comportent des textes, des images et toutes sortes d'objets (ill. 33). Certains d'entre eux, cousus dans du tissu ou de la feuille plastique, restent clos comme si leur contenu – à l'instar des ouvrages de la bibliothèque du monastère d'Umberto Eco dans *Le Nom de la rose* – était trop dangereux pour être regardé par un œil profane. D'autres sont faits de papier jauni ou de grosse toile boueuse. Quoi qu'il en soit, ce que souligne le travail, c'est la capacité des matériaux – le papier, la toile et toutes les autres choses présentant des traces d'usage – à conserver de la mémoire.



33 Sigrid Sigurdsson, *Vor der Stille / Architektur der Erinnerung* (détail), 1988-..., étagère avec casiers, 400 × 300 × 50 cm chacune, objets-livres et boîtes, installation (permanente, en développement continu depuis sa création en 1988), Hagen, Osthaus Museum

Malgré leur disparité, tous ces objets ont un point commun, et il est décisif : ils se rejoignent pour former les traces d'une violence qui semble procéder de leur usage historique. Dans tous ces matériaux, le système national-socialiste s'est inscrit comme une trace indélébile, comme la brûlure d'un fer qui ne cesserait de ressortir des pages d'un livre. Cette marque au fer rouge sur des matériaux facilement inflammables, le papier ou la toile, désigne leur utilisation comme une forme violente d'assujettissement pouvant aller jusqu'à la destruction ou l'extinction.

Curieusement, les objets les plus différents, dans les matériaux les plus divers, finissent par se ressembler. Cette ressemblance n'est pas formelle ; elle apparaît comme la survivance d'une ressemblance aujourd'hui disparue, celle que Michel Foucault a définie comme une similitude de voisinage. Ce n'est pas « une relation extérieure entre les choses, mais le signe d'une parenté au moins obscure²⁷ ». Leur origine commune a en quelque sorte contaminé les choses et les a ainsi rapprochées. En réalité, cela revient à dévaloriser le matériau. Mais l'installation de Sigurdsson est ainsi faite que, en raison précisément de cet effet de contamination et de ressemblance, les matériaux servent à illustrer une contamination qu'il faut appréhender historiquement, comme le montrent quelques exemples parmi la multitude de choses et de matières réunies dans ce travail.



34 Sigrid Sigurdsson, *Krieg* [Guerre], 1990, livre recouvert de toile, photographies, détail de l'installation *Vor der Stille / Architektur der Erinnerung*, Hagen, Osthaus Museum

Sur la première double page d'un énorme in-folio de toile grise, on peut voir la photo jaunie d'un avion qui semble minuscule dans le ciel (ill. 34). Le petit format et la bordure blanche indiquent qu'il s'agit d'une photographie d'autrefois qui a été collée au milieu d'une page de droite de ce livre dont la toile est gorgée de boue. Le tissu présente des traces d'usure ; il a été soigneusement rapiécé avec un morceau de tissu dont la couleur est légèrement différente de celle de la page, comme s'il s'agissait d'un album photo ancien, mais important, qui aurait beaucoup vécu. L'entoilage correspond à une pratique courante des années 1920 et 1930. La toile fait des plis et sa surface lourde et irrégulière fait paraître aussi bizarrement lourde la petite photo en noir et blanc du minuscule avion dans le ciel. Ce ciel semble se prolonger sur la page du livre, il en prend la matérialité et, comme si les plis et l'aspect terreux de la toile « déteignaient » sur lui, il devient gris sale et pesant comme du plomb.

La page opposée, à gauche, conforte cette impression à travers trois photos de soldats en uniforme dans un paysage indéterminable. Sur les trois images, les hommes présentent au photographe un journal, le *Völkischer Beobachter*, qui permet de dater la scène historiquement au moment des conquêtes de l'Allemagne nazie. Le minuscule avion apparaît alors instantanément comme une menace, un instrument de guerre. Dans la mesure où, sur la photo, il est orienté de droite à gauche, on en déduit que, d'après la carte, il vole d'est en ouest. La grisaille des pages de toile et la qualité tactile du tissu s'associent au gris des uniformes militaires sur lesquels s'est déposé tout le poids de la crasse et de la glèbe, et ce qui était un vol héroïque se voit rattrapé par le bourbier.

Cette impression est résumée une nouvelle fois par la dernière page du volume. La photo d'un soldat mort collée au milieu de la page, sur la toile grise et sale, montre le buste d'un soldat allongé à terre vu d'en haut, en surplomb, par un photographe qui aurait été debout. La terre semble se prolonger au-delà du bord de la photo sur les irrégularités et les plis de la toile boueuse, de même que sur la photo elle-même le corps du soldat paraît ne faire plus qu'un avec la terre.

Ce n'est pas à travers une représentation en particulier, mais en feuilletant le volume, qu'entre ses pages jaillit quelque chose de suffisamment fort pour franchir la distance temporelle qui nous sépare du passé.

Quand cela se produit, quand donc le spectateur se sent impliqué, les décombres se rejoignent, se combinent pour former des indices, des traces d'une très grande présence où les spolia, les réemplois d'un usage quotidien révolu, prennent une force particulière. C'est le cas, par exemple, sur une autre double page d'un volume de Sigurdsson : d'un côté, la photo d'une petite fille est collée sur le formulaire jauni d'une lettre de transport ; sur la page d'en face, une plante séchée et pressée dont la légende indique qu'il s'agit d'une pimprenelle cueillie en septembre 1943, mois et année de naissance de Sigurdsson, et la photo du mur d'un barrage. Le formulaire, avec ses colonnes à remplir et le tampon de la Reichsbahn, est un document typique d'un appareil d'État bureaucratisé – auquel l'artiste a opposé la photo, privée, d'un enfant. À travers ce contraste, le formulaire devient l'indice angoissant du système de recensement des personnes ; il confisque ce que représente la photo. Comme le spectateur contribue lui-même à construire ce contexte, la lettre de transport et la photo de l'enfant, qui renvoient immanquablement aux listes de déportation vers les camps de concentration, sont particulièrement effrayantes.

Contamination par proximité

Le formulaire authentique de la lettre de transport a une présence toxique qui se diffuse sur les choses qui l'entourent et produit une similitude par proximité qui annule l'hétérogénéité des matériaux et des choses. Les images, matières naturelles et objets d'usage courant se ressemblent alors parce qu'ils partagent la même origine, l'époque du national-socialisme. Du fait de l'authenticité qui émane du formulaire nazi, même la plante séchée de la page opposée perd son innocence. La pimprenelle, plante aromatique et médicinale, entrain dans la composition du jardin des simples que le national-socialisme voulait imposer à tous les foyers pour contribuer à la « santé du peuple²⁸ ». Elle se distingue

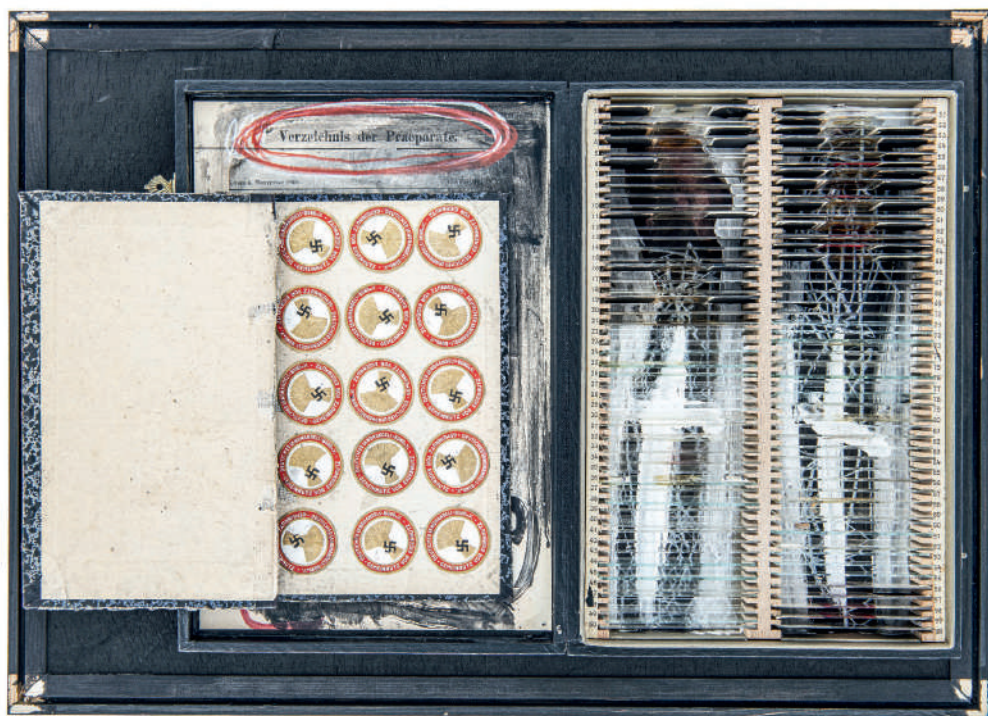


35 Anselm Kiefer, *Die Frauen der Revolution* (détail), 1985-1987, fusain, verre, bois, plomb, muguet et rose sur plomb, 330 × 650 cm, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus

en cela, par exemple, du muguet et des roses séchées du tableau d'Anselm Kiefer, *Die Frauen der Revolution* [Les femmes de la Révolution, ill. 35], où, signes organiques inertes d'un amour disparu, les fleurs sont comme une épitaphe à chacune des femmes de la Révolution française évoquées par leur nom. La plante de Sigurdsson ne permet pas de voir quand elle a été cueillie et séchée, ou plutôt depuis combien de temps elle est pressée. Mais, associée à la lettre de transport de la page d'en face, la date minutieusement inscrite à la main devient à la fois plausible et d'une inquiétante étrangeté. À travers des associations qui s'enchaînent de manière quasi arbitraire, des choses en soi anodines se trouvent presque d'elles-mêmes prises dans un réseau de références. De par leur matérialité, de par le toucher et l'usage qui en est fait, elles semblent toutes pareillement contaminées.

Après avoir regardé toutes les autres pages du volume, tous les autres objets de l'archive constituée par Sigurdsson, chacun et chacune s'éclairent différemment. L'archive recèle un fonds inépuisable de reliques du quotidien dont la découverte exige avec une sorte de perfidie la participation des spectateurs. Ceux-ci doivent décider eux-mêmes quels livres ouvrir. Or, ce que Walter Benjamin a appelé « éveil », que cherchent à produire toutes les œuvres de mémoire, faire passer « ce qui a été dans le maintenant²⁹ », peut se produire différemment selon le spectateur et le livre ou l'objet auquel il va se consacrer. Mais sa participation n'est pas dépourvue d'une certaine collaboration, moins avec l'artiste que, bien davantage, avec les catastrophes qui ne cessent d'arriver.

En même temps, l'abondance de livres et d'objets amène à prendre conscience du caractère insondable du passé. Évoquons ici un autre exemple tiré de l'archive de Sigurdsson, daté de 1971-1972 (ill. 36). Il s'agit d'une boîte en bois numérotée comme celles qui servent à conserver des diapositives. Cette boîte, sur laquelle figure l'inscription « Inventaire des préparations », contient des séries de lames de verre ayant manifestement servi de support à des substances liquides qui ont entre-temps séché en formant des croûtes. Une fois encore, ce sont des spolia du nazisme, des réemplois issus de son univers quotidien, qui confèrent à ces « préparations » indéfinissables une signification d'une inquiétante étrangeté. Quinze insignes du *Deutscher Landhandelsbund*, la Fédération allemande du commerce agricole sous le nazisme, avec croix gammée et gerbe d'épis surmontées de la devise « *Gemeinnutz vor Eigennutz* » invitant à faire passer l'intérêt général avant l'intérêt particulier, sont conservés dans un dossier³⁰. Un point commun avec les substances surgit que l'œil n'avait pas immédiatement décelé : les substances séchées deviennent soudain des prélèvements sanguins opérés pour le contrôle racial et génétique, dont la



36 Sigrid Sigurdsson, *Gemeinnutz vor Eigennutz* [L'intérêt général passe avant l'intérêt particulier], 1971-1972, vitrine avec insignes nationaux-socialistes de la Fédération allemande du commerce agricole et boîte de lames porte-objets de verre, détail de l'installation *Vor der Stille* / *Architektur der Erinnerung*, Hagen, Osthaus Museum

propagande disait qu'ils étaient effectués dans l'intérêt général, « au service du peuple ». L'incertitude quant à la teneur des substances croûteuses noires et brun-rouge exacerbe encore davantage l'idée d'une monstruosité. On cherche un repère dans l'inscription à la main affirmant qu'il s'agit de préparations de laboratoire; or, comme on ne le trouve pas, on réexamine les substances, et ainsi de suite. Mais le lien entre le matériau et l'écriture manuscrite a un énorme pouvoir de conviction : l'inscription définit les substances comme étant des préparations dont la réalité physique est indéniable. Comme il n'y a pas d'autre explication plausible à leur présence indéfinissable sur les lamelles de verre, elles deviennent alors d'effrayantes pièces à conviction.

Une fois achevé ce travail de reconstitution à travers les indices, aucun objet de la bibliothèque de Sigurdsson n'échappe plus au soupçon de ressemblance émanant des objets à proximité. Comme l'écrivait Benjamin,

cette ressemblance peut être « fugitive, transitoire » et « tributaire d'un facteur-temps³¹ ». Mais les indices de la violence et de l'œuvre destructrice du système nazi se propagent de manière latente et gagnent toutes les choses, même celles qui semblent les plus inoffensives et qui se voient prises dans ce contexte comme dans une toile d'araignée.

Le passé reste toujours à l'état de fragment, mais ses ruines peuvent retomber dans le présent. Dans l'archive de Sigurdsson, les spolia de l'époque nazie se mêlent à d'autres éléments descriptifs et produisent des ressemblances qui circonscrivent un passé. Leur usage d'autrefois, leurs fonctions collent toujours aux choses. Mais, dans la distance historique, la valeur d'usage se transforme. Dans ces réemplois, les choses renvoient à un contexte accessible seulement à l'imagination qui se nourrit du souvenir.

Modèles traditionnels de matérialisation de la mémoire, bibliothèque et archive se sont multipliées en art dans la mesure où justement ces modèles disparaissaient dans les mémoires imaginaires des nouvelles technologies³². En littérature, Jorge Luis Borges y fait référence tout comme Umberto Eco; dans les arts visuels, Anselm Kiefer a créé une gigantesque bibliothèque en plomb, Christian Boltanski fabrique des archives, tandis que Heimo Zobernig a réinstallé avec Ernst Strouhal les vieux fichiers des bibliothèques viennoises dans la cour intérieure du musée des Arts décoratifs de Vienne (ill. 23). Avec ses reliques apparemment insignifiantes du quotidien, Sigurdsson a fait entrer dans un système de mémoire les « petites mémoires » auxquelles l'histoire orale a désormais conféré la dignité de la grande Histoire et qui représentent un contre-modèle de l'*historia*, laquelle écrit, elle, dans le grand livre de l'Histoire. Toutes les petites choses issues du quotidien ordinaire, qui de plus correspondent à un domaine déclaré comme étant féminin, font affleurer le « fascisme ordinaire » à la conscience. Leur prétention à l'authenticité tend des pièges à la mémoire parce qu'elle se répercute sur tous les matériaux en faisant peser sur eux un soupçon de violence.

Chapitre 4.

La mémoire du matériau

Historicité des matières naturelles

Les ready-mades de Duchamp se caractérisent par leur fabrication industrielle, qui en est le signe historique distinctif, et les traces de l'utilisation des choses sont inscrites dans les archives de leur usage. En revanche, les matières naturelles telles que la terre, le sable ou la pierre semblent *a priori* intemporelles. Mais Adorno déjà avait expressément mis en garde contre une telle conclusion, selon lui erronée, dans sa *Théorie esthétique*, qui vit le jour – et ce n'est sans doute pas un hasard – en même temps que l'Arte Povera et ses matériaux « pauvres » : « Le rigorisme de l'évolution la plus récente qui, dans le matériau émancipé [...] finit par éliminer les résidus de l'élément traditionnel, ne fait qu'obéir d'autant plus rigoureusement à la tendance historique, dans l'illusion du pur donné du matériau sans qualité. La déqualification du matériau, superficiellement : la perte de son caractère historique, est elle-même sa tendance historique [...] ¹. » Et, explicitement par rapport aux matériaux naturels, Adorno affirme : « Le matériau n'est pas un matériau naturel, même s'il apparaît ainsi aux artistes. Il est au contraire totalement historique ². » L'historicité, à laquelle même les matières naturelles n'échappent pas, présente différents niveaux. D'une part, toute matière est le résultat et l'expression de l'histoire de la nature. D'autre part, et c'est l'idée qu'Adorno entend creuser, l'utilisation de certaines matières naturelles, quelque intactes qu'elles soient, est un phénomène historique et, ainsi, l'expression de conditions historiques. La négation de l'historicité, peut-on déduire à la suite d'Adorno, recèle elle-même ce qu'elle nie ³.

Au-delà du phénomène historique de l'utilisation de « matériaux naturels » pour des œuvres d'art, et au-delà de l'histoire naturelle de ces matériaux, la matière naturelle peut également être chargée d'histoire et d'histoires, et donc se voir mise en scène comme un témoin d'événements singuliers de l'histoire de l'humanité. Au quotidien, c'est ce que montre une simple collection de souvenirs de voyage : le coquillage ramassé sur la plage, le galet de la rivière

ou une racine de forme bizarre rapportée de la montagne peuvent associer le souvenir de celui ou celle qui les a ramassés au nom du lieu de la découverte, aux circonstances de celle-ci ou bien encore aux événements qui l'avaient précédée à cet endroit. Ainsi, des objets trouvés non spécifiques témoignent de situations spécifiques et font revivre dans la mémoire du collectionneur, plus tard, dans un nouveau contexte, quelque chose qui n'appartient pas en propre aux choses. La recontextualisation par la mémoire charge l'objet choisi d'une histoire singulière dont elle est le document.

Dans leur utilisation en art également, les objets trouvés, en tant qu'ils sont des reliques physiques, ont une autre force de preuve que le tableau peint. N'étant pas créés par l'artiste mais issus d'un temps antérieur à la réalisation de l'œuvre, ces matériaux apparaissent comme authentiques. Les souvenirs de la nature sont quasiment des reliques profanes. Certes, contrairement aux reliques médiévales du toucher, la terre, les pierres et les morceaux de bois ne proviennent pas de lieux saints et ne font pas l'objet d'une vénération liée à l'espérance du salut⁴, mais manifestement ils peuvent témoigner du passé comme s'il était inscrit en eux.

Les artistes surréalistes comme André Breton ont mis en scène cette sorte d'objets trouvés dans la nature dans des expositions ou des œuvres d'art, les proposant ainsi à d'autres qu'eux-mêmes pour stimuler leur imagination. Plus les matériaux sont ordinaires et courants, plus il est vraisemblable que leur rencontre suscitera chez le spectateur des associations et des souvenirs personnels. Ce sont surtout les matières «élémentaires» de la nature qui jouent ce rôle : en effet, non seulement la nature semble familière et accessible à tous, mais elle peut aussi être une surface de projection pour toutes sortes de significations. Cependant, ces sémantisations des matières naturelles dépendent de pratiques culturelles traditionnelles dans lesquelles certains matériaux particuliers revêtent des rôles spécifiques. Et il n'y a guère de matières pour lesquelles le fossé entre l'apparence anhistorique et la charge historique qu'elles véhiculent soit aussi profond que pour la terre.

La terre, matière «des origines»

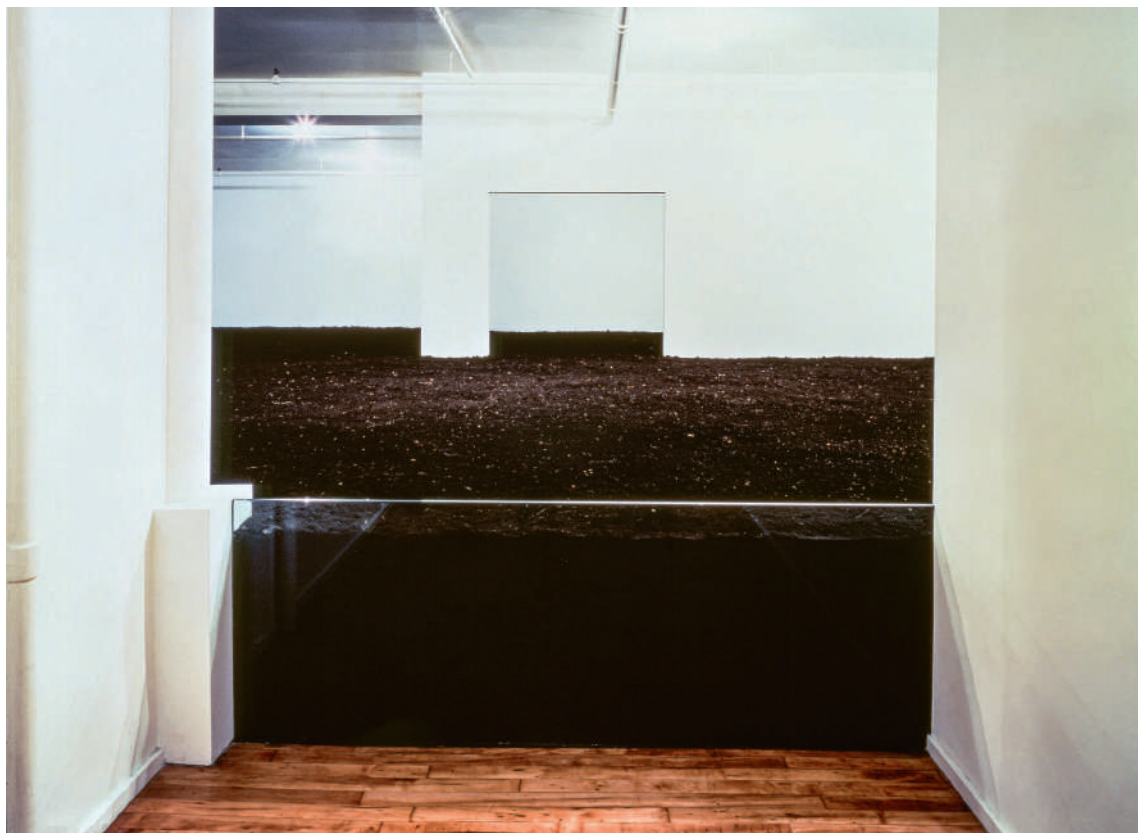
La terre est l'un des matériaux très répandus dans l'art contemporain bien qu'il soit, d'une part, tellement évident et ubiquitaire que l'on n'y prête guère d'attention, mais, d'autre part aussi, quasi banni de l'environnement visuel des urbains. Il suffit toutefois de voir les différentes manières dont elle est utilisée pour comprendre à quel point elle est extraordinairement multiple et

complexe. Les *earthworks* du Land Art américain, liées à un lieu bien précis, avec de nombreuses variantes, recèlent forcément l'histoire d'un lieu, même si celle-ci est déterminée par le temps de l'histoire de la nature⁵. Mais nous ne nous y attacherons pas, car dans le présent ouvrage c'est la terre en tant que matière transportable que nous prendrons avant tout en considération.

Outre son absence de forme souvent mise en évidence (ill. 37), la propriété sans doute la plus importante de la terre telle qu'elle se présente dans l'art après 1945, c'est sa capacité à conserver la mémoire. L'idée qu'elle possède cette capacité est le fondement de travaux destinés aussi bien à conserver des traces qu'à en créer, afin de mettre au jour dans cette indémêlable intrication l'histoire comme potentiel de mémoire⁶. Cette fonction est liée aux mythes des origines de la terre et au statut qui fait d'elle l'un des quatre éléments. La terre a toujours été là⁷. Impossible de la penser comme une *tabula rasa* ; au contraire, en tant que « matière des origines », elle est depuis toujours déjà porteuse de sens. La terre a toujours été comprise comme le plus inférieur des éléments, mais en même temps comme le plus malléable ; elle est tout à la fois une substance sacrée *et* un matériau sans valeur.



37 Robert Morris, *Untitled (Dirt)*, 1968, terre, déchets, ici ré-installation (temporaire), exposition *Robert Morris. Retrospektive*, 1995, Hambourg, Deichtorhallen



38 Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977, terre, tourbe et écorce (187 m³, 127 tonnes), 335 m² × 56 cm, installation (permanente), New York, N.Y., 141 Wooster Street, commandée et conservée par la Dia Art Foundation, New York

C'est parce qu'il cherche à déjouer ce système de valeurs que le propos de Walter De Maria dans *New York Earth Room*, à savoir produire une situation « pure » antérieure à toute assignation de sens, est tellement saisissant (ill. 38). Il s'agit de 127 tonnes de terre étalées sur environ 60 centimètres de hauteur au deuxième étage d'un immeuble de Manhattan et qui ne présentent ni trace, ni germe, ni croissance, ni empreinte de quoi que ce soit⁸. Une situation hautement artificielle qui fait paradoxalement apparaître la terre comme naturelle. On la perçoit comme une matière mythique des origines avec laquelle tout est encore possible parce qu'elle n'a pas encore été travaillée.

La terre en tant que matière des origines est présente dans divers mythes décrivant la création du monde. C'est à partir de la matière terrestre que l'être

humain a été façonné. Prométhée procède de la même manière que le Dieu de l'Ancien Testament quand il crée Adam et, dans la Kabbale, les golems sont modelés en argile à l'image de l'homme. Mais, pour faire passer cette matière dont sont faits les humains d'un statut inférieur inanimé au statut d'être vivant, il faut lui associer un deuxième élément qui est toujours pensé comme « immatériel » : ce que Platon qualifiait de feu et qui, à d'autres époques, a été compris comme étant l'esprit, le souffle ou le Verbe. C'est exactement à cette relation entre la terre et une matière non tangible, et à sa longue tradition, que fait singulièrement référence Joseph Beuys dans son *Erdtelefon* [Téléphone de terre, ill. 39] de 1968. Un bloc d'argile est disposé à côté d'un téléphone comme si le combiné allait lui prêter une voix ou comme si, pour l'homoncule d'argile, la matière féconde allait être animée par l'électricité, laquelle était déjà comprise comme un souffle dans la philosophie de la nature du romantisme⁹.

C'est moins pour animer la terre que pour y enraciner symboliquement les technologies informatiques les plus avancées que Bob Wilson l'a utilisée comme modèle par excellence de nature première (ill. 40). En 1993, à l'occasion de la première édition de la *Mediale*, un congrès des nouvelles technologies organisé



39 Joseph Beuys, *Urbjekt: Erdtelefon*, 1967-1968, téléphone en bakélite, câble, prise, motte d'argile avec de l'herbe séchée, 15,5 × 60 × 174,4 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Block Beuys, salle 2



40 Bob Wilson, sol en argile, scénographie de l'exposition *Art & Fair Medienmesse*, organisée dans le cadre du festival *Mediale*, 1993, Hambourg, Deichtorhallen

à Hambourg, Wilson évoquait l'horizon imaginaire d'un transfert possible du matériau des origines. Le sol de ciment du hall d'exposition où rivalisaient les univers virtuels des bits et des pixels avait été recouvert d'une couche d'argile qui, en séchant, se craquelait en formant des blocs. Dans sa matérialité archaïque, la glaise représentait un monde ancien à partir duquel pouvaient se développer les univers nouveaux des signaux électriques « immatériels ». Elle était ici le fondement devenu invisible et étranger de ces nouveaux mondes, et non pas ce qui les avait générés.

Dans cette sorte de relation, la terre joue toujours un rôle passif, elle endosse celui d'une matière inerte. Dans l'Antiquité déjà, cette constellation était genrée. Plus directement encore, les artistes relevant d'un nouveau primitivisme, comme Charles Simonds, mettaient en scène des mythes de la création du monde et se référaient à la terre comme matière féminine. Dans son film *Birth*, de 1970, Simonds s'extraît d'une cavité remplie de terre comme d'un ventre maternel, démontrant à travers cette seconde naissance qu'il a été façonné à partir de matière amorphe. Dans d'autres travaux, par exemple ses

sculptures miniatures en argile, il sexuait explicitement le matériau à travers ce qu'il lui faisait représenter¹⁰. Ana Mendieta, connue pour ses représentations de corps en terre cuite, a, quant à elle, inversé le rapport entre le corps et ce matériau. Dans l'une de ses actions filmées, elle s'enterre en se recouvrant de tourbe meuble ; elle prête en quelque sorte son souffle à la terre, l'animant par sa respiration en lui donnant ainsi symboliquement vie¹¹.

Des empreintes dans la terre

Les propriétés matérielles de la terre sont très différentes selon sa composition. Selon qu'elle se présente sous forme de sable meuble, d'humus grumeleux ou d'argile malléable, elle se prête différemment à la mise en forme par l'art et peut ainsi véhiculer différentes significations. Après que le champ sémantique de la terre avait été entièrement « nationalisé » avec tout le pathos du régime national-socialiste et son idéologie *Blut und Boden* [le sang et la terre] – les autres États impliqués dans la Deuxième Guerre mondiale n'ayant d'ailleurs pas été en reste pour ce genre d'appropriation –, on trouvera dans les années 1950 des travaux pour lesquels les artistes ont utilisé la terre comme matériau, mais en subjectivant délibérément, voire en banalisant la métaphore de l'inscription dans cette matière si lourde de sens.

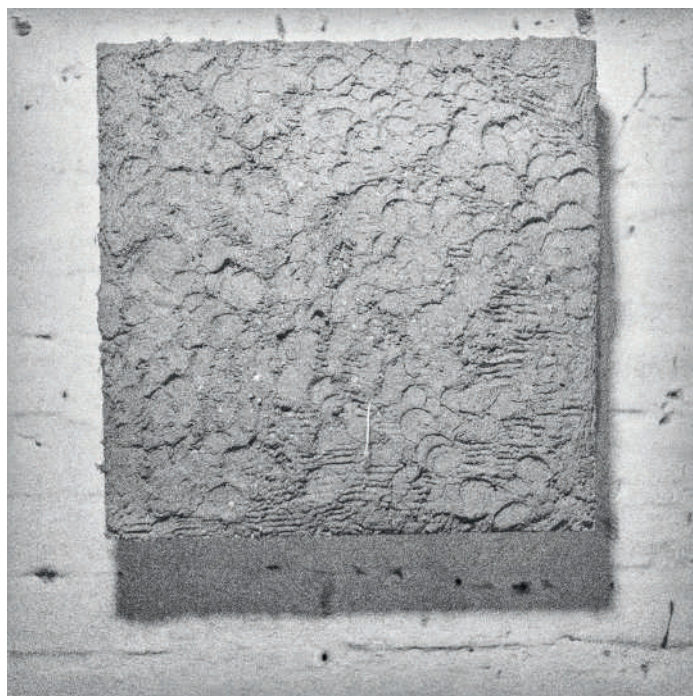
Les inscriptions que Kazuo Shiraga laisse en 1955 à Tokyo dans une tonne de lourde terre glaise se présentent comme la trace d'un violent affrontement (ill. 41). Shiraga était membre du groupe Gutaï, fondé en 1954 par Jiro Yoshihara, dont le nom avait valeur de programme et en appelait à « l'actualisation de l'esprit par la matière », inversant donc le vieux paradigme européen. Dans cette performance intitulée *Lutter avec la terre*¹², l'artiste travaillait de tout son corps une masse de boue à laquelle étaient incorporés de la chaux et du ciment pour qu'elle sèche plus vite et conserve les traces de la lutte¹³.

Le matériau était au cœur du travail du groupe Gutaï, dont le manifeste affirme, par analogie avec les mythes de la création du monde : « L'art Gutaï ne transforme pas, ne détourne pas la matière, il lui donne vie¹⁴. » Mais la performance de Shiraga, contrairement aux scènes premières des mythes de la création de l'humanité, n'entendait pas façonner des êtres à l'image de Dieu, pas plus qu'elle n'entendait dessiner intentionnellement des figures. Car « l'esprit ne force pas le matériau à se soumettre. Si on laisse le matériau dans son être et qu'on le présente exclusivement en tant que matériau, alors il commence à nous dire quelque chose et parle avec une voix puissante. / Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni



41 Kazuo Shiraga, *Doro ni idomu / Challenging Mud*, octobre 1955, terre glaise, chaux et ciment, action réalisée lors de la première exposition d'art Gutaï, Tokyo, Ohara Kaikan Hall

assimilée ni soumise, et qui, une fois révélée en tant que telle, se mettra à parler et même à crier¹⁵. » En réaction à la destruction d'Hiroshima et de Nagasaki par la bombe atomique, les artistes du groupe Gutai au Japon, semblables en cela aux artistes informels en France et en Allemagne dans leur réflexion sur la Deuxième Guerre mondiale, faisaient apparemment davantage confiance au matériau qu'à la forme. Dans le manifeste Gutai, les « ruines » et le « beau décadent », « les désastres et les outrages du temps » étaient « la forme de revanche qu'a pris[e] la matière pour recouvrer son état premier¹⁶ ». La lutte contre la glaise où Shiraga s'enfonce et se blesse, où ses traces dessinent des formes « fortuites » et non intentionnelles de cette rencontre, était pour le groupe Gutai l'expression d'un nouveau rapport à la matière. Mais les artistes japonais partaient d'autres prémisses historiques et culturelles que celles des artistes européens. Au Japon, dans la tradition du Wabi-Sabi, le matériau simple, en apparence aussi peu travaillé que possible, mais présentant des traces d'usure et de vieillissement, jouit d'un grand prestige¹⁷, tout en étant d'un autre côté soumis aux contraintes de cérémonies traditionnelles que les artistes Gutai entendaient faire voler en éclats.



42 Robert Rauschenberg, *Dirt Painting*, vers 1953, terre et ficelle sur support inconnu, env. 46 × 46 cm, n.l. (disparu ou perdu)



43 Mark Boyle et Joan Hills, *Human Footprints in Sand - Random Study of Camber Sand*, 1966, sable, résine et fibre de verre peinte sur structure en bois, 144 × 145 × 10 cm, Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Stiftung Sammlung Cremer

Du point de vue théorique, les artistes japonais voyaient dans leurs performances dont les traces constituaient l'œuvre, ainsi que dans la relative autonomie du matériau, un lien avec les performances de Jackson Pollock sur la toile de ses *Drippings*. Mais, à la différence de Pollock comme des *Anthropométries* d'Yves Klein, dont les empreintes colorées de corps de femmes sur la toile s'inspiraient notamment des actions Gutaï, Shiraga n'exécutait pas sa performance avec de la peinture, laquelle tend toujours à annuler sa matérialité, mais à travers son inscription dans une matière consistante.

À peu près au même moment, au milieu des années 1950, Robert Rauschenberg réalisait ses *Dirt Paintings* [Peintures de saleté, ill. 42]. Sur un carré de terre, des empreintes se superposaient, dessinaient des motifs informels et apparaissaient comme des traces anonymes¹⁸. L'empreinte est l'une des techniques les plus anciennes employant la terre¹⁹. Mais Rauschenberg ne voulait pas conserver des informations identifiables, par exemple l'empreinte d'un pied ou d'une chaussure. Au contraire, il transposait dans la matière naturelle, à

travers les traces dans la terre, ce que la peinture de l'informel prétendait être, par exemple dans les travaux de Jean Dubuffet, mais en le représentant sur la toile par des pâtes brutes de peinture.

Du point de vue de leur surface matérielle, les *Dirt Paintings* de Rauschenberg sont proches des travaux de Mark Boyle et Joan Hills de la seconde moitié des années 1960, leurs *Human Footprints in Sand* [Empreintes de pieds humains dans le sable, ill. 43], qui, il est vrai, mettaient en œuvre des techniques plus complexes de conservation des traces. Le procédé consistait à mouler une surface de terre carrée prétendument aléatoire, puis à recouvrir le moulage avec le matériau original de cette surface²⁰. Ainsi se dessinent à la surface les histoires d'un *usage* quotidien – tandis que, dans les moulages de coupes verticales du sol de Nikolaus Lang, c'est l'histoire de la *nature* qui s'est déposée sous forme de sédiments. La fascination qu'exercent les traces dans la matière des origines culmine là où justement cette matière ne peut être appelée « terre » qu'au sens figuré. La photo de l'empreinte sur le sol lunaire de la chaussure de Neil Armstrong, premier homme à avoir posé le pied sur la Lune en 1969, a été reproduite un nombre incalculable de fois. Mais, même dans sa médiatisation, cette inscription sur la surface de la Lune passe pour la preuve authentique de la prise de possession par l'homme du satellite de la Terre.

Ce n'est pas avec une empreinte visuelle qu'opère Anselm Kiefer, mais avec l'aptitude prêtée à la terre en tant que matière à conserver de la mémoire. Depuis le début des années 1980, l'artiste travaille obstinément à fabriquer de la mémoire en mettant en œuvre la prétention des matières naturelles à l'authenticité, d'abord en les intégrant dans le tableau de chevalet. Le tableau peint est chargé de livrer le contexte des matériaux. Du point de vue formel, on peut rapprocher le procédé de la technique de Rauschenberg dans ses *Combines*, quand il intégrait des reliques du quotidien dans le tableau et que la peinture, déplacée dans un nouveau contexte de choses et de matières, s'en trouvait modifiée et ainsi sauvée²¹.

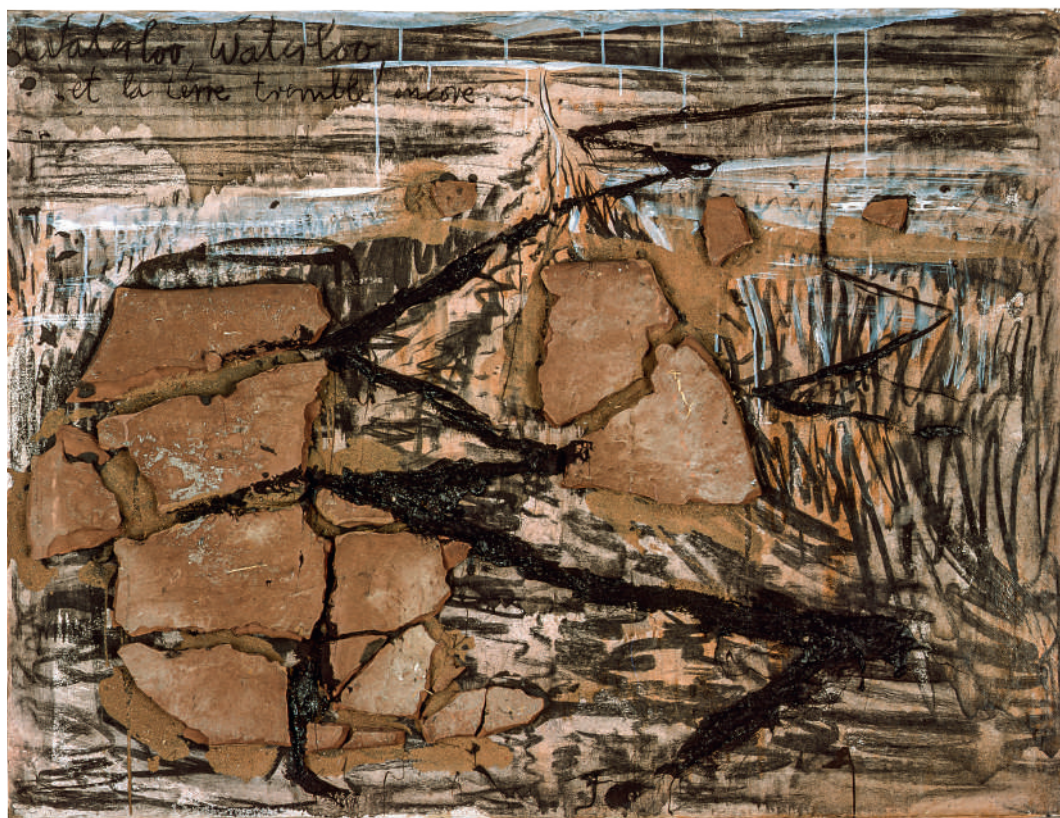
Mais, à la différence des œuvres de la période d'incubation du Pop Art, chez Kiefer, ce ne sont pas les limites entre *high and low*, et donc entre l'art et le quotidien, qui sont cruciales; de même, la « sortie du tableau » n'est qu'un moyen parmi d'autres de tisser avec l'histoire des liens qui soient comme une osmose entre passé et présent. Aux matériaux naturels « intemporels », principalement la terre, le sable et la paille, revient chez lui le rôle de témoins d'événements historiques. Or, comme les matériaux ne représentent pas l'histoire, mais l'évoquent, ils tendent à la fluidifier, ce pour quoi Kiefer fournit une série de sédiments. Bien que mis au service de l'histoire, les spolia de Kiefer, ces réemplois issus de la nature, gardent malgré tout en tant que tels leur contemporanéité.

La mémoire sauvegardée par la terre.

Waterloo d'Anselm Kiefer

Le procédé utilisé par Kiefer pour charger la terre d'une signification spécifique peut être illustré par le groupe d'œuvres intitulé *Waterloo*. Ce sont des tableaux réalisés en 1982 qui font suite à une série de toiles de 1980 représentant des champs de pavots pâles qui, du fait de la double inscription dans le tableau « Waterloo, Waterloo », se changent en champs de tombes. Dans les différentes versions de *Waterloo*²², Kiefer a appliqué sur la toile d'un tableau rectangulaire de paysage des plaques d'argile crue plates et irrégulières, comme brisées (ill. 44). Ces blocs de terre brune présentent des inclusions de paille et de petits cailloux. Cette simple matière naturelle physique s'associe presque tout naturellement à la représentation d'un paysage vide, infiniment plat et désolé, que Kiefer a suggéré à grands coups de pinceau rêches et sommaires sous une mince ligne d'horizon. La facture grossière de la peinture et les matériaux naturels produisent un tableau de paysage non spécifique, dépourvu des éléments que la tradition picturale jugerait dignes d'être représentés. Au contraire, un chemin tout droit conduisant au centre du tableau vers la ligne d'horizon souligne l'infinie uniformité du paysage. Kiefer a écarté toutes les caractéristiques iconiques qui seules seraient en mesure de faire d'un *no man's land* un lieu.

Cela valorise l'inscription apposée sur le bord supérieur de la toile, à laquelle revient donc de localiser le tableau. Elle ignore la perspective du paysage représenté, avec son horizon lointain, mais assigne à la terre comme matière et aux formules universelles de la peinture un lieu topographiquement explicite. Comme toutes les inscriptions des autres versions de la série, le texte « Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore » est une citation adaptée des poèmes de Victor Hugo qui, au milieu du XIX^e siècle, reviennent toujours sur la bataille de 1815²³. Près de cent soixante-dix ans après Waterloo, qui marqua la fin de l'Empire napoléonien²⁴, l'inscription dans le tableau affirme la pérennité de la bataille²⁵. À l'époque de Victor Hugo, ces mots avaient gardé toute leur actualité; les conséquences politiques des guerres napoléoniennes étaient encore sensibles dans la « réorganisation de l'Europe ». Kiefer les perpétue, car le texte est actualisé par la transcription dans le tableau comme par sa lecture. Les blocs de glaise séchés sur lesquels l'herbe n'a manifestement pas encore repoussé renforcent visuellement l'actualité qu'affirme le texte.



44 Anselm Kiefer, *Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore*, 1982, fusain, huile, acrylique, argile sur toile, 130 × 170 cm, coll. part. (États-Unis)

Des lieux de mémoire

Dans ses variantes de *Waterloo*, à travers l'aura numineuse des noms de lieux et la désignation topographique, Kiefer prête à des blocs de terre non spécifiques et à un paysage tout aussi indéterminé une importance historique. Ingeborg Bachmann s'est intéressée à l'« aura » des lieux et en a conclu : « Il n'y a rien de plus mystérieux que cet éclat fulgurant des noms²⁶. » Une fois entrés dans l'histoire, ils ne peuvent plus être effacés. « Les noms de lieux, les mots en général, affirme Kiefer qui dit apprécier Bachmann²⁷, ont une sorte de halo, comme la lune. Il y a un rapport très précis, mais qu'on ne peut pas matériellement fixer, entre les noms et ce que le nom désigne²⁸. » Même si aujourd'hui, en Allemagne, ce sont tout au plus des noms de rues qui rappellent la bataille de Waterloo, une aura de guerre et d'inquiétante étrangeté reste attachée à son nom²⁹. Waterloo s'est inscrit comme lieu de mémoire³⁰ dans la mémoire collective de l'Europe pour évoquer la plus sanglante des batailles menées au cours du XIX^e siècle, avec des perspectives différentes selon les nations impliquées³¹.

Après la bataille, même les vainqueurs voyaient dans la plaine de Waterloo le lieu d'un « holocauste³² ». Pour Goethe, « les batailles de Leipsick et de Waterloo s'élevaient si puissamment dans l'histoire qu'elles jetaient de l'ombre sur Marathon et les autres journées pareilles³³ ». Les comparaisons de ce genre faisaient partie des stratégies visant à nourrir l'importance de la bataille ; elles entraient dans les palimpsestes d'écritures et de réécritures à travers lesquels les événements se transforment en histoire. Tout cela se sédimente sur les noms et continue de vivre dans leurs halos diaprés de signification. Comme toujours dans ses tableaux, Kiefer se sert ici de noms de personnes et de lieux dont le caractère mémorable est déjà confirmé et dont il peut donc utiliser l'aura. Laquelle produit un effet d'autant plus puissant qu'elle est associée à la mort et à la destruction. Waterloo s'y prête particulièrement dans la mesure où, au-delà de la région, le nom n'existe dans la mémoire collective que comme théâtre de la guerre.

Le fait que le tableau de Kiefer et ses matériaux commémorent le lieu d'une bataille, et non pas autre chose, ne va pas de soi sans la référence que livre le texte. En effet, Kiefer n'a rien fait pour suggérer dans la représentation ce qui a valu au nom de Waterloo d'entrer dans les livres d'histoire et dans la mémoire collective. Ce n'est ni un tableau de bataille, ni un tableau de paysage. D'un autre côté, la référence textuelle qui délivre l'interprétation est fermement ancrée dans l'iconographie, et l'inscription accompagnant l'image est généralement le fondement de sa compréhension. Ainsi la terre, matière non spécifique que l'on trouve partout, peut-elle se lire dans le tableau de Kiefer comme historiquement définie.



45 J.M. William Turner, *The Field of Waterloo*, 1817-1818, huile sur toile, 147,5 × 239 cm, Londres, Tate Britain

La foudre et la terre. Anselm Kiefer et William Turner

Le procédé de Kiefer consistant à ne pas représenter l'événement qui confère au lieu son importance et à ne l'évoquer que de manière cryptique a connu des précédents dans l'art moderne. Dans ses variations sur Waterloo, Kiefer s'est peut-être référé directement à J.M. William Turner, qui a cherché à rendre l'histoire présente dans le paysage. Dans sa peinture de 1817 (ill. 45), la nuit – celle qui suivit la bataille de Waterloo – est déchirée par une trace à l'horizon qui évoque la fuite éclair de Napoléon, comparable en cela au zigzag de l'éclair sur la toile de Kiefer³⁴. Une gravure sur acier de Turner, peu commune, pour la *Vie de Napoléon* de Walter Scott montre elle aussi un paysage absolument non spectaculaire, voire ennuyeux, mais frappé par la foudre là où les troupes napoléoniennes ont subi leur défaite fatale³⁵. L'orage se substitue à la bataille historique perdue.

Il existe de nombreux liens entre la foudre – ou l'éclair – et la guerre. D'abord traduction en image de l'arme divine, par exemple dans les expéditions punitives, la foudre était également jugée digne de figurer dans les représentations en tant que phénomène naturel considérable et expression d'une présence absolue. En France, les métaphores de l'éclair ou de la foudre étaient très répandues dans la poésie célébrant en son temps les victoires de Napoléon³⁶, et un soldat allemand ayant combattu à Waterloo rapporte que « les flatteurs l'appelaient “un foudre de guerre”³⁷ ». C'est sur ces métaphores que s'appuie Turner en exprimant la défaite et la fuite de Napoléon par des traces de mouvements en forme d'éclairs.

Ce qui distingue Kiefer des paysagistes du passé, c'est l'utilisation qu'il fait de la terre comme matériau³⁸. La trace en zigzag d'un mouvement, de la foudre, apparaît dans les versions de la série *Waterloo* comme le signe codé d'une violente destruction. C'est elle qui semble avoir fait éclater la plaque d'argile, car les bords de fissures des blocs de terre s'imbriquent les uns dans les autres. Les différents morceaux semblent avoir été séparés par le zigzag du pinceau qui, partant du bord inférieur du tableau, conduit à la ligne d'horizon en changeant plusieurs fois de direction. Cette ligne noire s'écarte du chemin clair et rectiligne qui mène dans la profondeur du tableau – comme souvent dans les tableaux de Kiefer³⁹ – et se perd dans le coin droit tout en haut à l'horizon.

Dans deux autres versions de *Waterloo*, Kiefer a explicitement associé les zigzags à la fuite des vaincus, puisqu'il cite là aussi Victor Hugo : « [...] et la terre tremble encore, d'avoir vu la fuite des géants ». Tandis que Hugo prête à la terre une mémoire visuelle, elle est chez Kiefer transformée en mémoire qui conserve non pas ce qui a été vu, mais ce qui s'est passé – non pas une image visuelle, mais un constat physique. Pour transposer la métaphore de Hugo, Kiefer a choisi la rencontre de la foudre et de la terre, évoquant ainsi l'idée d'une guerre éclair. Il s'approprie le signe iconographique traditionnel de la violence du pouvoir pour l'attacher, en peinture, à une matière physique issue de la nature, la terre.

Le matériau terre comme transformateur

Dans les différentes versions de *Waterloo*, les plaques d'argile brisées attestent en quelque sorte visuellement que la terre tremble encore, comme l'a écrit Hugo. La violence qui se manifeste ainsi suggère que la terre est à la fois victime et témoin. D'une part, elle conserve toutes les traces ; de l'autre, elle est la grande transformatrice qui homogénéise toutes les matières pour en faire une masse amorphe. Toucher la terre du champ de bataille de Waterloo, qui

porte encore l'empreinte du pied du tyran, fait l'objet dans les récits de voyage contemporains d'une terrifiante fascination, celle qu'exerce sur le visiteur un lieu authentique en s'emparant de son imagination⁴⁰.

Tandis que, dans *Lutter avec la terre* de Shiraga susmentionné, ou dans les *Dirt Paintings* de Rauschenberg, le temps de création de l'œuvre était aussi le temps où les traces s'inscrivaient sur la toile ou dans la glaise, chez Kiefer la terre est mise en scène de telle sorte qu'elle semble dater d'une époque antérieure à la création de l'œuvre. Chez Shiraga, la masse de terre ne présente aucune marque avant la performance, comparable en cela à la célèbre tablette de cire de Platon, métaphore de l'âme, à laquelle revient la mission de conserver les événements sous forme de traces. Ce qu'attestent ces traces, c'est l'action, la performance artistique elle-même ; l'acte créateur de Shiraga ne vise pas à la création d'un objet tiers, la terre témoigne de l'acte lui-même et, par là, de l'existence de l'artiste. Kiefer, en revanche, se sert de la terre comme d'un matériau qui authentifiera un événement historique.

Mais, dans la série *Waterloo*, elle n'est pas mentalement associée seulement au champ de bataille, mais aussi aux cultes commémoratifs de ceux qui sont morts au combat. Dans ce contexte, elle est vénérée au-delà de sa fonction de conservation, et davantage comme le produit de transformations matérielles réelles. Pline, déjà, avait qualifié la terre de phénix, et cette idée qu'elle absorbe les morts pour créer de la vie a donné lieu à de nombreuses représentations. Dans ce sens, la terre est le modèle même d'une « matière des origines » féminine ; elle est la mère qui accueille en elle ses fils qui ont péri. La plupart du temps, cependant, elle a des traits nationalistes, ce qui donne encore plus de poids à l'inhumation des morts dans la « terre natale » – au moins sous une forme symbolique. Dans le contexte des guerres napoléoniennes, Philipp Otto Runge avait représenté comme un programme la combinaison de la terre, des héros morts et de la féminité dans le dessin préparatoire de 1809 à *Der Fall des Vaterlandes* [La chute de la patrie, ill. 46], destiné au projet de revue de Friedrich Perthes, *Vaterländisches Museum*. Mère mythique, la terre accueille en elle le guerrier mort et le transforme. Dans la feuille, martiale, de Runge, la charrue passe sur la dépouille du guerrier et va ainsi contribuer à générer quelque chose de neuf que représentent la jeune femme et son garçon.

Peu après la bataille de Waterloo, Lord Byron a lui aussi ajouté à son poème épique *Childe Harold's Pilgrimage* [Le pèlerinage de Childe Harold] un chapitre consacré au trauma du champ de bataille. C'est de ce texte que William Turner, commentant son tableau sur Waterloo, cite un passage évoquant deux types de terre. Byron écrit : « Des nuages de tonnerre se refermèrent ici et, lorsqu'ils rompent, / La terre est enfouie sous une épaisse et autre argile, / Que la sienne



46 Philipp Otto Runge, *Der Fall des Vaterlandes*, 1809, encre de Chine, crayon sur papier, 19,3 × 13,4 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

enfouira, entassés, refoulés, / Cavalier et cheval – ami ou ennemi – en un unique, rouge et funèbre amalgame.» Il semble que Kiefer ait littéralement pris au mot le passage de Byron évoquant les deux couches de terre, la terre (*earth*) et l'«autre argile» (*clay*) qui la recouvrirait. *Clay* signifie en anglais non seulement l'argile du potier, mais aussi la matière biblique à partir de laquelle Dieu a créé l'homme⁴¹. Au sens figuré, *clay* désigne la partie mortelle de l'homme, le cadavre. Dans son *Field of Waterloo* [Le Champ de bataille de Waterloo, ill. 45], Turner avait représenté cette idée sous la forme de corps sans vie, dans l'amoncellement des soldats et des chevaux morts entremêlés. Kiefer, en revanche, ne représente plus les corps, mais il travaille lui aussi

avec deux couches de terre, les blocs de terre brisés étant appliqués sur un paysage représenté par des moyens picturaux. Pour dire les choses encore plus explicitement, chez Kiefer, les morts sont déjà transformés. Mais, en jouant sur les deux modes – la représentation de la terre par les moyens de la peinture d’une part, et la matière physique d’autre part –, Kiefer maintient la différenciation entre les diverses significations du mot « terre ».

« Rituels de la terre⁴² »

En tant que matière physique, la terre a joué et joue toujours un rôle important dans le culte et les commémorations des soldats morts au combat. Aujourd’hui encore, la terre entre dans certains rituels qui célèbrent les héros morts. Une de ces pratiques consiste, par exemple, à transporter de la terre des champs de bataille sur les lieux de commémoration, comme l’a fait depuis longtemps en Allemagne l’association qui entretient les tombes militaires, le Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge. Le monument aux morts du Dniepr, par exemple, dessiné par Wilhelm Kreis [pour le régime nazi – N.d.T.], devait accueillir de la terre de tous les champs de bataille de l’Est, et la Langemarckhalle, vaste édifice du site des Jeux olympiques de Berlin en 1936, conservait de la terre provenant du site éponyme dans les Flandres, en souvenir des batailles de la Première Guerre mondiale. Exportée des champs de bataille pour rejoindre les monuments nationaux, la terre comme *pars pro toto* des innombrables morts anonymes et de leurs ossements est un élément de la commémoration rituelle des morts en tant que témoignage authentique du sang versé.

Dans ces pratiques se prolonge dans le registre profane le culte des reliques comme participation symbolique au martyre des saints. Lieu du martyre, la terre a bu le sang du saint ou touché le corps du martyr, et en tant que telle l’Église romaine du Moyen Âge la vénère comme une relique⁴³. Toucher la terre d’un champ de bataille est une pratique magique de participation au sacrifice des héros morts pour la communauté. C’est pourquoi, après 1815, le champ de bataille de Waterloo accueillit des pèlerinages de toute l’Europe. La terre est une relique du toucher; ou, davantage encore, elle est la substance transformée des corps eux-mêmes, indiscernables, qui sont entrés en elle et dont elle témoigne en les conservant.

Manifestement, les rituels liés à la terre sont, dans la conscience allemande, surtout liés au contexte du culte national-socialiste des morts; on ne saurait sinon comprendre les attaques véhémentes dont a fait l’objet, en 1999,

le projet *Der Bevölkerung* [À la population] de Hans Haacke pour le Bundestag à Berlin. L'idée était de recueillir de la terre provenant des circonscriptions des 669 députés au Bundestag d'alors pour former un monticule collectif dans le lieu du pouvoir politique; elle n'avait aucun lien avec ce culte des morts, mais rappelait plutôt les cérémonies organisées par exemple en Hongrie quand le roi, prenant place sur un monticule fait de terre provenant de tous les comtés, prêtait serment de protéger l'ensemble du territoire ainsi symboliquement représenté. Mais s'il y a malgré tout eu court-circuit entre le tas de terre de Haacke à Berlin et le culte des morts nazi, c'est bien que les pratiques historiques restent attachées au matériau. Quoi qu'il en soit, la terre est clairement une matière politique⁴⁴.

Il est impossible de déterminer visuellement l'origine d'un matériau aussi ubiquitaire que la terre. Pourtant, dans la peinture de Kiefer, elle revendique – comme une relique – de venir du lieu dont le nom est inscrit dans le tableau et d'un autre temps que celui de son exécution. La terre semble avoir absorbé toutes les reliques de la bataille et en conserver la trace. Les lire est une tâche sans fin dont le corrélat réside dans la fabrique toujours renouvelée de l'histoire. « L'artiste, résumait déjà Ernst Gohl, n'a pas pour devoir, comme l'historien, de collecter des faits nouveaux, mais de représenter de manière toujours nouvelle des faits connus⁴⁵. »

Poser des traces pour une archéologie du présent

Dans ses peintures intégrant d'autres matières, Kiefer opère avec le pathos de l'authenticité, tout en maintenant malgré tout transparent son caractère fictionnel. Il a dit lui-même se méfier de toute historiographie : en effet, « comment c'était, nul ne le sait parmi nous; car en réalité il n'y a pas d'écriture de l'histoire, il y a seulement un travail sur l'histoire⁴⁶ ». Ce travail subjectif sur l'histoire, le prolongement dans le présent de ce qui a été, voilà ce qui est vraiment brûlant, davantage que le fait que quelque chose ait été⁴⁷. Dans un entretien de 1992, Kiefer précisait encore sa conception de l'histoire : « L'histoire est une masse modelable, donc en quelque sorte de l'argile avec laquelle on peut travailler. Une histoire dont tous puissent se réclamer, ça n'existe pas [...]. En réalité, j'ai quasiment quelque chose contre l'histoire. Tout, d'une certaine manière, est du présent. » Ce qui importe donc, c'est ce qui « n'est ni mort, ni historique », c'est ce qui est « immédiat »⁴⁸. Seul ce qui, selon Walter Benjamin, est une irruption fulgurante de l'histoire dans le présent légitime qu'on s'y attache.

La stratégie de Kiefer pour générer cette immédiateté consiste à intégrer des matières physiques qui ne représentent pas, mais *sont* ce qu'elles thématisent. La terre brisée par plaques devient une preuve de quelque chose d'extrêmement vague, mais elle argumente à travers l'immédiateté de la vision qu'on en a. Dans sa présence, le matériau suggère le caractère inachevé de l'histoire. Le tableau en effet ne délivre pas une signification historique de Waterloo et, dans l'esprit de Kiefer, il ne peut pas non plus le faire. Ce qu'il fait, c'est convoquer quelque chose qui serait contenu dans la mémoire collective, mais plus ou moins enfoui, et qui, grâce à une stratégie de suggestion immédiate, serait ainsi confié au spectateur.

La mémoire, écrit Benjamin dans «Fouilles et souvenir», «est le médium du vécu comme le royaume de la terre est le médium où sont ensevelies les anciennes villes. Qui tente de s'approcher de son propre passé enseveli doit faire comme un homme qui fouille. Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état des choses – à le disperser comme on disperse de la terre, à le retourner comme on retourne le royaume de la terre [...]»⁴⁹. Mais ce pour quoi on fouille ne pourra jamais être achevé. C'est à cette conception de la mémoire comme devoir permanent de construction du passé que Kiefer se rattache dans son travail.

Les ensablements d'Anselm Kiefer et les catastrophes de sable de Magdalena Jetelová

C'est cette mise au jour d'une histoire enfouie grâce à une archéologie du sol que poursuit Kiefer dans ses tableaux de sable. Il procède de la même manière que pour ses tableaux de terre, en utilisant le sable comme matière intemporelle et en associant l'écriture et l'image. Mais le sable recèle un autre potentiel d'associations. En effet, il a d'autres propriétés physiques que la glaise ou l'argile. Il ne se laisse pas façonner, il n'est pas stable puisque ses particules n'adhèrent pas les unes aux autres. Mais ce sont ces propriétés que Kiefer sait utiliser. De plus, le sable fait surgir d'autres connotations culturelles que la terre. Tandis qu'il n'apparaît dans aucun tableau de la série *Waterloo*, il est la matière qui détermine tout le groupe d'œuvres intitulées *Märkischer Sand* [Sable de la Marche de Brandebourg], entamé en 1976. Le matériau ne montre pas seulement la différence topographique de texture entre la Belgique et la Marche de Brandebourg, surnommée la «sablière» du Saint Empire romain germanique. Dans *Märkischer Sand* (ill. 47), il n'est pas question d'un champ de bataille historique, mais d'une carte imaginaire, parsemée de noms de lieux tels



47 Anselm Kiefer, *Märkischer Sand*, 1980-1982, huile, acrylique, émulsion, gomme-laque, carton, fusain et sable sur photographie sur toile, 330 x 555 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum

que ceux que l'on découvre en parcourant les *Pérégrinations à travers la Marche de Brandebourg* de Theodor Fontane. Mais à la place des symboles ou des sigles marquant sur les cartes les lieux dignes d'être visités, sigles que Fontane utilisait déjà et avait contribué à créer, Kiefer a simplement écrit les toponymes en écriture cursive sur des morceaux de papier photographique. La taille des bandes de papier collées sur la toile, et avec elle celle de l'écriture, diminue au fur et à mesure qu'on se rapproche du bord supérieur du tableau, créant ainsi un effet de profondeur. Les indications topographiques s'inscrivent ainsi dans la perspective d'un paysage grossièrement peint. Des sillons creusés dans un champ couvrent presque toute la surface du tableau, s'incurvant doucement autour d'un lac qui s'ouvre sur l'horizon. Mêlée de sable et de gomme-laque, la peinture est grumeleuse ; elle recouvre par endroits les bandes de papier avec les noms. On a l'impression que le sable commence peu à peu à recouvrir les noms, comme si ce n'était qu'une question de temps avant que le sable ne finisse par engloutir ces représentants des lieux. Contrairement aux plaques

d'argile de la série *Waterloo*, aucun acte de violence subit et singulier n'est inscrit dans ce sable qui nivelle tout; ce qu'on y lit, c'est un long processus d'enlissement, une longue durée.

Les noms figurant dans le tableau sont tous évoqués dans les cinq volumes des *Pérégrinations* de Fontane. Tous sont intimement associés à la gloire de la Prusse et à son histoire. Comme lors d'une vraie promenade, on découvre des lieux intéressants pour l'histoire culturelle et d'autres qui ne tiennent leur notoriété que de l'histoire militaire ou économique. Malgré la représentation en perspective, Kiefer a évité toute organisation cartographique. Certains noms reviennent plusieurs fois bien qu'il n'existe qu'un seul lieu qui le porte⁵⁰, alors qu'un autre, Friedland, renvoie à deux lieux, mais n'apparaît qu'une seule fois dans le tableau.

Dans l'avant-propos du premier volume de ses *Pérégrinations*, Fontane a défini ce qu'il avait ressenti dans ce paysage : « Où que se tourne le regard, tout porte le grand sceau de l'histoire. » Et de continuer : « Chaque pied de terre s'animait et faisait naître des figures », et ce avec une telle richesse que, poursuit-il, il a « le sentiment certain de ne jamais pouvoir tout saisir, même pas simplement de manière approchante [...]. Et j'ai ainsi recueilli avec insouciance, non pas comme quelqu'un qui va moissonner avec sa faux, mais comme le promeneur qui cueille ici ou là des épis dans un champ abondant⁵¹ ».

Le caractère champêtre du Brandebourg qu'évoque la métaphore de Fontane est repris par Kiefer dans d'autres tableaux de la même série où il utilise des photos de champs de céréales sur lesquelles il peint. Ici, à nouveau, son propos est le sol en tant que mémoire de l'histoire. Mais, à la différence de la terre, le sable, ou plutôt l'ensablement, est lié à l'oubli. L'ensablement des traces de l'histoire de la Prusse, que Kiefer montre en 1976 dans ses livres également intitulés *Märkischer Sand*⁵² comme étant un processus inéluctable, était en effet très avancé en Allemagne de l'Ouest avant la chute du Mur. Quand Kiefer réalise sa série de tableaux, bien des noms de lieux comme Neuruppin, Rheinsberg ou Paretz avaient, du fait de l'isolement de la RDA, un parfum suranné; ils parlaient d'une époque qui aurait été frappée d'un sort, et d'une topographie disparue, irréaliste. Dans les tableaux de Kiefer, ce temps d'avant revêt des qualités tactiles, il semble qu'on pourrait le saisir dans son ensablement.

Dans ses tableaux de sable, Kiefer opère également avec le pathos de l'authenticité pour tracer des pistes dans l'histoire. Il écrit une histoire culturelle relativement courte sous la forme de toponymes du Brandebourg transcrits, mot pour mot, sur du papier photographique éphémère, et couche cette histoire sur le sable. On a l'impression que le sable, qui a enseveli les traces de l'histoire

de l'humanité, recouvrira bientôt aussi le papier photographique en effaçant les noms. La mémoire et l'oubli se présentent donc comme un seul et même processus où chacun des deux éléments conditionne l'autre.

Toutefois, au moins en ce qui concerne le nom d'Oranienburg, le spectateur est renvoyé à une trace concrète. Autour du nom de la ville – qui figure au premier plan du tableau et juste avant l'horizon –, on distingue des taches brun-rouge sur le sable. C'est à Oranienburg qu'a été construit en 1933 le camp de concentration de Sachsenhausen. De tels signes, comme des « pavés de mémoire⁵³ », disséminés dans le tableau, sont symptomatiques de l'œuvre de Kiefer; ils empêchent de rester dans la quiétude que procurent la distance et la bénédiction de Fontane. Entre-temps sont venues se superposer à ces noms de nouvelles significations qui renvoient à l'histoire de la RDA, elle-même déjà ensevelie au moment de leur découverte. Le jeu entre l'authenticité de la fiction et la fictionnalité de l'authentique poursuit toujours le même objectif : continuer l'archéologie qui seule permet de mettre au jour ce qui a été enfoui.

Magdalena Jetelová a elle aussi mis en œuvre du sable dans le sens d'une matière menaçant d'engloutir la culture. En revanche, il n'est pas appliqué à la surface du tableau, mais déversé dans l'espace à trois dimensions de bâtiments réels. En 1992, elle avait réalisé au MAK, le musée des Arts appliqués de Vienne, un travail qui avait pour titre *Domestizierung einer Pyramide* [Domestication d'une pyramide, ill. 48] et qui consistait à « engloutir » une partie du bâtiment du musée dans le sable. Dans la vaste cour intérieure de l'édifice historique du MAK conçu par Heinrich von Ferstel, avec son péristyle, elle avait installé une pyramide de sable sous laquelle disparaissaient partiellement les formes gracieuses des arcades et leurs décors peints. Le sable semblait avoir ruisselé d'un point situé dans l'un des angles des arcades supérieures, divisant en diagonale la surface de la cour intérieure et formant un gigantesque plan incliné, comme si l'on regardait la face latérale d'une pyramide. On avait l'impression d'un immense débordement : épousant sur deux côtés la forme du bâtiment, le sable paraissait tenir par son propre poids et sa consistance matérielle. Ce que met en évidence l'installation, comme lors d'une catastrophe naturelle, c'est la puissance du sable, la démesure de milliards de grains minuscules cherchant tous à suivre les lois de la pesanteur et à s'étaler à l'horizontale. En revanche, c'est une tout autre stabilité que manifeste la sédimentation naturelle des couches horizontales de particules de sable dont Nikolaus Lang, dans les sablières australiennes, prélève les empreintes à l'aide de résine synthétique sur de la gaze pour les présenter ensuite sous forme de plans-reliefs géants qui sont en quelque sorte des peintures de nature. À l'horizontale, le sable a perdu toute dynamique, et donc aussi tout caractère potentiellement menaçant.



48 Magdalena Jetelová, *Domestizierung einer Pyramide*, 1992, sable de quartz rouge, colle sur structure en bois, hauteur env. 15 m, installation (temporaire), Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst

Dans le travail de Jetelová, la couleur du sable volcanique islandais renforce encore l'instabilité du matériau. Le rouge de la pyramide de sable de Vienne – tout comme son travail au Martin-Gropius-Bau de Berlin où le sable ensevelissait à demi les statues du Schlossbrücke [pont du Château] – évoquait une catastrophe aux dimensions pompéiennes. Dans les deux musées, le style néo-Renaissance des bâtiments, avec des décors historicisants inspirés des fresques de Pompéi, devait certainement contribuer à cette impression.

Les tas de sable monumentaux de Vienne et d'autres lieux d'exposition étaient en fait seulement «représentés» par le biais d'une construction en bois recouverte d'un liant auquel adhérerait une mince couche de sable. Ce qui ajoute encore de la pertinence à la remarque d'Adorno quand il écrit que même le matériau authentique issu de la nature ne peut se présenter que sous une forme médiatisée par l'histoire de la société. Si l'on avait réalisé à Berlin ou à Vienne ce que le sable de l'installation prétendait être, les arcades de Vienne et l'escalier de Berlin se seraient effondrés. Et la forme, tellement simple et tellement convaincante, qui semble résulter du ruissellement du sable aurait été beaucoup plus complexe. La forme pyramidale servait à représenter les propriétés matérielles du sable et à évoquer, dans sa simplicité, la terrible puissance de la nature. Comme le sable du désert, elle paraît être en mesure de faire inexorablement disparaître jusqu'au plus titanesque des ouvrages humains.

Les montagnes de sable de Jetelová, avec leur emprise sur l'espace, sont des représentations, mais des représentations dont l'argumentation repose – tout comme les tableaux de Kiefer – sur la mise en scène d'une matière authentique qui, dans son travail, se limite toutefois à la surface d'une installation.

Chapitre 5.

Des spolia de la nature en ville.

Géométrie dans le désert

« L'herbe ne doit plus pousser¹. » Telle était, dans les années 1960, la devise d'un urbanisme qui entendait bannir absolument la nature organique des métropoles, toujours davantage gagnées par le béton et l'asphalte. Pour y répondre, des artistes comme Hans Haacke, qui vit à New York depuis 1965, conçurent des œuvres aussi simples que programmatiques, comme sa sculpture de semis de 1969 au titre laconique : *Gras wächst* [L'herbe pousse, ill. 49]². D'autres artistes, comme Mario Merz, Jannis Kounellis ou Giovanni Anselmo, introduisaient des salades, des fagots de petit bois, de l'eau et des pierres dans leur *Arte Povera*³, tandis que les *earthworkers* comme Robert Morris ou Robert Smithson apportaient de la terre « sale⁴ » dans les espaces immaculés des galeries des grandes villes, Walter De Maria finissant par en remplir une de terre arable (ill. 38). Certes, ces œuvres utilisant des matières « premières » ne modifièrent pas la relation des sociétés industrielles à la nature, mais peu à peu la société prit conscience d'un déficit, et des mouvements comme le *Single-Purpose-Movement* et les premières articulations d'une mouvance verte y répondirent sur le plan politique.

Le design de la nature comme transfert d'image

Aujourd'hui, il est devenu tout naturel d'habiller de pierres naturelles le béton, bouc émissaire de l'urbanisme industrialisé⁵. De plus, dans le cadre de la gentrification des centres-villes, d'abord aux États-Unis, puis en Europe de plus en plus, des interventions artistiques commencèrent à intégrer des éléments de la nature, organiques ou non, dans l'espace urbain⁶. Ainsi, les urbanistes et les architectes auraient donc suivi les leçons des artistes. Mais, dans le contexte altéré de l'espace public, les mêmes matériaux naturels revêtent une autre fonction que dans l'espace protégé de la galerie. Certes, dans les centres-villes, les palmiers et les ficus plantés çà et là, les gazons en rouleau ou bien les



49 Hans Haacke, *Gras wächst / Grass Grows*, 1969, terre, graines de blé d'hiver, lumière, eau, installation (temporaire), exposition *Earth Art*, 1969, Ithaca, N.Y., Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University

blocs de granit et les cascades apparaissent comme des spolia, des réemplois d'un autre univers; mais, dans cet espace public, ils se transforment en un camouflage végétal qui embellit les conditions qu'ils remettent en question dans l'espace de l'art. En règle générale, on désigne sous le nom de spolia, du latin *spolium*, le butin dérobé à un ennemi vaincu pour être intégré, comme symbole de son assujettissement, dans le contexte du vainqueur. Ce sont donc, dans notre réflexion, des pièces éloignées de leur lieu d'origine, déplacées et arrachées à leur contexte, qui entrent comme par collage dans un contexte nouveau où elles restent des corps étrangers, comme des fragments de nature dans les métropoles.

La multiplication de ces spolia de nature ne doit en aucun cas être comprise comme un indice d'une renaturalisation des centres-villes. Et ces matériaux «pauvres⁷» ne peuvent pas non plus s'interpréter comme des signes de modestie. Au contraire, ces matières naturelles dites simples, considérées comme un produit de la nature originelle même si en réalité il s'agit d'un



50 Lois Weinberger, *Brennen und Gehen* [Brûler et marcher], 1992-1997, bitume défoncé, végétation spontanée, env. 600 × 400 cm, intervention (temporaire), *documenta X*, 1997, Kassel, Kulturbahnhof

produit industriel⁸ – comme les nouvelles cultures d’arbres résistant aux gaz d’échappement, le gazon garanti sans mauvaises herbes ou l’eau purifiée sans résidus –, sont en général réservées à des lieux cultivant un style de vie haut de gamme. Avec les revêtements de façade et les sols en pierre naturelle, les réemplois de la nature dans l’espace urbain – auxquels se joignent souvent des «œuvres d’art dans l’espace public» – constituent tout un système de signes d’exclusion sociale⁹. Ce qui est d’autant plus étonnant que, sur le plan idéologique, l’utopie d’une nature accessible à tous, et par là même

« démocratique », telle que pensée par les Lumières, reste bien vivante. Alors qu'entre-temps on a inversement l'impression que les spolia de la nature en ville entrent dans la mise en scène d'œuvres d'art sophistiquées et très fragiles.

À la différence de dispositifs plus anciens – le jardin anglais, par exemple, qui obéissait à une image idéalisée du paysage –, l'utilisation de matériaux naturels n'est plus dictée par l'intention de mettre en relation différents éléments. L'instance de réassurance aujourd'hui n'est pas l'image du paysage, mais le matériau « pur » extrait de la nature. Tandis que l'image, à défaut de la créer, suggérerait au moins une entité entière, le matériau, qui est ici une substance isolée, un réemploi, a toujours quelque chose d'un reste, d'une ruine. Certes, les fragments extraits de leur situation naturelle peuvent être resymbolisés, mais les substances restent toujours physiquement présentes à travers leurs propriétés matérielles. Dans leur matérialité, les spolia de la nature, comparables en cela aux espèces présentées dans un zoo ou un jardin botanique, démontrent la survie d'espèces particulières de matières naturelles.

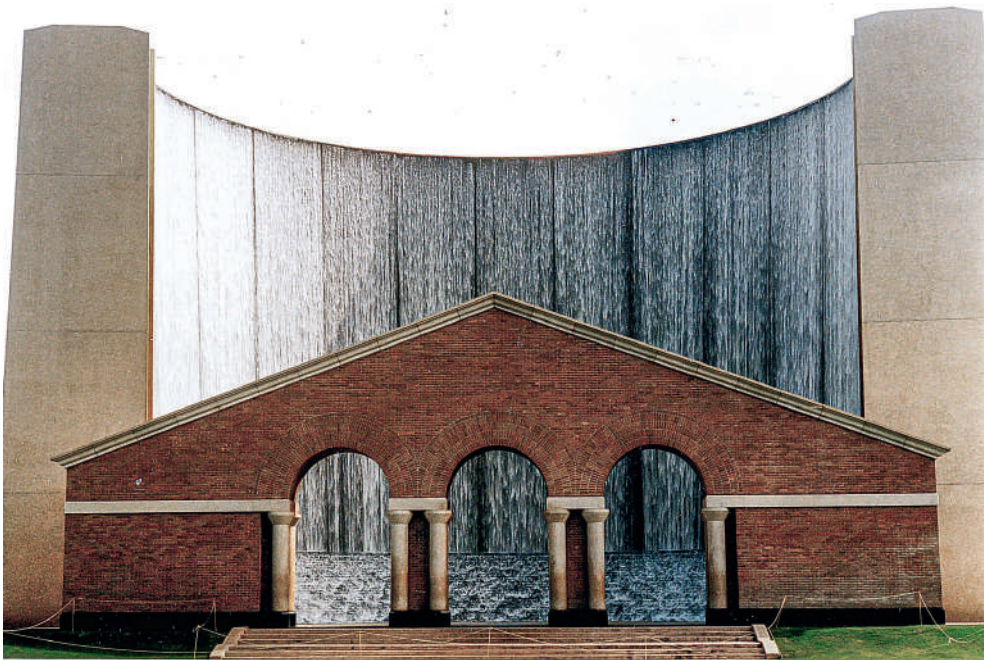
Or, toutes les espèces ne sont pas les bienvenues dans les villes. Lois Weinberger l'a montré avec force dans son installation pour la *documenta X* où des plantes rudérales, généralement considérées comme des mauvaises herbes et donc bannies de l'horizon de visibilité des villes et d'ailleurs, poussaient à travers l'asphalte (ill. 50)¹⁰. De même, les matières naturelles installées par des artistes dans les espaces protégés des galeries en tant que systèmes en temps réel, et dont la forme, la couleur ou bien aussi la texture se modifiaient, sont en revanche taboues dans l'espace public. Nous nous attacherons dans ce qui suit à quelques-unes de ces matières naturelles, celles qui sont à la fois les plus répandues dans l'espace urbain et les plus spectaculaires, pour finalement, en une sorte de contre-expérience, interroger les raisons pour lesquelles d'autres en sont restées exclues et ont donc été infiltrées dans la ville par des artistes à des fins critiques, pour des performances limitées dans le temps.

Les chutes d'eau. Houston, New York et ailleurs

Tournons-nous d'abord vers l'eau, qui a toujours eu sa place dans l'espace urbain sous forme de fontaines et de bassins complexes, de cours d'eau naturels ou artificiels, représentant l'aspect domestiqué de cet élément vital¹¹. Aujourd'hui, outre les innombrables fontaines et bassins que l'on continue d'aménager, ce sont surtout les chutes d'eau artificielles qui constituent une attraction dans les villes. Elles évoquent un autre aspect de l'eau, son caractère sauvage, potentiellement dangereux et d'autant plus attractif. Ce sont les mises

en scène de la nature les plus répandues dans le centre des villes, mais on en trouve aussi à l'intérieur, au sein d'espaces publics ou semi-publics.

Au Texas, où tout est un peu plus grand qu'ailleurs, et plus précisément à Houston, on a construit en 1989, sur des plans de Philip Johnson, une sorte d'équivalent des chutes du Niagara dans la catégorie des cascades artificielles. Sur un terrain parfaitement plat, les chutes sont associées comme une « fontaine » à la Transco Tower de Philip Johnson et John Burgee de 1985, un gratte-ciel de verre réfléchissant de 272 mètres de haut¹². La scénographie de la chute d'eau se compose, sur le plan architectural, de deux parties (ill. 51). Devant une paroi d'eau semi-circulaire ouverte vers la Transco Tower, une fausse façade basse en briques évoque un temple à colonnes. Avec son arcade à trois arches, elle met en scène le spectacle de l'eau en le dissimulant tout en le montrant. Le cylindre tronqué de l'amphithéâtre aquatique est beaucoup plus haut que la façade du temple, de sorte que, depuis la Transco Tower, cette dernière ne semble être là que pour donner l'échelle de la paroi d'eau de



51 John Burgee et Philip Johnson, Waterwall, 1985, béton armé, eau sur béton lavé, granit, brique, hauteur env. 19,5 m, Houston, Tex., Gerald D. Hines Waterwall Park (face à la Williams Tower, autrefois Transco Tower)

18 mètres. Des pierres irrégulières disposées en saillie brisent le ruissellement de l'eau qui dévale sur la surface verticale, comme un mur d'écume blanche. Entre les piliers qui stabilisent la paroi, l'eau qui coule est moins abondante : ainsi l'impression générale est-elle celle d'un gigantesque rideau d'eau divisé en segments réguliers.

En venant de la Transco Tower après être passé sous les arcades, on pénètre dans un espace en demi-cercle, une sorte d'amphithéâtre qui constitue un espace acoustique et climatique singulier. L'air y est sensiblement plus frais et saturé du vacarme assourdissant des masses d'eau qui dégringolent. Dans ce théâtre d'eau, c'est la même pièce qui se joue indéfiniment : l'eau se précipite le long des murs et à plusieurs mètres de hauteur, elle percute des gradins semi-circulaires dont les trente niveaux sont également habillés de pierre et sur lesquels elle continue de rebondir en cascade avant de disparaître finalement par une étroite fente, sans avoir jamais été en contact avec la matière du sol.

Depuis des siècles, la force et la dynamique de la chute d'eau, qui obéit à la gravité et que seule l'horizontale peut dompter, fascinent. Les eaux verticales – chutes d'eau, cascades, cataractes et autres – exercent une étrange et inquiétante fascination. Aujourd'hui encore, les eaux qui dévalent comme en un déluge font l'objet de fantasmes apocalyptiques. Ainsi, il existe des montages populaires où l'on voit en plein New York, à proximité de l'Empire State Building, des éboulements de la taille d'un gratte-ciel sur lesquels se déversent de gigantesques chutes d'eau¹³. Dans son étude « du sublime et du beau », livre culte de la fin du XVIII^e siècle aujourd'hui de nouveau d'actualité, Edmund Burke avait souligné la prééminence de la hauteur par rapport à l'étendue horizontale pour susciter des émotions sublimes¹⁴. Lesquelles étaient à ses yeux favorisées par « le bruit de vastes cataractes¹⁵ ». Ce qui explique pourquoi, vers 1800, les chutes d'eau naturelles comme celles de Tivoli près de Rome, ou les chutes du Rhin à Schaffhouse, plus tard également les chutes du Niagara, faisaient partie du répertoire des paysages sublimes incontournables lors des voyages touristiques¹⁶. Dans les jardins paysagers, on a cherché à susciter des sensations approchantes en aménageant des chutes d'eau artificielles¹⁷. C'est la raison pour laquelle on a souvent construit des chutes d'eau spectaculaires, comme dans le parc du château de Wilhelmshöhe près de Kassel, réaménagé à grands frais au début du XVIII^e siècle pour compléter ses gigantesques cascades.

L'eau est par nature un élément amorphe, et c'est seulement à travers la résistance de la matière solide qu'elle peut prendre une forme, différente à chaque fois. L'eau est un matériau infiniment variable, souple, adaptable, et c'est pourquoi les mythes de la création du monde lui ont attribué des propriétés

féminines¹⁸. Non seulement elle n'a pas de forme, mais elle n'a pas non plus de couleur. Elle emprunte à chaque fois sa couleur à son environnement et, ainsi, « sa » couleur varie à l'infini. L'eau est un matériau qui se prête idéalement aux correspondances, influençant l'apparence de ce à quoi elle est confrontée, et pouvant elle-même devenir invisible sans pour autant disparaître.

Dans l'installation de Philip Johnson pour la Transco Tower, le mur d'eau en perpétuel mouvement fait face au gratte-ciel en verre qui réfléchit le ciel. Comme l'eau, l'enveloppe extérieure de la tour, sa peau de verre, prend avec les configurations changeantes des nuages la couleur de l'environnement. L'eau qui coule et les nuages qui passent forment des surfaces mobiles qui se répondent et la différence médiale du matériau physique et du reflet fait ressortir très clairement le caractère des deux éléments.

À l'extérieur, le support matériel de l'eau vive est souvent un béton irrégulièrement gravillonné¹⁹, comme à Houston pour la Transco Fountain. Le principe est simple, l'effet est fort. Les propriétés de l'eau, son infinie plasticité – couler, éclabousser, écumer, et ce avec toujours une possibilité de régulation – sont rendues visibles grâce à ce matériau simple et peu onéreux dont la surface irrégulière produit un effet de naturel. Que ce soit le grandiose théâtre d'eau de Houston, ou un rideau d'eau plus modeste comme souvent à New York, l'effet dépend d'abord de la taille de la paroi et de la puissance des pompes.

C'est en particulier à Manhattan, le quartier où la densité des cascades artificielles est sans doute la plus grande²⁰, que l'on trouve les petits frères et sœurs du géant de Houston. Dans le Paley Park créé en 1967 sur la 53^e rue – l'un des plus anciens petits squares new-yorkais dits *Vest Pocket Parks*, grands comme un mouchoir de poche –, un mur d'eau fait des mêmes matériaux que ceux utilisés à Houston a été aménagé entre les falaises des gratte-ciel. Comme l'image encadrée d'un rideau en perpétuel mouvement, il ferme dans la profondeur la minuscule place plantée de graciles acacias. De nombreuses variantes ont vu le jour à New York et ailleurs sur le modèle de ce genre de rideau d'eau dont les dimensions modestes et les proportions font penser à un écran de cinéma et dont l'aspect plan fait tableau²¹. L'eau anime la surface du tableau composée de gravillons inégaux²², elle dessine des traînées claires qui apparaissent sur les petites pierres brunes comme des lasures peintes. Enveloppées par l'eau, les formes des fins galets semblent suivre d'infinies variations, de sorte qu'on peut parler d'un bruissement non seulement acoustique, mais aussi visuel²³.

C'est ce caractère de tableau, combiné au mouvement que permet l'eau du fait de sa viscosité en s'adaptant même à des surfaces verticales, que Ieoh Ming Pei a voulu rendre dans son projet pour l'extension de la National Gallery



52 Ieoh Ming Pei, cascade « Chadar Waterfall » dans le passage souterrain entre les bâtiments Ouest et Est de la National Gallery of Art, Washington, D.C., 1978

de Washington (ill. 52). Depuis le passage souterrain qui relie l'ancien et le nouveau bâtiment, le visiteur, dont l'œil s'est exercé à la contemplation des tableaux, voit à travers une vitre de la taille d'un grand *Dripping* de Pollock une cascade en escalier sur laquelle l'eau bondit. Mais, dans la pénombre du lieu, la tridimensionnalité de la cascade disparaît pour faire place à une image animée. Isolé du bruissement acoustique par la paroi de verre, le spectateur semble assister à une production ininterrompue d'images en mouvement qui n'opérerait pas ici par le biais de signaux lumineux, mais à travers une matière élémentaire tangible. Cependant, du fait de la distance qu'instaure la vitre qui la sépare du spectateur, la relation entre matérialité et apparence, entre tridimensionnalité et surface, entre dans une tension extrême.

On a l'impression que les concepteurs des chutes d'eau, en général des architectes, cherchaient à réaliser une version abstraite des « tableaux vivants » dont les acteurs seraient les matériaux de la nature. Au milieu du xv^e siècle, l'idée de l'eau claire avait à elle seule déjà une vertu thérapeutique pour un Leon Battista Alberti – vertu qu'il voyait donc aussi dans sa représentation en peinture

dans le tableau de paysage²⁴. Maintenant que le tableau de paysage ne recèle plus cette sorte de promesse, la nature revient sous forme de matières authentiques. Ce n'est plus la représentation par d'autres matières, mais le matériau lui-même qui devient nécessaire puisqu'on ne peut plus se fier aux représentations, du moins quand il s'agit de la nature. Il nous faut nous assurer que la matière élémentaire qu'est l'eau est toujours là, qu'elle reste « pure », et ce directement à travers le matériau authentique lui-même, au moins visuellement.



53 Chute d'eau,
vers 1989, eau sur
bâche en plastique,
New York, N.Y.,
E 54th Street

Par rapport aux rideaux d'eau fonctionnant comme des tableaux sur d'autres supports matériels, les cascades qui coulent sur de la pierre présentent des avantages considérables pour l'espace urbain. C'est ce que montre bien le contre-exemple d'une cascade aménagée dans la 54^e rue, dans l'est de Manhattan, à New York. Le long du mur d'un immeuble de plusieurs étages, l'eau s'écoule en longues traînées sur un film plastique gris, depuis le toit jusque dans un bassin au sol (ill. 53). Ici, la chute d'eau ne s'offre que visuellement et non acoustiquement, comparable en cela, par exemple, aux peintures de chutes d'eau de Pat Steir (ill. 54)²⁵. En revanche, quand elle coule sur la pierre, l'eau produit un grondement plus ou moins fort, selon la manière dont est travaillée la surface du matériau minéral. Bien que dans les deux cas l'eau soit mise en scène comme un tableau, dans la 54^e rue, elle est sur la feuille plastique par rapport au mur de pierre ce que le film muet est au film parlant.



54 Pat Steir, *Paris Waterfall*, 1990, huile sur toile, 250 × 225 cm, coll. part.

En dehors de l'espace protégé du musée, tel que la National Gallery de Washington, la dimension acoustique d'une chute d'eau n'est pas négligeable pour son usage dans l'espace urbain, car le grondement absorbe le bruit de la circulation, même à Manhattan. À l'instar des appareils de relaxation, le rythme du grondement de l'élément aquatique annule tous les autres sons²⁶. En même temps, l'eau brumisée améliore la qualité de l'air en absorbant les particules de poussière et produit une température agréable. Ainsi le pouvoir purificateur de l'eau, sans cesse évoqué depuis l'Antiquité dans les contextes les plus divers, vaut-il toujours aujourd'hui, même à Manhattan²⁷.

L'eau et la pierre

Alors que, dans la Transco Fountain, la hauteur gigantesque de la paroi et le grondement puissant de l'eau donnent une idée de sa violence physique et que des versions plus petites transposent cette idée en un tableau vivant, ailleurs ce sont d'autres propriétés de l'eau que mettent en évidence des installations où elle est associée à des rochers. C'est surtout sur les sites présentant des dénivelés et bénéficiant d'une eau naturellement abondante que l'on trouve des combinaisons de torrents d'eau et de roches. Souvent, ce sont des blocs de granit laissés à l'état brut qui sont implantés dans de l'eau vive. Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, au Levi's Plaza de San Francisco conçu en 1975 par l'architecte paysagiste spécialiste des chutes d'eau Lawrence Halprin²⁸, un bloc de granit brut provenant de la Sierra Nevada et érodé par endroits surgit d'une chute d'eau aménagée en terrasses. Ailleurs, ce sont des blocs de granit grossièrement équarris qui marquent les différences de niveau, comme des rochers sur lesquels l'eau va dévaler²⁹. Par rapport aux blocs de béton sur lesquels l'eau rebondit dans des aménagements antérieurs, par exemple à Portland (1965), Seattle (1970) ou Fort Worth (1975), où elle est mise en scène dans de vastes paysages³⁰, on constate au milieu des années 1970 une prédilection pour les blocs de roche, et en particulier de granit. Cela n'est sans doute pas exclusivement dû à ses propriétés physiques et à ses gisements nombreux et abondants, mais aussi à l'histoire de sa signification par rapport à d'autres roches au cours des deux derniers siècles³¹.

À l'état brut, non poli, le granit incarne tout ce que l'on prête à la « nature originelle » – un caractère brut et rude, de la force et de la résistance. Il forme un contraste extrême avec l'eau, puisqu'il ne s'agit pas d'une roche sédimentaire, mais d'une roche plutonique³², qui ne présente donc ni les strates horizontales du grès, ni la « remontée » verticale, en colonnes, du basalte. Le granit est

une roche dure, compacte, en quelque sorte « amorphe », mais qui s'érode en formant des cubes. La masse sous forme de blocs correspond donc aux propriétés géologiques de la roche non pas dans sa genèse, mais dans son altération. La compacité indifférenciée du granit, véhiculant l'idée non seulement d'une force élémentaire et d'une puissance à l'état brut, mais aussi d'une matière indestructible, l'a fait apparaître à des époques en grand mal de virilité comme particulièrement apte à témoigner d'un caractère national implacable – sous des formes d'ailleurs fort diverses³³.

Goethe déjà, dans son célèbre fragment *Sur le granit*³⁴, soulignait les « immenses masses de cette pierre » qui auraient inspiré aux Égyptiens d'« immenses œuvres ». Opposé à la thèse de la formation de la roche par un bouleversement révolutionnaire, le poète et philosophe de la nature considérait le granit comme le fondement minéral du monde ; il associait en effet génétiquement son origine, les profondeurs de la Terre, à l'âge de celle-ci. Manifestement, cette sorte de connotations qui nous réassurent de la



55 Michael Heizer, *Levitated Mass*, 1982, bloc de granit, acier inoxydable et eau courante, 7,7 × 5 × 0,75 m, New York, N.Y., 590 Madison Avenue, New York, N.Y., EJM Equities Collection

pérennité d'une « nature des origines » sont toujours intéressantes aujourd'hui puisque, en 1982, l'essai de Goethe était publié sans commentaire en ouverture du catalogue de la *documenta VII* où Richard Long et Ulrich Rückriem présentaient des pièces en pierre brute, les blocs de granit de Rückriem entrant dans l'espace public en de nombreux endroits de la ville de Kassel.

Dans ces mises en scène de la nature au cœur des villes où des blocs de granit non polis sont disposés au milieu de l'eau, la lutte millénaire contre la nature brute et amorphe, sa mise en forme par l'art, semble s'être retournée en son contraire : c'est le caractère brut de la matière comme expression de la nature par elle-même que l'art s'emploie à sauvegarder.

Le motif du bloc massif de granit émergeant de l'eau est attaché à l'histoire de la planète. Michael Heizer, expert en matière de géologie, a travaillé à plusieurs reprises sur ce motif dans ses *Levitated Masses* [Masses en lévitation], comme la fontaine éponyme qu'il réalise en 1982 pour l'immeuble IBM de New York (ill. 55). Parallèle au flux de la circulation automobile, un bloc horizontal de granit de 11 tonnes paraît émerger d'un bassin où gronde une eau sous la pression de laquelle le bloc semble flotter. Les contours du bassin en acier inoxydable à cinq côtés dessinent une flèche, renforçant encore la dynamique de l'eau. Certes, le bloc de granit a été travaillé et présente à la surface des signes cryptiques³⁵, mais on a néanmoins l'impression que c'est la violence d'un mystérieux centre de la Terre, de forces matérialisées par cette eau bouillonnante, qui fait remonter le rocher à la surface. Cette dynamique contredit l'hypothèse de Goethe qui voyait dans le granit le fondement de notre terre puisque, au contraire, la *masse soulevée* au milieu de l'eau évoque l'idée d'une nature dynamique, grondant sous la surface.

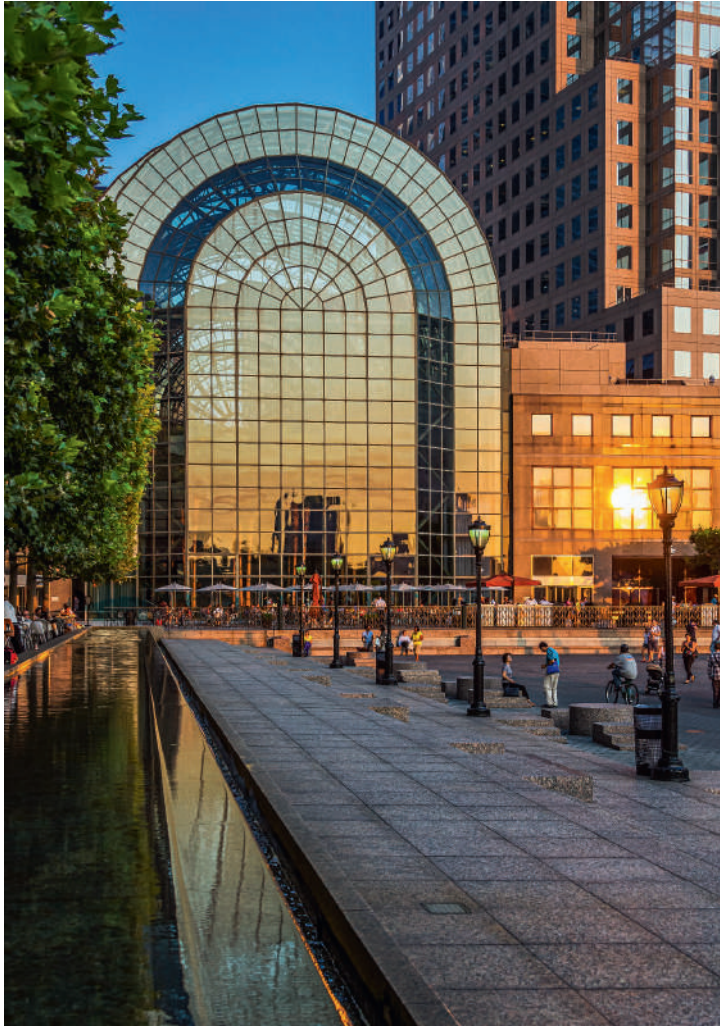
Selon le contexte, différentes associations peuvent être activées. À New York, le dispositif de Heizer avec son bloc de granit soulevé peut faire penser à l'iconographie de la grande métropole des années 1920, à la colère des masses opprimées qui couve dans le légendaire *Metropolis* de Fritz Lang et pousse « vers le haut », depuis les entrailles de la terre. À San Francisco, en revanche, le bloc de granit sortant de l'eau dans l'installation de Halprin pour le Levi's Plaza suggère plutôt la dynamique des processus géologiques.

Dans l'environnement urbain, le granit brut non poli est associé à la sémantique de l'éternité ; représentant matériel d'une nature authentiquement originelle, il prétend avoir été là avant toute chose. Sur lui vient se briser l'eau qui passe, coule, s'adapte et s'inscrit dans le cycle de la régénération, mais qui, en même temps, paraît donner naissance au bloc minéral brut. Se rencontrent là l'éternel et l'éphémère, le masculin et le féminin. La sagesse extrême-orientale que formule Bertolt Brecht à travers celle de Lao-Tseu : « Que l'eau

qui doucement effleure / la pierre énorme, avec le temps en vient à bout. / Tu vois, ce qui est dur a le dessous [...]»³⁶, semble néanmoins plutôt étrangère aux dispositifs de blocs de granit dans l'eau vive conçus en Occident. Dans les réalisations comme celle du Levi's Plaza, ces pôles opposés de la nature se rencontrent sous une forme élémentaire. Isamu Noguchi, originaire du Japon, s'est quant à lui attaché à la force de l'eau dans la durée en utilisant pour aménager des squares une roche volcanique poreuse et fissurée, abordant ainsi en même temps la dimension entropique de la nature³⁷.

Ce que dit le bloc de granit non dégrossi, la nature s'exprimant par elle-même comme quelque chose d'originel, disparaît quand la pierre est polie. C'est souvent dans le cadre de bassins à l'extérieur que le granit poli donne une forme à l'eau. Parmi de nombreux exemples, Ieoh Ming Pei a utilisé un granit poli pour les bassins d'où s'élève la pyramide du Louvre à Paris, tout comme Scott Burton pour les bancs et bassins du Battery Park à New York, devant le jardin d'hiver de Cesar Pelli (ill. 56). Sur une pierre sombre comme celle de la cour du Louvre, même les eaux les plus basses donnent l'impression d'une insondable profondeur. Elles semblent pénétrer comme des grottes jusqu'à l'intérieur de la terre. À la différence des pièces d'eau traditionnelles, dans les nouvelles variantes l'eau déborde sur des margelles souvent perforées ou incurvées. Ainsi, la pierre n'apparaît pas comme ce qui délimite et circonscrit la forme de la matière amorphe ; au contraire, l'eau semble inlassablement se donner elle-même une forme, et utiliser la pierre à cette fin.

À l'inverse de l'eau et de la pierre, dans les nouveaux aménagements de l'espace urbain mettant en scène la nature, la terre reste quasi invisible. Si elle n'est plus scellée par de l'asphalte et du béton comme dans les années 1960, mais plutôt recouverte de matériaux naturels « propres » – des dalles de granit ou des pavés de marbre –, elle demeure cependant bannie, car, en dehors de contenants clairement délimités, elle a trop facilement tendance à faire sale. Incarnant par excellence la nature organique, elle est difficilement contrôlable, elle devient poussière quand il fait trop sec, se dissout dans l'eau pour former des rigoles boueuses quand il pleut, et sa proverbiale fertilité favorise l'apparition de toutes sortes de mauvaises herbes ; bref, elle est instable. C'est pourquoi, pour des artistes comme Robert Morris que cette instabilité, justement, intéresse, la terre était la matière adéquate d'expériences sur l'anti-forme, tandis que, pour les mêmes raisons, elle était impropre à un réemploi en spolia au cœur de la ville. Contrairement à l'eau, dont la transparence est aujourd'hui encore – bien qu'on ait la preuve du contraire – considérée comme un gage de « pureté »³⁸. Il faut éviter tout ce qui pourrait la troubler³⁹ et évoquerait le problème écologique de la pollution de l'eau, ce qui ne serait



56 Scott Burton, bassin d'eau et mobilier urbain en granit, 1986, New York, N.Y., Battery Park City, Brookfield Place (World Financial Center Plaza jusqu'en 2014, reconstruite en 2002 suite aux dommages causés par les attentats du World Trade Center le 11 septembre 2001)

pas bienvenu dans l'espace public. Dès le début des années 1970, les tuyaux de Klaus Rinke, si décriés car remplis d'une eau saumâtre puisée dans le Rhin⁴⁰, tout comme la *Rheinwasseraufbereitungsanlage* [Station d'épuration de l'eau du Rhin] de Hans Haacke⁴¹, mettaient en évidence ce tabou. En milieu urbain,

des mesures, notamment l'ajout d'additifs, sont prises un peu partout pour empêcher les algues de se multiplier et de troubler l'eau⁴².

Dans les mises en scène de l'eau dans l'espace urbain depuis les années 1980, le problème mondial de la pollution croissante de l'eau, élément indispensable à la vie, est doublement traité, par les produits chimiques autant que par la symbolique d'une nature authentique. On évite les matériaux auxquels colle l'étiquette de leur origine industrielle et qui passent donc pour suspects, le béton par exemple, et on évite les pollutions visuelles. La pierre, en revanche, remplit toutes les conditions pour être le partenaire idéal de l'eau dans la mesure où, grâce à sa solidité proverbiale, elle est d'un entretien facile, n'entame en rien la pureté de l'eau, dont elle conserve au contraire la transparence, et peut lui prêter des couleurs. Son altération par l'eau ne s'appréhende qu'à l'échelle temporelle de l'histoire de la nature, et non à celle de l'histoire d'une ville.

Les chutes d'eau, un design de l'espace

À l'intérieur, les cascades ont remplacé les jets d'eau qu'on appréciait beaucoup dans les années 1950, mais dont on sourit aujourd'hui. On en trouve dans les espaces publics les plus divers, les grands magasins et restaurants, les halls d'hôtels, les aéroports, et dans de nombreuses grandes cours intérieures. Une cascade orne également le café situé sur le pont du paquebot de luxe *Sea Goddess*⁴³. Plus encore qu'à l'extérieur, la transparence et la propreté véhiculent une idée de pureté, de fraîcheur et de naturel qui s'étend à tout l'environnement de la cascade. C'est pourquoi les chutes ou rideaux d'eau s'écoulent sur des matériaux assez fins, parfois sur des parois de verre ou des miroirs astiqués tous les jours qui font encore plus ressortir la transparence de l'eau. À l'intérieur, le design de l'élément naturel qu'est l'eau n'est souvent pas très éloigné des compositions artistiques, telles que les *Niagara Falls* de Shigeo Kubota au milieu des années 1980⁴⁴. Si en revanche on opte à l'intérieur pour de la pierre naturelle, on choisira alors une pierre noble, et surtout taillée et polie, plutôt que les murs gravillonnés et les blocs de granit non dégrossis des espaces extérieurs.

Dans cette distinction, on voit se perpétuer des traditions qui remontent à l'Antiquité et qui sont aujourd'hui toujours particulièrement marquées en Orient. Mais tandis que, dans ces régions, les bassins précieux qu'exigent les rituels ou la culture des bains donnent à l'eau une forme horizontale, dans les espaces intérieurs de la culture occidentale du design, ce sont des eaux verticales qui animent le spectacle visuel.

Dans le hall central de la Trump Tower de New York, par exemple, le mur de cinq étages sur lequel dévale l'eau est entièrement revêtu de marbre rose poli. Les panneaux lisses et brillants sont disposés comme un relief, avec des décrochements et des paliers, de sorte que l'eau glisse sur le marbre et ne se brise que sur les saillies irrégulières. L'eau transparente semble animer la pierre, en un mouvement répondant à celui de ses veinures. Mais elle ne change pas de couleur ; l'impression de noblesse qui émane du marbre est toujours là, présente jusque dans l'eau. Dans le monde antique, contrairement au marbre blanc dans lequel on sculptait les statues des divinités et des personnalités importantes, le marbre rouge, *rosso antiquo*, était utilisé pour les bassins, mais aussi pour les figures d'animaux, de satyres ou de faunes⁴⁵. Ce genre de figures d'êtres hybrides en marbre coloré décoraient par exemple la villa d'Hadrien à Tivoli, et ses nombreux jeux d'eau. À Tivoli comme à la Trump Tower, le marbre rouge est combiné à d'opulentes couleurs d'or. Certes, à New York, il ne s'agit pas de bronze doré comme dans la villa d'Hadrien, mais plus prosaïquement de laiton ; l'impression produite est cependant comparable et, par contagion, fait aussi paraître l'eau très précieuse. Ailleurs, dans d'autres espaces intérieurs, l'eau est associée à du marbre noir, vert et parfois même blanc⁴⁶. À l'intérieur, ce qui importe, ce ne sont pas les connotations d'une nature « originelle », brute, conférant à l'eau l'authenticité des origines, mais le design sophistiqué de matériaux précieux. Lesquels sont comme des bijoux dont l'origine naturelle anoblit l'eau que des procédés d'épuration chimiques font apparaître comme naturelle et « pure ».

Des palmiers pour Oberhausen

Dans les théories sur les origines de l'habitat, les arbres sont considérés comme les premières formes de maisons⁴⁷. Ils avaient et ont toujours leur place dans les jardins des villes, sur les places ou le long des routes. Pour le choix de l'essence, les critères étaient jusqu'ici le climat, la présence dans telle ou telle région et les traditions locales – mais c'est en train de changer. Certains espaces urbains sont maintenant couverts et climatisés, les centres des villes se réchauffent et l'on sait cultiver autrement certaines essences, de sorte qu'aujourd'hui, partout dans le monde, les villes sont arborées de manière quasi uniforme, les espèces à feuilles persistantes jouant un rôle particulier. Dans la culture internationale des cours intérieures, on privilégie les arbres à feuilles non caduques, ne serait-ce que parce qu'ils ne salissent pas puisque leurs feuilles ne tombent pas et que, pour les mêmes raisons, ils sont prévisibles sur le plan visuel. Mais

l'extérieur est lui aussi réglementé par des contraintes strictes de design. C'est ce que montre très bien le long conflit qui opposa Alan Sonfist aux autorités de la ville de New York lorsqu'il entreprit de planter sur un lopin de terre de Greenwich Village des espèces végétales natives – chênes blancs et noyers blancs – qui poussaient là avant le peuplement de Manhattan⁴⁸. Les arbres ne sont pas seulement des éléments écologiques ou esthétiques d'aménagement, ils sont aussi porteurs d'images. Ainsi leur « nature » est-elle historique.

Si Sonfist s'attachait à reconstituer une histoire locale de la nature, on constate, en ce qui concerne le choix des arbres pour les lieux liés à des fonctions précises, une internationalisation des modes. L'arbre le plus populaire dans les zones où domine la culture de l'événementiel haut de gamme est le palmier. Mais dans les grands halls et centres commerciaux des métropoles occidentales, c'est aujourd'hui le ficus, moins cher et moins fragile, qui semble le plus répandu, d'autres espèces – par exemple le bambou – lui disputant cette place selon les fluctuations de la mode. Parmi les forêts urbaines les plus spectaculaires, il faut mentionner les deux cents thuyas qu'a plantés Dan Kiley au milieu de cascades aménagées au pied de la tour érigée



57 Dan Kiley, Fountain Place, 1985, Dallas, Tex., près de l'Allied Bank Tower

par Ieoh Ming Pei pour l'Allied Bank à Dallas, au Texas (ill. 57)⁴⁹. Mais, dans les climats tempérés, aucun arbre n'est davantage synonyme de loisirs et ne jouit d'un plus grand prestige que le palmier.

Les guides de New York vantent les palmiers du jardin d'hiver de Cesar Pelli, dans le quartier de Battery Park City, comme valant le détour (ill. 58). Sur les seize arbres initialement plantés, quatorze ont survécu aux cinq premières années. Presque tous de la même taille et passablement hauts, ils s'élèvent à intervalles réguliers de l'élégant sol de marbre gris, blanc et jaune vers le dôme de verre du célèbre hall reliant les tours du World Financial Center⁵⁰. Ces palmiers qui semblent jaillir directement du sol de marbre sont dépourvus de tout signe de croissance témoignant de leur vie organique. Ils sont tous de la même taille, ils ne peuvent pas se régénérer et leur durée de vie a été prévue depuis le début comme étant limitée. Ces arbres – une variété de palmiers dite *Washington robusta*, acclimatée spécialement pour un climat rude – ont été importés de Californie par bateau⁵¹. Inspirée du Crystal Palace de Joseph Paxton pour la première Exposition universelle de Londres en 1851, dont la structure de fonte et de verre abritait deux vieux ormes de Hyde Park (ill. 59), la palmeraie du jardin d'hiver de New York pensée par Pelli est un modèle qui a été copié à Chicago, Minneapolis ou Francfort-sur-le-Main avec, selon les endroits, un substitut différent de la nature vivante des arbres. À Chicago, où le jardin d'hiver de la tour de soixante-cinq étages de Kohn, Pederson & Fox au 311 South Wacker Drive, plus petit que le prototype de Pelli, est revêtu de marbre veiné de gris, les huit beaux arbres sont des palmiers reconstitués à partir de matériaux naturels conservés. Mais ce ne sont pas tant les troncs recréés à partir de fibres de palmiers morts qui étonnent que, bien davantage, la saisissante régularité de leur constitution.

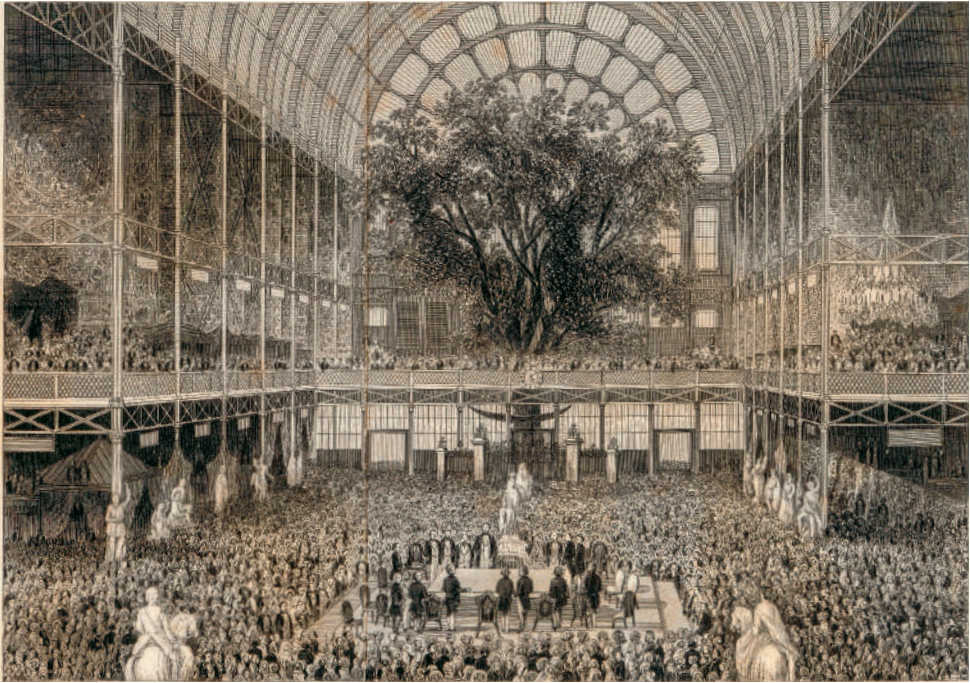
Le succès du palmier est lié à son rôle de marqueur des loisirs dans la publicité. Aux États-Unis, les palmiers renvoient au soleil de la Californie et à son style de vie. Mais la popularité du palmier d'agrément se nourrit aussi de l'iconographie chrétienne, où il représente l'arbre du paradis et l'arbre de vie⁵². Les deux images renforcent encore son aura d'arbre synonyme d'une vie insouciance dont le monde des affaires « post-industriel » aime à se parer dans ses showrooms ou dans les grands halls des complexes de bureaux. À Battery Park, les palmiers sont des spolia de la nature qui revêtent en outre une fonction quasi architecturale en structurant le grand hall de verre. En cela, ils répondent à une métaphore traditionnelle des origines selon laquelle les colonnes imiteraient les arbres pour porter un toit (de feuilles). C'est pourquoi les quatre rangées de grands et minces troncs d'arbres du jardin d'hiver de Pelli sont esthétiquement comparables aux colonnes de la cuisine conçue au XIX^e siècle



58 Cesar Pelli, Winter Garden Atrium, 1981-1987, hauteur 37 m, New York, N.Y., Battery Park City, Brookfield Place

par John Nash pour le Royal Pavilion de Brighton, qui imitaient elles-mêmes des palmiers (ill. 60)⁵³. Dans les deux cas, les éléments architecturaux ne se contentent pas de suggérer la nature ; ils témoignent, comme du temps de l'empire colonial, de la disponibilité des espèces exotiques.

Lorsque, en 1978, Hans Hollein a conçu le décor de l'Agence nationale de tourisme autrichienne à Vienne en y disposant neuf palmiers de laiton (ill. 61), les arbres aux reflets dorés n'étaient certes pas des signes évoquant un empire colonial, mais leur fonction était très proche : ils illustrent la disponibilité des tropiques, non pas donc pour l'Empire, mais pour les touristes qui peuvent se les offrir. Si non seulement les agences de voyage et les institutions qui se veulent globales comme le World Financial Center, mais aussi les centres commerciaux où sont proposées toutes les marchandises du monde choisissent le palmier comme vecteur de leur publicité, cela a sans doute à voir avec la promesse de paradis qui lui est traditionnellement attachée ainsi qu'avec l'idée que le reste du monde est à disposition⁵⁴. Par rapport à



59 Joseph Paxton, Crystal Palace, 1851, construit pour la première Exposition universelle de Londres à Hyde Park, ici gravure de H. Bibby, *Closing of the Great Exhibition*, dans *The Great Exhibition of the World's Industry*, vol. IV, 1851

cette fonction de signe, il serait en fait indifférent que les palmiers soient en laiton ou en matière organique morte, ou qu'au contraire ce soient des arbres vivants provenant de la nature. Pourtant, les vrais palmiers ne fonctionnent pas seulement comme signes de mondes lointains et de la possibilité d'y accéder; ils témoignent matériellement de quelque chose des promesses qu'ils incarnent. C'est pourquoi il faut des arbres vivants. C'est ce que montrent radicalement les palmiers du plus grand centre commercial d'Europe, Neue Mitte Oberhausen en Allemagne⁵⁵, dont les concepteurs n'ont pas lésiné sur les palmiers (ill. 62). Dans l'espace de restauration baptisé « Oasis Coca-Cola » comme dans la croisée centrale – deux espaces donc où, contrairement aux galeries marchandes, on peut prendre le temps de s'attarder –, les palmiers sont directement implantés dans le marbre sous les coupoles de verre. Il ne saurait y avoir plus fort contraste avec l'histoire d'Oberhausen, ancien haut lieu de la sidérurgie allemande avec son paysage de cheminées et de hauts fourneaux,



60 John Nash, cuisine du Royal Pavilion, 1815-1818, Brighton, ici gravure (coloriée à la main), publiée en 1838

d'aciéries et de laminaires. Les palmiers ont remplacé l'industrie lourde. Ils sont moins des indicateurs du changement climatique global que d'une nouvelle stratégie publicitaire qui s'empare des insignes du paradis des loisirs.

Transférer la matière vivante de la nature organique dans un autre contexte, quel qu'il soit, ne paraît pas tout à fait simple. À la différence du Crystal Palace de Paxton, on dispose aujourd'hui de climatisations électroniques même pour les grands espaces, mais manifestement les arbres ne veulent pas toujours croître et embellir facilement dans des serres climatisées. Anoblir l'architecture semble une fonction si importante des arbres que de nouveaux secteurs des biotechnologies répondent à ce dilemme en développant et mettant au point industriellement de nouvelles variétés de spolia de la nature. Dans le palais de verre de la Foire de Leipzig, on a testé une forêt mobile de palmiers dans des conteneurs à roulettes qui peuvent être déplacés selon les besoins dans les immenses halls.



61 Hans Hollein, aménagement intérieur du Bureau national de tourisme autrichien, agence centrale, 1976-1978, Vienne, Opernringhof



62 RKW Rhode Kellermann Wawrowsky Architektur + Städtebau (RKW Architektur +), espace de restauration « Coca-Cola Oase », 1996, Oberhausen, centre commercial Centro

Les champs cultivés de Manhattan, Berlin et Paris

Les réemplois que nous avons abordés jusqu'ici – l'eau, les roches et les arbres – sont des éléments de la nature qui, traditionnellement, participent à une forme d'édification esthétique. Incontournables dans les parcs et les jardins paysagers, ils sont synonymes de l'esthétique des paysages d'agrément, et c'est en cette qualité qu'ils ont fait leur entrée dans l'aménagement des espaces urbains. La terre, en revanche, malgré son importance fondamentale – elle est bien, au premier sens du terme, notre fondement –, est amenée à disparaître de la ville. Les plantes utiles de l'agriculture sont elles aussi bannies de la conscience esthétique. Cet état de fait a une histoire. C'est dans le courant du XVIII^e siècle que la vision d'un champ de blé, par exemple, a perdu sa qualité esthétique⁵⁶. En Angleterre, de vifs débats virent s'affronter les jardiniers paysagistes sur le point de savoir si un champ cultivé ou un pâturage, donc la nature utilisée à des fins agricoles, étaient compatibles avec un paysage destiné à l'édification esthétique comme le jardin anglais. La conception intégrative de l'aménagement utilitaire du paysage, l'*ornemental farm* ou « ferme ornée », ne réussit pas à s'imposer comme modèle esthétique au cours du XVIII^e siècle⁵⁷. Aujourd'hui encore, les champs de blé ou de pommes de terre ne relèvent pas de l'agrément esthétique, bien que pour beaucoup d'urbains ils soient entre-temps devenus une curiosité exotique.

Le champ de blé d'Agnes Denes dans le district de Wall Street

C'est précisément à cette exclusion symptomatique de la distance qui se creuse entre la ville et la campagne que se référait la spectaculaire intervention d'Agnes Denes dans le sud de Manhattan, l'une des zones du monde présentant la plus forte densité de bâti, où elle avait semé un champ de blé (ill. 63)⁵⁸. Au début des années 1980, la terre excavée pour la construction du World Trade Center avait été déversée quelques centaines de mètres plus loin dans l'Hudson pour gagner du terrain sur le fleuve et y édifier le nouvel ensemble de Battery Park City avec le World Financial Center. Ces remblais rapportés formaient donc une friche dans le sud de Manhattan avec une sorte de plage temporaire.

Sur les quelque deux acres de ce remblai contaminé par les ordures de la ville et donc impropre à l'agriculture, Agnes Denes avait fait déverser 80 camions de terre arable avant d'y semer elle-même, le 1^{er} mai 1982, une variété particulièrement résistante de blé, le North Dakota Durum⁵⁹. Au cours de l'été qui suivit, l'intervention de Denes attira de nombreux curieux : un



63 Agnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation (The Harvest)*, 1982, un hectare de terre arable plantée de blé, action réalisée sur le remblai de Battery Park City, près du World Trade Center, New York, N.Y.

champ de blé à Manhattan paraissait tellement incongru que tout le monde voulait le voir de ses propres yeux. En même temps, ce champ de blé était plus radical que toute forme de nature d'agrément à caractère éducatif dont les parcs urbains sont le modèle traditionnel, le gigantesque Central Park en tête. On pourrait voir dans l'intervention agricole de Denes la réalisation des fantasmes de William Chambers qui, à l'apogée du jardin anglais à la fin du XVIII^e siècle, avait fait scandale en proposant d'aménager à Hyde Park un champ de blé empoisonné pour stimuler l'« horreur sublime » que susciterait un pain mortifère. Certes, le blé de Denes était interdit à la consommation pour éviter les intoxications; on discuta même de la possibilité ou non de l'utiliser comme fourrage pour les chevaux de la police new-yorkaise. Mais tel n'était pas l'objectif de l'intervention.

Pour Denes, un champ de blé à cet endroit était l'opposé idéal du désert minéral de la ville. Dans le sud de Manhattan, ce simple champ contrastait violemment avec la densification de la ville et les tours du World Trade Center, alors le deuxième bâtiment le plus haut du monde. À l'extrémité sud-ouest du champ, on voyait au loin la statue de la Liberté s'élever avec emphase comme une promesse au-dessus des blés ondulés par le vent. En même temps, le champ de blé Dakota se trouvait à proximité immédiate de Wall Street et donc de la Bourse de New York, centre financier du monde occidental où se décident, ainsi qu'à la Bourse du blé de Chicago, les prix des denrées alimentaires sur le marché mondial.

Dans une métropole où des centaines de milliers de personnes achètent tous les jours un plat cuisiné servi dans une boîte en plastique, le champ de blé, expression du besoin élémentaire de se nourrir, donnait à voir notre aliénation profonde par rapport au « pain quotidien ». À cet endroit où le mètre carré atteint des prix astronomiques et où la surface au sol du World Trade Center se voyait multipliée au centuple par le nombre d'étages, il apportait la preuve que l'or des fermiers n'avait plus aucune valeur. L'écart entre valeur d'usage et valeur d'échange pouvait difficilement être plus grand que dans ce champ poussant devant le quartier des banques et de la Bourse. Denes a elle-même indiqué que son champ de blé renvoyait « au mauvais management, au gaspillage, à la faim dans le monde et à des problèmes écologiques ». Elle faisait ainsi la démonstration d'une « intrusion dans la forteresse⁶⁰ ». Même si son projet a surtout été véhiculé par les photos de cette action, la confrontation avec les matières naturelles physiques dont elles témoignent aura été cruciale.

Le blé, une matière politique

Avec le blé, on touche à l'identité des États-Unis. Les champs de blé de la *corn belt* américaine, comparables en cela aux prairies de l'Ouest, sont liés aux mythes fondateurs de la nation américaine. Les arts – la littérature et la peinture – y ont beaucoup contribué, par exemple avec la trilogie de l'*Épopée du blé* de Frank Norris au tout début du xx^e siècle⁶¹. La représentation de champs de blé s'étendant à l'infini et de scènes de moisson figurait dans le répertoire obligé des peintres régionalistes américains. Thomas H. Benton, Grant Wood et de nombreux autres artistes des années 1930 ont forgé l'image du grenier à blé des États-Unis en y inscrivant à la fois tout le pathos de l'honnête fermier travaillant dur dans les immenses espaces des blés d'or du Midwest, et une version américaine de la « terre nourricière »⁶².



64 Thomas Hart Benton, *Treshing Wheat*, 1939, tempera sur bois, 66 × 106,7 cm, Terre Haute, Ind., Swope Art Museum

À cette époque, les épis et les gerbes de blé avaient valeur d'emblème national aux États-Unis. On les trouve dans les reliefs et sculptures ornant les bâtiments publics de représentation édifiés dans la première moitié du ^{xx}e siècle, tel le Rockefeller Center à New York.

La fonction caractéristique de telles images est de représenter pour la ville ce qui en est de fait exclu et de l'intégrer par là même symboliquement. Ce qui n'est manifestement possible que sous forme d'image. Transplanter la matière physique vivante au cœur de la ville n'a pas pour objet de l'intégrer, mais renvoie à une autre problématique : en effet, dans les grandes métropoles américaines, les formes sous lesquelles se présente le blé sont essentiellement le toast et le whisky. La « pureté » de l'or naturel des fermiers est corrompue par la ville, et l'on voit se rejouer en sourdine le vieux topos de la ville comme prostituée. C'est seulement ainsi que l'on peut comprendre le commentaire publié par le magazine *Time* sur le champ de blé d'Agnes Denes qui en appelle à l'horizon national de signification du blé pour le rompre aussitôt – *Amber Waves of Grime*, « la crasse ondoiyante couleur d'ambre » : tel est le titre à la

fois de la photo du champ de blé sur fond de *skyline* et de l'article consacré à la moisson⁶³. La formule joue sur l'homophonie avec un vers tiré d'un célèbre chant patriotique américain, quasiment un hymne national : *America the Beautiful*, de Katharine Lee Bates⁶⁴. Ses paroles relèvent du même pathos que celui des peintres régionalistes (ill. 64), évoquant les grands espaces, la richesse et la beauté de l'Amérique à travers l'image des « *amber waves of grain* », le blé ondoyant couleur d'ambre⁶⁵. *Grain* devient *grime*, le blé devient de la crasse, comme c'est automatiquement le cas quand il passe de la campagne à la ville, et ainsi la richesse nationale se voit-elle profanée⁶⁶.

À l'évidence, les céréales sont tellement synonymes du labeur que l'homme, chassé du paradis, effectue à la sueur de son front pour gagner son pain quotidien qu'elles ont certes été souvent représentées, mais sans être vraiment perçues comme un objet esthétique, sauf sous la forme récente des épis qui ornent parfois des boutiques ou certains bouquets de fleurs des champs. Les gerbes de blé sont un accessoire traditionnel des fêtes des récoltes organisées dans les campagnes, mais en ville on en voit rarement. Parmi ces rares occasions, on peut toutefois mentionner les grandes parades des années 1930 où les filles de riches familles américaines, incarnant l'Amérique et ses organes d'État, portaient dans leurs bras des gerbes de blé et dans les cheveux un diadème où figurait l'aigle américain comme symbole national⁶⁷.

Dans les bras de ces personnifications vivantes tout comme dans le programme iconographique des bâtiments publics, le blé a une signification politique. Car, à la différence des tomates, des pommes de terre ou d'autres produits de l'agriculture, le blé et les céréales en général ne sont pas cultivés dans les jardins ouvriers pour un usage individuel, parce que leur transformation est trop complexe. C'est pourquoi on associe facilement le blé au collectif, à la richesse collective comme à l'alimentation collective, ce qui le rend propre à servir les intérêts nationaux.

Non seulement le blé est la plus importante céréale des États-Unis, mais il joue aussi un rôle crucial dans l'alimentation de la population mondiale⁶⁸. C'est un facteur économique et un instrument politique. Vers 1980, le blé n'était en aucun cas un facteur d'identification nationale, loin s'en faut – c'était un matériau tout à fait explosif. En effet, en 1978, les États-Unis avaient limité leur production de blé pour enrayer la baisse de son prix sur le marché mondial due à une surproduction. L'année suivante, le metteur en scène allemand Peter Krieg tournait *Septemberweizen* [Blé de septembre], qui, en 1980, resta plusieurs semaines à l'affiche à New York alors que Jimmy Carter imposait un embargo céréalier sur les ventes à l'URSS. Le film met en évidence la politique américaine en matière de blé dans ses répercussions sur les conditions de

vie des fermiers américains, mais aussi comme instrument de politique internationale. Au moment du projet d'Agnes Denes à Manhattan, pendant l'été 1982, l'agriculture céréalière américaine était confrontée à sa plus grave crise de débouchés depuis les années 1930⁶⁹. Il y avait donc bien, à l'époque, une politisation du blé aux États-Unis.

Le seigle et le mur de Berlin

Le champ de blé semé par Agnes Denes à New York n'était pas le premier champ cultivé dans une grande ville. Mais c'était sans doute le premier qui fût une intervention artistique. L'année précédente, en 1981 donc, à l'occasion de l'exposition sur la Prusse à Berlin(-Ouest)⁷⁰, une friche située devant le Martin-Gropius-Bau où avait lieu l'exposition avait été semée de seigle (ill. 65), tandis qu'à l'intérieur des épis mûrs semblaient sortir du sol du bâtiment



65 Champ de seigle semé à l'occasion de l'exposition *Preußen – Versuch einer Bilanz*, dite *Preußen-Ausstellung*, 1981, Berlin, devant le Martin-Gropius-Bau



66 Champ de choux dans le potager aménagé près de la cathédrale Saint-Isaac à Leningrad (Saint-Petersbourg), 1942

étaient confrontés à un convertisseur Bessemer, l'ensemble symbolisant l'État agraire face à l'État industriel⁷¹. Devant le Gropius-Bau, tout près du mur de Berlin, sur les décombres de l'ancien siège de la Gestapo, l'histoire politique de l'Allemagne était immédiatement présente à travers ce champ de seigle. Il n'évoquait pas seulement l'État agraire qu'était la Prusse, mais aussi l'ancienne capitale du III^e Reich et la conquête et l'occupation de territoires ruraux par le régime national-socialiste, qui se présentait comme un État de paysans⁷² et prétendait s'emparer des « greniers à céréales » de l'Est pour nourrir un « peuple privé d'espace ».

En Europe, à la différence des États-Unis, un champ cultivé en ville est encore associé à autre chose, qui renvoie aussi à la guerre, à savoir l'expérience de la faim et de l'immense dénuement que connut le continent pendant et immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale.

En de nombreux endroits, par exemple, durant le siège de Leningrad par la Wehrmacht, mais aussi à Berlin, à Lübeck et dans beaucoup d'autres villes allemandes au cours des dernières années de la guerre et des premières de l'après-guerre, on avait éventré des rues et des places pour labourer le sol et y faire pousser de quoi se nourrir. Les photos de certains emblèmes, telles la colonne de la Victoire à Berlin ou la cathédrale Saint-Isaac à Leningrad, au milieu d'un champ de choux ou de pommes de terre, manifestent cette détresse existentielle (ill. 66). Les céréales, en revanche, ne serait-ce que parce qu'elles ne peuvent être cultivées et transformées par des particuliers, ont un sens plus fort pour la communauté. Synonyme biblique par excellence de la nourriture, aliment de base du monde occidental, elles sont plus propices à la politisation que les betteraves ou les pommes de terre.

La Grande Moisson et les manifestations sur les Champs-Élysées

C'est ce potentiel politique que les agriculteurs français mirent à profit pour une campagne qui fit sensation à Paris. Fin juin 1990, en une nuit, 400 camions transportèrent depuis Montesson, dans les Yvelines, 6 000 palettes de blé mûr que les organisateurs disposèrent sur l'avenue des Champs-Élysées pour former un tapis de blé (ill. 67). Ils entendaient rappeler à la classe politique leurs revendications en vue des négociations sur la politique agricole commune à Bruxelles⁷³. Le champ de blé d'un hectare et demi qui s'étendait jusqu'à l'Arc de Triomphe, sur l'avenue prestigieuse où se déroulent habituellement les grandes parades de la nation, traversée pour l'occasion de chemins empruntés par des voitures à cheval, fut finalement moissonné par trois moissonneuses-



67 Champ de blé aménagé sur les Champs-Élysées à Paris, 23-24 juin 1990, action dite Fête de la Grande Moisson organisée par le Centre national des jeunes agriculteurs

batteuses. Tout comme la statue de la Liberté à l'horizon du champ de blé de New York, ou comme le Mur à la limite du champ de Berlin, l'Arc de Triomphe signalait ici clairement que le blé était une affaire nationale. Le monument à la gloire de l'armée révolutionnaire et de son chef Napoléon est un emblème de la République. À travers ce champ de blé devant l'Arc de Triomphe, la classe rurale, toujours très présente en France, entendait marquer de nouveau les esprits dans la capitale, en jouant sur le blé comme symbole de l'alimentation de la population urbaine. Mais, bien plus encore qu'à New York, le choix du lieu de la manifestation, l'axe du pouvoir qui va jusqu'à l'Arc de Triomphe, renvoyait au rapport politique entre la ville et la campagne.

Certes, on peut lire dans les matières naturelles, le blé ou d'autres matériaux, leur valeur d'usage et peut-être également leur mode de transformation, mais leur signification spécifique n'apparaît que dans le contexte où elles sont mises en œuvre, qu'il soit géographique, économique, social ou politique. C'est en cela que se révèle l'historicité d'une matière indispensable à la vie de tous les jours.

Malgré la diversité des espèces naturelles – par exemple les différentes variétés de blé, dont cependant la matérialité est structurellement identique partout –, l'expérience immédiate d'une nature apparemment compréhensible par tous fait surgir des significations différentes selon le contexte historique. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que le champ de seigle du Gropius-Bau à Berlin ne signifie pas la même chose que les champs cultivés à Paris ou à Manhattan. À Berlin, ce n'était ni, comme à New York, une réflexion critique sur le système économique qui était au premier plan, ni, comme à Paris, une question sociale à un moment bien précis. Dans la topographie de l'intervention, le champ de seigle berlinois activait un contexte de mégalomanie et de guerre avec ses conséquences durables jusque dans le présent.

Mais, dans les trois cas, la présence matérielle, même éphémère, du champ de céréales dans la ville était propre à susciter une réflexion critique. Car, indépendamment de chacun des contextes des interventions, la présence du matériau brut en tant que corps étranger à la ville provoque un débat sur ce qui en est banni et, ainsi, sur l'« éloignement de la nature⁷⁴ ».

La forêt d'acier de Walter De Maria pour le désert

Le procédé inverse – installer des trophées de la culture et de l'industrie dans le paysage – ne nous est que trop familier dans la vie quotidienne. Il accompagne l'histoire des sociétés industrielles, qui n'ont jamais cessé de consommer du paysage. C'est pourquoi il n'est pas si simple d'y placer quelque chose d'étranger sans qu'immédiatement ce soit perçu comme un signe avant-coureur d'une exploitation industrielle. L'une des stratégies pour déjouer ce mécanisme peut être de choisir à cette fin des régions désertiques, isolées et inhospitalières.

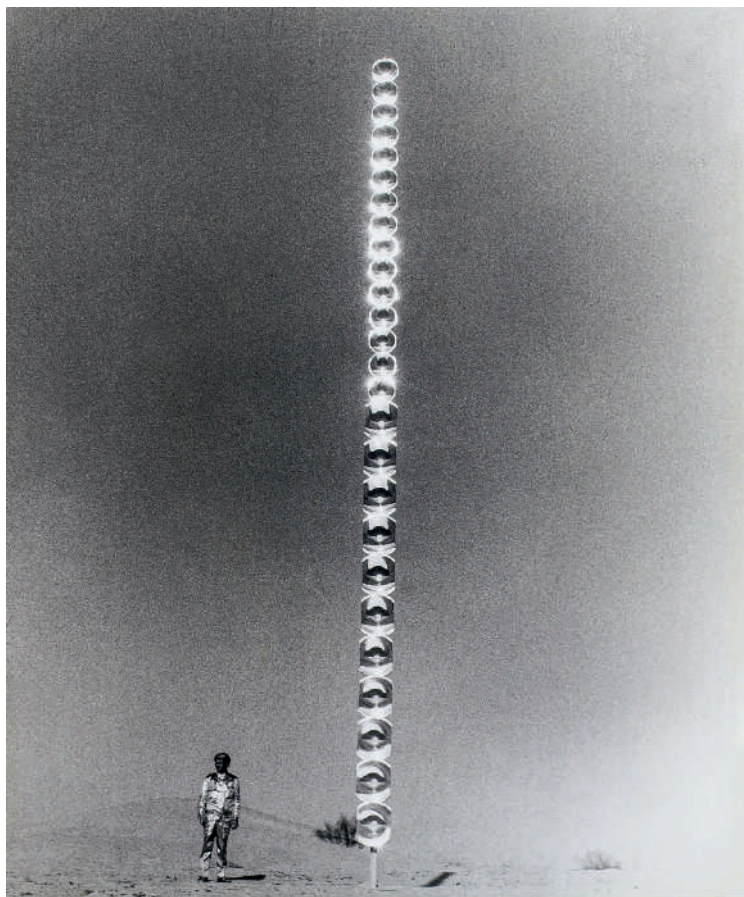
Mais après la Deuxième Guerre mondiale, dans le cadre de la concurrence entre les blocs, même les vastes régions désertiques ont commencé à être exploitées comme sites d'essais militaires. Heinz Mack, membre du groupe Zéro, commentait en 1961 – avec un flegme provocateur ou une remarquable naïveté (?) – son choix du désert pour le *Projet Sahara* : « Heureusement, la nature ne permet pas encore que l'ensemble de l'inventaire de notre monde se répande uniformément dans l'espace de la terre ; sous le même ciel, nous trouvons donc encore des réserves naturelles dont les extraordinaires espaces doivent être véritablement de très grandes dimensions puisque, apparemment, même les explosions atomiques peuvent s'y perdre⁷⁵. » Un an auparavant, malgré les protestations des États directement concernés, la France avait effectué ses premiers essais nucléaires dans le Sahara⁷⁶. Les projets américains

de Land Art réalisés dans les zones désertiques du Nouveau-Mexique ou du Nevada, bien que loin de tout, n'échappaient pas non plus complètement à la proximité des sites d'essais des industries aérospatiale ou d'armement. Ce contexte est rarement pris en considération⁷⁷ et, aujourd'hui encore, la relation entre Land Art et technologie ne fait guère l'objet de débats, à l'exception de Robert Smithson⁷⁸.

Un grand nombre d'artistes américains et européens ayant quitté l'atelier à la fin des années 1960 pour travailler dehors, dans le paysage, s'appuyaient sciemment sur les processus naturels de transformation. La plupart du temps, ils utilisaient des matériaux trouvés sur place, dans la nature, ou ils marquaient le paysage en le creusant, en l'évidant ou en l'excavant, en déplaçant des matériaux ou encore en y réalisant des plantations. Robert Smithson a fait déverser 6650 tonnes de pierres et de terre dans le Grand Lac Salé pour y dessiner une spirale, tandis que sur le plateau du Mormon Mesa, dans le Nevada, Michael Heizer faisait percer à l'explosif une tranchée rectiligne, déplaçant ainsi 240 000 tonnes de roches⁷⁹. Richard Long a tracé des lignes et des cercles faits de pierres et de bois flottés qu'il a disposés de ses propres mains, tandis qu'Andy Goldsworthy collectait des feuilles fragiles pour former des chemins, ou bien construisait des ponts avec de la neige. Toutes ces interventions qui certes nécessitent parfois des machines, des outils techniques ou des explosifs, mais ne laissent dans le paysage que des matériaux naturels, sont pensées pour revenir – plus ou moins lentement – à un état originel. Un travail de compensation de la nature qui fait ressortir sa dimension entropique.

D'autres artistes travaillant dans la nature entendaient au contraire marquer une différence matérielle visible entre l'œuvre et le paysage. Souvent, ils cherchaient justement les lieux les plus reculés pour qu'aucune autre intervention humaine n'apparaisse alentour, au moins visuellement. Ainsi, c'est dans le désert du Great Basin, dans l'Utah, que Nancy Holt a disposé en X ses *Sun Tunnels* [Tunnels de soleil, 1973-1976], quatre grosses buses de béton de 6 mètres de longueur et 3 mètres de diamètre, pesant chacune 22 tonnes⁸⁰. Le béton est certes considéré comme un matériau de la société industrielle, mais il se compose de matériaux naturels qui définissent aussi l'environnement de l'œuvre : du sable, de la pierre broyée et de l'eau, que l'on retrouvera à l'issue de sa décomposition.

A contrario, dans le *Projet Sahara*, Heinz Mack s'est servi de matériaux durables ultramodernes, l'aluminium par exemple, et de feuilles argentées réfléchissantes comme celles qu'avaient développées l'aéronautique et l'aérospatiale. La *Station I* du *Projet Sahara* prévoyait d'ériger dans le désert une stèle lumineuse (ill. 68) « composée de réflecteurs verticaux en miroir



68 Heinz Mack à côté de sa *Lichtstele* [Stèle lumineuse], 1968, aluminium, plexiglas, bois, hauteur 11 m, installation (temporaire), au sud de Safran, Tunisie, image tirée du film *Tele-Mack in der Sahara*

[...] générant une forte réflexion de la lumière du soleil; les différents champs de vibration de la lumière s'élargissent pour former des volumes lumineux [...]. L'intense lumière habille et dissimule la matérialité de la construction technique⁸¹ ». Les stèles lumineuses devaient de cette manière s'«immatérialiser» et s'ouvrir au cosmos comme les vaisseaux spatiaux, au sommet de la technologie du futur. Cette divagation néoromantique qui prétendait sonner l'heure d'une ère extra-terrestre valut à Mack de violentes critiques, notamment en ce qui concerne certaines stèles dont



69 Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977, 400 piquets en acier inoxydable, hauteur moyenne 627 cm chacun, diamètre 5,1 cm chacun, disposés sur une surface de 1 mile × 1 km, installation (permanente), près de Quemado, Nouveau-Mexique, commandée et conservée par la Dia Art Foundation, New York

le décor ornemental de feuilles réfléchissantes fut traité un jour de « foire aux échantillons à ciel ouvert⁸² ». Confrontant les matériaux, il opposait les plus modernes, de fabrication techniquement complexe, à la nature la plus originelle et la moins domesticable.

Avec ses projets de Land Art, Walter De Maria travaille lui aussi sur le contraste entre la nature et les matériaux industriels. Son *Lightning Field*, dans un désert du haut plateau du Nouveau-Mexique (ill. 69), est sans doute la forme la plus extrême de mise en regard de matériaux. Il s'agit d'un projet gigantesque réalisé en 1977, à l'issue d'une longue période de préparation⁸³. Il se compose de 400 piquets verticaux en acier inoxydable qui conceptuellement font tout à fait penser aux stèles de Mack même si, contrairement au projet incriminé de ce dernier, ils ne présentent pas de décor de feuilles métalliques pliées et si leur rigueur trahit l'origine du projet dans l'Art minimal. Sur le site relativement plat d'une steppe sans arbre, des piquets d'acier d'environ 5 centimètres de diamètre encastés dans des fondements de béton sont disposés à intervalles réguliers sur une superficie de 1 mile (1,6 kilomètre) sur 1 kilomètre. Quand on le parcourt, le champ de « piquets d'acier inoxydable hautement polis⁸⁴ », brillant d'un éclat argenté, ouvre sans cesse de nouvelles perspectives. Chaque point de vue différent offre au regard de nouveaux axes et, en se fixant sur l'un des piquets, on découvre chaque fois de nouveaux points de fuite. Mais la véritable sensation, c'est la perception des modifications du champ au cours d'une journée. Les piquets d'acier – dont la hauteur, déterminée à partir d'un relevé exact du terrain, varie pour que leur sommet apparaisse sur un même plan – fonctionnent comme des catalyseurs de la lumière. Leur pointe d'acier, à une hauteur moyenne de 6 mètres, capte la lumière du soleil avant même qu'il ne soit visible à l'horizon, de sorte qu'on a l'impression de voir s'allumer d'un coup 400 bougies magiques. De plus, ces pointes sont inclinées de manière à réfléchir la lumière autrement que la partie verticale⁸⁵.

L'image du *Lightning Field* change selon la lumière et les conditions météorologiques ainsi que selon la position du spectateur. Quand le soleil est très haut dans le ciel, on ne voit quasiment pas les piquets ; au crépuscule, on a l'impression qu'ils sont eux-mêmes la source lumineuse, tandis que, le matin ou l'après-midi, ils semblent se dissoudre sous l'effet de la lumière rasante des rayons du soleil – tant la lumière éblouissante sur le métal poli réfléchissant fait disparaître la forme. Dans leur environnement aride, les piquets d'acier étincelants apparaissent comme bizarrement étrangers, comme s'ils étaient les antennes d'un autre monde. Avec sa surface absolument parfaite, l'acier poli, sans aucune trace de rouille, est un matériau qui répond parfaitement à la lumière du soleil.

En général, l'acier passe pour être dur, froid et technique. Synonyme de l'industrie, il est considéré « comme le matériau le plus important de [son] économie⁸⁶ ». La fonte de l'acier – à la différence de la fonte du bronze, par exemple – est un procédé complexe et coûteux qui ne peut être qu'industriel, ne serait-ce qu'en raison de la température élevée du point de fusion. L'alignement précis des piquets pensé par De Maria renvoie à la fabrication en série. Mais, au vu de l'élégante forme gracile de ces poteaux qui doivent s'affirmer dans l'espace qu'ils jalonnent et où ils semblent presque disparaître, il est difficile d'imaginer qu'il s'agit de 17 tonnes d'acier. Contrairement à d'autres qualités d'acier dont la surface est mate ou bien patinée et rouillée, comme l'acier Corten souvent utilisé par Richard Serra pour ses sculptures, l'acier inoxydable ne porte pas les stigmates de la sidérurgie lourde. Il est propre, inaltérable et parfait – c'est un matériau typique de l'Art minimal.

Les 400 piquets d'acier inoxydable surgissant du sol aride sont, avec une petite cabane de cèdre et un vieux moulin à vent qu'on aperçoit au loin, les seuls signes de civilisation sur ce plateau désertique. Perfectionniste, De Maria a veillé à faire enterrer les conduites qui alimentent la cabane de l'ancien ranch qu'il a fait moderniser pour les visiteurs du *Lightning Field* – au maximum six à la fois. Aussi loin que porte le regard, rien ne vient rivaliser avec la forêt d'acier, pas même un pylône ou un câble électrique. La surprise du visiteur est d'autant plus grande que, en plein désert, il n'est néanmoins privé d'aucune commodité technique et que, comme hôte payant, il trouvera dans la cabane l'eau chaude au robinet et un réfrigérateur plein. Ainsi peut-il jouir d'expériences sublimes qui culmineront peut-être avec un orage⁸⁷, tout à fait dans le sens d'Edmund Burke qui avait postulé comme condition de l'expérience du sublime la garantie d'un lieu sûr⁸⁸. Alors, sous l'effet des décharges électriques, le champ d'acier apparaît tout entier comme la version esthétique du paratonnerre de Benjamin Franklin, l'invention américaine qu'il avait fallu attendre pour que soient données les conditions d'une expérience esthétique de l'orage.

On constate donc, pour résumer, un travail de compensation – asymétrique, il est vrai. D'un côté, des spolia de la nature sont réemployés sous forme de matériaux indéformables dans les centres-villes, dans le sillage du design urbain qui suivit les avant-gardes; de l'autre, des artistes transportent de la haute technologie jusque dans les régions les plus isolées. Ils révèlent les conditions dans lesquelles la nature peut être perçue comme historique.

Chapitre 6.

De l'éternel à l'éphémère.

Matériaux pauvres et matières souples

Si nous avons jusqu'ici étudié et regroupé différents matériaux, groupes de matériaux et objets au regard des contextes de leur utilisation pour former une histoire de la modernité sous l'angle du matériau, nous porterons désormais notre regard sur un phénomène dont les matériaux eux-mêmes ainsi que leurs modalités d'utilisation sont les indicateurs : l'œuvre d'art devient éphémère et variable. En observant les nouveaux matériaux apparus depuis la fin des années 1950 dans le contexte artistique – nous n'en envisagerons ici que quelques-uns, particulièrement intéressants –, on constate une tendance marquée à l'utilisation de matières qui ne peuvent pas être soupçonnées de servir une sémantique d'éternité. Parallèlement à ce symptôme dans le domaine de l'art, pour presque tous les objets du quotidien les matériaux changent. La « révolution du plastique » a remplacé beaucoup de matériaux traditionnels pour rendre les objets plus légers, plus mobiles et moins durables.

Déjà à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1889, un correspondant clairvoyant avait évoqué, face aux marchandises présentées par les nations industrielles, sa vision des matériaux du futur : « Tout en fer – telle est la devise d'aujourd'hui. Tout en carton – telle est la devise de demain, et puis il y a encore la cellulose qui [...] se plie, s'adapte à tous les besoins, à toutes les exigences¹. » « Cellulose » était alors le nom désignant ce qui, sous l'espèce du celluloid, fournissait depuis les années 1860 la matière plastique entrant dans la fabrication d'un très grand nombre de produits industriels². Cette « plastification » des matériaux de l'ère industrielle a peut-être été l'équivalent du transitoire auquel Hegel n'accordait pas encore le droit d'être représenté en art³, tandis que Baudelaire, en 1863 déjà, dans *Le Peintre de la vie moderne*, y voyait la part spécifique de la modernité dans l'art⁴. Georg Simmel enfin, dans sa *Philosophie de l'argent*, diagnostiquait une fluidification générale, un devenir liquide, comme symptôme de l'époque⁵.

Cette évolution s'exprima d'abord dans le domaine de la sculpture sous la forme d'un traitement nouveau de la surface des matériaux traditionnels, dont les bronzes et les marbres de Rodin sont les exemples les plus représentatifs⁶. Cent ans plus tard, le temporaire, le fluide, a également rattrapé les matériaux de l'art. D'une part, on trouve des expérimentations sur des matières synthétiques nouvelles extraordinairement variées, produites selon des procédés chimiques et dont les propriétés particulières, la résistance et la durée de vie ont d'abord dû être testées. D'autre part, la création artistique met en œuvre des matières organiques, et de ce fait périssables, jusqu'aux fluides corporels, tout comme des matières transitoires et volatiles. Un choix de matériaux issus de différents contextes extérieurs à l'art et manifestant diverses réactions montrera ici de manière exemplaire *comment* ces matières nouvelles sont employées à tel ou tel moment par les artistes et avec quelle fonction.

À partir de 1960, même les matériaux traditionnels dits « éternels », c'est-à-dire extrêmement durables, seront utilisés en art d'une manière qui va ébranler leur prétention à l'éternité, la contredire ou, au moins, mettre en évidence d'autres propriétés. C'est pourquoi nous nous attacherons d'abord à la matière durable par excellence : la pierre.

La pierre « éternelle »

Dans la pratique de la création artistique, il n'y a pas de matériau qui soit aussi répandu et qui nous ait légué matériellement autant d'œuvres de cultures passées que la pierre. Cet héritage est dû à ses propriétés matérielles. La pierre est stable, lourde, et sa forme est constante ; à la différence par exemple du bois, qui était probablement en art un matériau encore plus répandu que la pierre, l'eau et le feu n'ont guère de prise sur elle ; à la différence des alliages qui permettent, par exemple, de transformer si besoin en canon un cavalier de bronze déplaisant, puis de refondre le canon pour en faire un nouveau monument, la pierre ne peut pas si facilement changer d'affectation. Une fois donnée, sa forme n'est transformable que dans une certaine mesure, au prix d'une perte de matière.

La principale propriété matérielle de la pierre – plus exactement : de la pierre *naturelle* dont il est question ici, par opposition à la pierre artificielle –, sa résistance, est proverbiale et déjà attestée par la Bible. Le bois grandit et pourrit, on peut le dater dans des dimensions correspondant à l'histoire de l'humanité, tandis que la pierre, elle, est l'expression de l'histoire de la nature, et ce indépendamment de la datation de telle ou telle roche. La pierre

est ce qui a toujours été là, le matériau éternel par définition. Elle se prête au monumental et aux cultes du souvenir⁷. Ce qui est « gravé dans la pierre » a servi à immortaliser les « empires millénaires »⁸.

Mais, en réalité, « la » pierre n'existe pas ; ce qui existe, ce sont des variétés extrêmement diverses de roches⁹. Elles se distinguent par leur âge, leur localisation, leurs propriétés comme la dureté, la densité, le poids, le coloris, etc. Le porphyre et le grès, le marbre et le granit, l'ardoise ou le basalte ne se rencontrent pas au même endroit ; chacune de ces roches a sa propre histoire en termes d'usage, et elle a aussi une sémantique tout à fait spécifique.

Même si aujourd'hui la pierre reste sans doute le matériau le plus fréquent en sculpture, son importance pour l'art contemporain a décliné dans la mesure où les genres traditionnels se sont effacés et où un grand nombre de nouvelles matières sont désormais à disposition. En même temps, la pierre est redevenue hautement visible en architecture – pour ce qui concerne seulement l'épiderme du bâti, il est vrai. Et même le design à la mode utilise, grâce à de nouvelles techniques de fraisage, des placages de pierre d'un millimètre d'épaisseur pour habiller divers objets de tous les jours relativement peu durables – jusqu'à des réfrigérateurs ou des ordinateurs –, de sorte qu'au niveau des matériaux on voit se rencontrer l'éternel et l'éphémère.

Depuis le début des années 1960, l'approche de la pierre par les artistes a elle aussi changé. De plus en plus souvent, ils remettent en question son immuabilité, sa stabilité ou sa solidité, et son intangibilité. Dans les œuvres de ce type, le matériau n'est plus forcément la matière première qui sera mise en forme, elle n'est plus le médium d'une figure qui va être créée. Les artistes abstraits comme Henry Moore ont décrit très tôt ce phénomène. Ce n'est que lorsque les artistes se sont éloignés du modèle antique qu'ils ont été, selon lui, en mesure de « penser dans le matériau et créer à partir de lui ». L'artiste a compris « que, honnêtement, une sculpture de pierre doit ressembler à de la pierre, qu'essayer de la faire ressembler à un être de chair et de sang, avec des cheveux et des fossettes, ne peut que rabaisser le sculpteur au niveau d'un prestidigitateur¹⁰ ». Ce genre de déclarations revendiquant que « la pierre soit pierre » sont typiques des grands maîtres de l'art moderne. Elles expriment une exigence de vérité du matériau compatible avec la tendance à l'abstraction formelle – mais sans remettre en cause le travail individuel de l'artiste donnant forme à la pierre.

Cette mise en cause ne se fit jour que dans les années 1960. Des positions comme celle de Fritz Wotruba, qui se montrait indifférent à toute expérimentation avec les nouveaux matériaux ou avec d'autres modalités d'utilisation de la pierre en affirmant que « le pouvoir de la pierre [était] sa masse, son poids,

sa densité¹¹ », faisaient l'objet d'interrogations critiques. Que se passe-t-il quand, chez Giovanni Anselmo, un lourd bloc de pierre massif passe du sol au plafond, sans plus toucher le sol¹²? Ou bien quand, chez Jenny Holzer, la gravité est certes respectée, mais que sont gravés dans la pierre « éternelle », et ainsi immortalisés, non pas des textes mémorables, mais des propos subversifs et des faits refoulés qui autrement ne franchissent la barrière de la langue que dans des matériaux éphémères?

Depuis les années 1960, d'autres positions encore ont été développées qui mettent en scène la pierre comme un fragment de nature, la qualité du matériau revenant ainsi encore plus clairement au premier plan. Tel un bloc erratique, la pierre, matière naturelle ubiquitaire, se retrouve déplacée en art sous la désignation de matériau « pauvre ». Si le matériau extrait de la nature n'est pas soumis à une forme fixée, il reste disponible pour toutes sortes d'agencements. Sa forme devient variable.

La sculpture composite de Walter De Maria.
Des marbres des cinq continents

La *5 Kontinente Skulptur* [Sculpture des cinq continents] de Walter De Maria, 325 tonnes de blocs de marbre et de quartz blancs, est un exemple parfait de ce changement de conception de la pierre. Cette gigantesque masse minérale a été présentée en 1987 à la Staatsgalerie de Stuttgart (ill. 70) sous une forme différente de celle qu'elle a prise depuis 1989 au siège de la société Daimler-Benz à Stuttgart-Möhringen (ill. 71)¹³. Au sein de l'ancienne salle néoclassique des Antiques de l'Alte Staatsgalerie, dans un cadre d'acier délimitant une surface de 23,5 × 13 mètres avec des vitres de verre transparent sur quatre côtés et la partie supérieure ouverte, avaient été déversés jusqu'à une hauteur de 75 centimètres 200 mètres cubes de marbre blanc, sous forme de blocs de la taille d'une main¹⁴.

De Maria avait chargé deux géologues de choisir du marbre blanc sur les cinq continents¹⁵. Le visiteur non informé ne pouvait au mieux que deviner l'origine des blocs et leurs subtiles nuances de blanc, leurs reflets verts ou ambrés, parfois d'un rose tendre. Ces blocs, tellement nombreux, formaient une mer homogène de marbre blanc. L'éclairage zénithal intense de la salle des Antiques conférait à cette mer minérale une telle vie qu'elle éclipsait en quelque sorte sa matérialité et abolissait son poids.

Ainsi, dans un lieu qui avait autrefois accueilli les statues de marbre de l'Antiquité (même si, la plupart du temps, il s'agissait de moulages en plâtre)



70 Walter De Maria, *5 Kontinente Skulptur (floor version)*, 1987-1988, blocs de marbre, quartz et magnésite blancs provenant en proportions égales d'Afrique, d'Asie, d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud (200 m³, 325 tonnes), cadre en acier peint avec verre, 0,75 × 13 × 23,5 m, installation (temporaire), Stuttgart, Alte Staatsgalerie, Skulpturensaal

et du classicisme souabe, se trouvait présenté le matériau qui avait été pendant des siècles la principale matière première de la sculpture. De Maria montrait le marbre brut comme un gigantesque entrepôt de matériau, et non pas comme une matière brute destinée à être transformée en sculpture. Seules les cinq paires de colonnes de marbre noir poli et légèrement veiné de l'ancienne salle des Antiques émergeaient de cette étincelante mer minérale. Telles des pierres façonnées dressées à la verticale, elles semblaient être les représentants abstraits de la statuaire et assuraient à l'œil une stabilité.



71 Walter De Maria, *5 Kontinente Skulptur (cube version)*, 1989, blocs de marbre, quartz et magnésite blancs provenant en proportions égales d'Afrique, d'Asie, d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud (125 m³, 180 tonnes), cadre en acier peint avec plexiglas, 5 × 5 × 5 m, installation (démontée en 2022), Stuttgart-Möhringen, Mercedes-Benz Art Collection

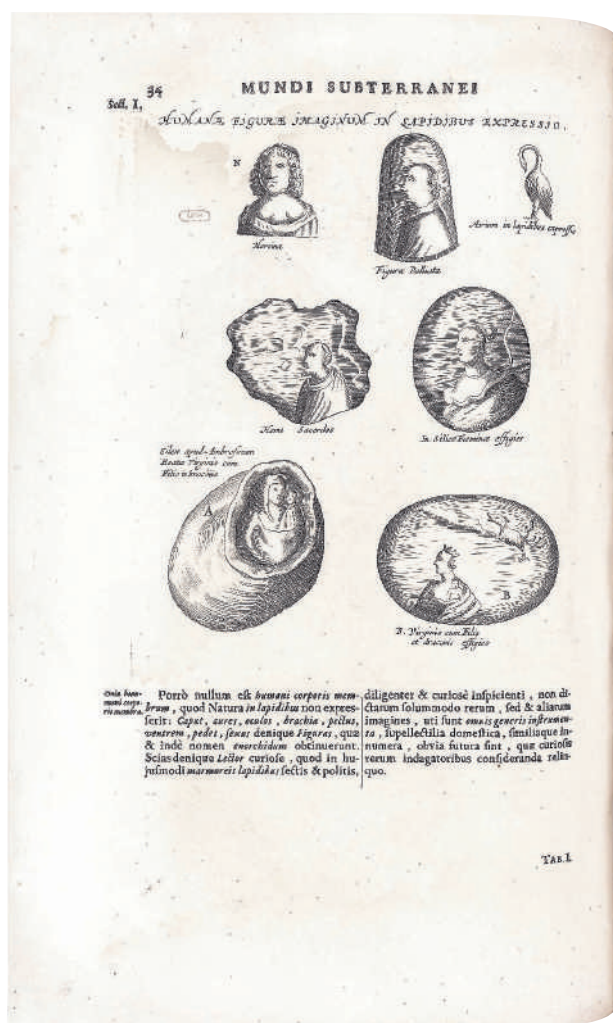
Depuis l'Antiquité, le marbre blanc a toujours été le matériau de prédilection pour les statues de divinités et d'humains. Selon Pline, les œuvres en marbre sont l'art le plus ancien, « de beaucoup antérieur[es] » en tout cas « à la peinture ou à la statuaire en airain¹⁶ ». Dans la hiérarchie antique, le marbre était certes inférieur au porphyre, mais bien supérieur au grès. La douceur et la souplesse du calcaire métamorphique autorisent un travail d'une grande finesse – contrairement au granit¹⁷. Le marbre était la pierre qui servait à représenter la nudité idéale, du moins si l'on en croit une certaine histoire de la réception qui voit dans l'Antiquité l'époque des statues de marbre *blanches*, et non pas colorées. Hegel vouait une véritable admiration au marbre, « qui s'accorde le plus immédiatement à la fin poursuivie par la sculpture, dans sa tendre pureté, sa blancheur, son caractère incolore et sa brillance diffuse », et dont il vante en outre la « légère luminosité »¹⁸. Tout cela faisait apparaître le marbre blanc, dans une perspective eurocentriste, comme la matière première idéale pour la chatoyante carnation des dieux blancs et des Européens dignes d'être immortalisés¹⁹. Le récit du jeune homme fou d'amour qui aurait confondu la statue de marbre avec une personne vivante a traversé les siècles²⁰.

L'image néoclassique de la « pureté matérialisée » était encore liée à l'image du corps des dieux et des hommes. Or, les 325 tonnes de blocs de marbre blanc de Stuttgart ne se prêtent pas à la réalisation de figures. La *Sculpture des cinq continents* ne peut se décrire que comme le champ de ruines de cette tradition tenace des figures de marbre blanc.

Les figures dans la pierre

Le topos de l'« image dans la pierre » dont parlait déjà Pline se rapportait lui aussi à une figure anthropomorphe enfermée dans la pierre (ill. 72)²¹. L'idée que la pierre recèle en elle-même une image qui lui correspond, qu'une figure future s'y cache, se retrouve sous de multiples variantes, par exemple chez Maître Eckhart, Leon Battista Alberti et Michel-Ange²². Ainsi, l'œuvre voit le jour en « éliminant le superflu » ; l'artiste dégage de la pierre une forme intérieure cachée que la nature a elle-même créée en artiste²³.

Vers 1900, ce vieux topos a été appliqué à la lettre conformément au principe de la vérité du matériau par le sculpteur italien Leonardo Bistolfi. Chargé d'ériger un monument à la mémoire du peintre Giovanni Segantini cinq ans après sa mort, Bistolfi donna à sa statue de marbre pour le nouveau musée Segantini, près de Saint-Moritz en Suisse, le titre très parlant : *La Bellezza liberata della materia* [La beauté libérée de la matière, ill. 73]. Le socle en gneiss



72 Humane figure
imagineum in lapidibus
expressio, 1665, gravure
dans Athanasius Kircher,
Mundus Subterraneus,
Amsterdam, 1678 [1665],
tome II, liber VIII, section
prima : « De lapidibus in
communi », tab. I, p. 34

semble être le premier stade, grossier, d'un travail qui surgit du rocher. Il est surmonté d'un bloc poli de marbre de Carrare blanc, un matériau étranger à la Haute-Engadine. Dans sa partie inférieure, le bloc a été travaillé « en surface » pour former une frise plane représentant des moutons. Au-dessus, c'est comme si la masse de marbre avait été fendue et qu'une figure féminine nue était en train de s'extraire de ce bloc de trois mètres de haut. Si l'on se fiait à cette impression, cela signifierait que la figure était cachée à l'intérieur du rocher brut. La beauté comme forme matérialisée de l'esprit trouvait son expression

dans la forme façonnée, et devait être arrachée à la matière grossière, à la roche amorphe²⁴. À travers cette statue, Bistolfi se référait à Michel-Ange, à sa conception de la sculpture selon laquelle il fallait retirer de la matière pour en dégager une figure, tout autant qu'à son *non-finito*. Mais, contrairement aux esclaves enchaînés du tombeau de Jules II, la relation entre la pierre brute et la surface polie est, dans le monument à Segantini, l'expression de la beauté artistique libérée de la nature brute.



73 Leonardo Bistolfi, *La Bellezza liberata della materia*, 1904, marbre blanc de Carrare, 303 × 150 × 160 cm, Saint-Moritz, Segantini Museum



74 Auguste Rodin,
La Pensée, 1886, marbre,
74 × 55 × 52 cm, Paris,
musée d'Orsay

Bistolfi n'était pas le seul à prôner cette vision. Auguste Rodin avait lui aussi exprimé l'idée d'une figure cachée à travers le contraste entre la forme et l'absence de forme, le bloc de marbre blanc brut et la forme travaillée. Ce que Bistolfi intitulait la beauté, Rodin l'avait appelé *La Pensée* (ill. 74). Mais les deux œuvres obéissent au même principe. La pensée qui, chez Rodin, sort du bloc de marbre sous la forme d'une tête façonnée doit être libérée de la pierre, tout comme la figure féminine de la beauté chez Bistolfi. Le matériau inerte recèle la forme potentielle que l'artiste peut en extraire²⁵.

Dans sa *Sculpture des cinq continents*, Walter De Maria rompait manifestement avec le dualisme entre forme intérieure et matériau brut. Chez lui, pas de beauté à délivrer et pas d'images cachées dans la pierre. Les pierres ont au contraire pris la place de l'image et sont exposées sous la forme de bris de roches. Elles prennent ainsi une singulière position intermédiaire en ne

donnant à voir ni la formation des roches naturelles, ni un traitement, un façonnage reconnaissable.

De Maria a fait venir ces blocs de pierre de cinq continents et fait reproduire sur l'affiche de l'exposition une montagne d'Australie que l'exploitation minière n'a pas encore dévorée. Associée à la mer minérale intercontinentale, l'affiche amène à réfléchir à l'histoire de la culture. On pourrait évoquer Pline l'Ancien, fustigeant l'utilisation et le transport des pierres comme « la plus grande folie » de son temps. Les montagnes « que la nature avait faites pour elles-mêmes [...], nous [les] coupons en masses, nous les transportons sans autre intérêt que celui de nos plaisirs [...] ; nous construisons des vaisseaux pour transporter des marbres ; et à travers les flots, le plus terrible élément de la nature, nous faisons voyager les cimes des montagnes²⁶ ». On sait aussi Walter De Maria coutumier de cette sorte de mise en garde morale quant au respect de notre terre. Mais le splendide dispositif des blocs de marbre des cinq continents réunis en sculpture témoigne d'autre chose que d'un pessimisme culturel comme celui qu'exprime Pline. L'aventure du voyage des 325 tonnes de marbre vers Stuttgart semble poursuivre un tout autre objectif.

Les composites nationaux de matériaux

D'un point de vue conceptuel, la pratique consistant à réunir des pierres de différentes régions avait connu des précédents. Dans les programmes de sculpture de la Rome impériale, l'origine topographique des marbres de couleur, en particulier de Nubie et de Phrygie, jouait déjà un rôle important pour la représentation de l'Empire romain²⁷. Les « barbares » soumis d'Asie Mineure et d'Afrique étaient souvent représentés dans un marbre de couleur qui passait pour caractéristique de leur pays. Pour la représentation que Rome se donnait d'elle-même à travers ces « barbares de toutes les couleurs », c'était moins l'unité de l'Empire romain qui importait que la fierté suscitée par son étendue.

Plus près de nous, on a vu apparaître au service de la formation de l'unité nationale un type de monument fait de roches représentant différentes régions (ill. 75). Ces monuments composites associaient des blocs erratiques ou des fragments de roches provenant de toutes les régions qu'il s'agissait de réunir. Après la fondation de l'Empire allemand, on trouve en Allemagne – comme dans d'autres États-nations – de nombreux exemples de ces rituels d'intégration nationale²⁸. L'idée était toujours de subordonner des matériaux hétérogènes à une forme commune afin de créer un modèle visuel d'unité nationale. Dans ces monuments composites, les diverses variétés de roches



75 Georg Küsthardt, *Monument à l'empereur Guillaume* (dit *Klamottendenkmal*), 1899, assemblage de blocs erratiques et fragments de roches, hauteur 16 m, sur une base de 4 × 4 m, Norderney, carrefour Herrenpfad/Friedrichstraße

restaient ostensiblement visibles puisque ce qui importait, c'était leur origine différente et leur potentiel d'identification. Ces éléments semblent souvent avoir été additionnés au fur et à mesure par des amateurs, ce qui s'explique sans doute par l'euphorie d'une éducation à la nation. La forme était moins importante que l'image de la nation que dessinaient ensemble ces différentes variétés de roches. En Allemagne, il s'agissait de différentes sortes de granit, de basalte et de grès.

Un marbre intercontinental

La *Sculpture des cinq continents* de Walter De Maria est un modèle d'appartenance commune qui n'est ni impérial ni national, mais intercontinental (ill. 70). L'origine, non lisible, des différents blocs est abolie par l'homogénéité de cette mer minérale blanche. Seule une expertise géologique, et encore, permettrait de déterminer leur provenance. De la taille d'une main, les blocs ne se prêtent pas non plus à la représentation de dieux ou d'humains. Au contraire, la mise en scène du marbre sous l'apparence d'une mer homogène de blocs blancs scintillants confirme la métaphore de l'unité dans la mesure où il y a en outre dans le blanc, couleur absolue, l'ensemble du spectre chromatique. Ainsi, avec la *Sculpture des cinq continents*, ce n'est plus la question de l'origine nationale ou régionale du marbre qui se pose, mais celle des relations non pas seulement virtuelles, mais tout à fait physiques entre les roches, et ainsi entre les continents, et donc en fin de compte des relations à l'échelle du monde – bref, la question de l'histoire de notre Terre commune.

Ce postulat n'est pas formulé en donnant une forme au marbre, ni en libérant dans une vérité du matériau les images qui y sont enfermées, mais à travers des fragments qui se donnent pour de la nature.

Ces blocs qui semblent à l'état brut n'ont pas fait l'objet d'un travail de façonnage, en tout cas pas d'un façonnage de la main d'un artiste tel qu'on conçoit traditionnellement la sculpture sur pierre. On n'y reconnaît pas non plus quelque chose qui serait un travail de destruction, comme c'était par exemple le cas pour le travertin défoncé que Hans Haacke a installé dans le pavillon allemand de la Biennale de Venise en 1993 – un travail où l'artiste anticipait déjà la dégradation « naturelle » de la planète²⁹. Mais, comme les décombres de travertin de Venise, les pierres accumulées par De Maria vont à l'encontre de la conception séculaire de la statuaire. Le caractère amorphe des blocs de pierre déversés, mobiles, produit une autre notion du temps que celle du passé géologique ; 325 tonnes de chutes de marbre étalées à l'horizontale

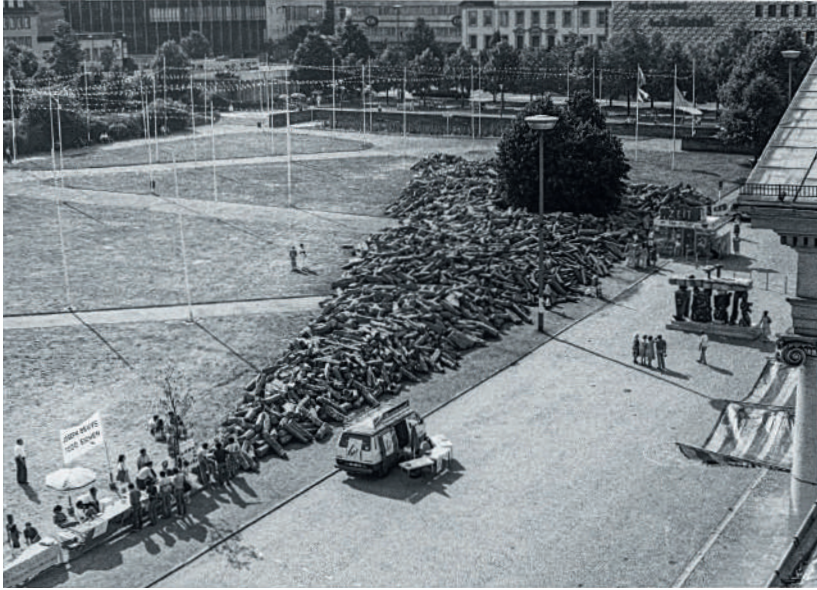
anticipent l'entropie qui ne cesse d'être en jeu. Ce vaste sujet pour l'avenir, pour une fin des temps déterminée par les lois de la physique, a occupé de nombreux artistes des années 1960, en prolongeant l'axe temporel toujours plus loin vers l'avant³⁰ : « Le temps peut être mesuré à la perte de structure de notre système, il tend à retomber dans le chaos originel d'où il a pu émerger³¹. »

L'installation des 325 tonnes de marbre au siège de la société Daimler-Benz a donné lieu à une tout autre œuvre, bien que conçue dans le même matériau (ill. 71). Cette *Sculpture des cinq continents* est un élément de la stratégie de Daimler-Benz en matière de communication et de vente sur le marché mondial. Visuellement, à travers un nouveau contenant de plexiglas dans une structure d'acier, l'entité constituée d'une infinité de fragments individuels change pour se fondre en un cube. La précision du cube, avec ses arêtes de cinq mètres de longueur, exclut toute entropie. Et cette modification de la forme par rapport à l'installation de la Staatsgalerie désigne la tendance qui est celle de l'époque : même une œuvre de pierre n'est plus constante dans sa forme – elle est variable.

Le basalte, une pierre liquide dans la « Théorie plastique » de Joseph Beuys

Cette nouvelle variabilité vaut aussi pour des œuvres comportant d'autres sortes de minéraux – par exemple, le basalte utilisé par Joseph Beuys dans *7000 Eichen* [7000 chênes] et *Das Ende des 20. Jahrhunderts* [La fin du xx^e siècle]. Pour le projet monumental des *7000 Chênes*, à l'occasion de la *documenta VII* à Kassel en 1982 (ill. 76), la modification permanente de l'œuvre, à savoir la disparition successive de 7000 colonnes de basalte, était au cœur même du concept de l'artiste. Dans une première phase de ce travail également connu sous le nom de *Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* [La ville, l'enforester au lieu de l'administrer], 7000 colonnes de basalte brut, telles qu'on les extrait des carrières³², avaient été déposées devant le musée Fridericianum pour former un triangle. Pendant les cinq ans séparant la septième et la huitième édition de la *documenta*, la sculpture monumentale ainsi formée fut démantelée pièce par pièce, chaque colonne de basalte étant affectée à un jeune arbre et « plantée » en terre verticalement à côté de lui. On pouvait acquérir l'arbre et sa colonne de basalte pour 500 deutsche marks de l'époque³³.

La Fin du xx^e siècle est un travail dérivé des colonnes de basalte des *7000 Chênes* et décliné en quatre variantes pour des espaces intérieurs, toutes différentes selon le lieu et le nombre de colonnes de basalte utilisées (ill. 77)³⁴. Les blocs reposent horizontalement sur le sol de la galerie ; à Munich, certaines



76 Joseph Beuys, *7000 Eichen*, 1982-1987, 7 000 colonnes de basalte, installation (temporaire), dans le cadre du projet *Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* lancé lors de la *documenta VII*, Kassel, Friedrichsplatz



77 Joseph Beuys, *Das Ende des 20. Jahrhunderts*, 1982, colonnes de basalte, argile, feutre, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München

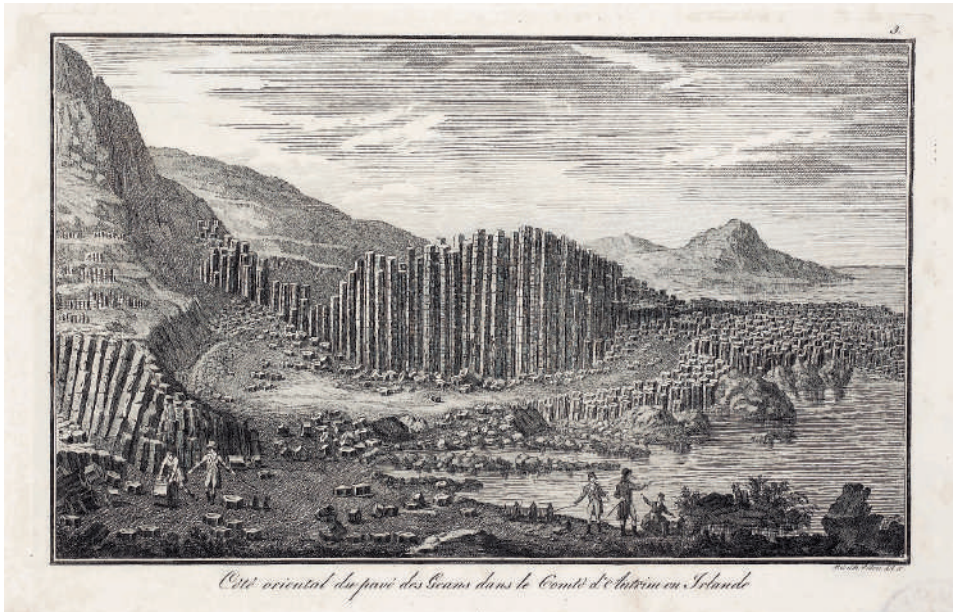
semblent glisser l'une sur l'autre et se superposer. Beuys les a certes fait tailler en blocs transportables de 130 à 150 centimètres de long, mais la formation verticale naturelle de la roche reste visible.

Comme le granit, le basalte est une roche d'origine volcanique. Sa couleur est opaque et sombre; il est dur mais friable, se délitant facilement sous la pression. À la différence du marbre, il est difficile de travailler le basalte en finesse. C'est pourquoi il ne peut guère se prévaloir en sculpture d'une tradition comparable à celle du marbre, et se trouve plutôt employé comme matériau de construction. Il existe cependant des sculptures de basalte abstraites, souvent sous forme de blocs, depuis les cultures de l'Égypte ancienne et du Mexique jusqu'à l'art moderne européen³⁵.

L'étrange formation naturelle du basalte, en polygones et en colonnes, est due à sa cristallisation lors de son refroidissement dans les cheminées des volcans. Contrairement aux roches amorphes que l'on extrait d'un ensemble plus grand, qui ne tiennent donc leur forme que d'un travail de façonnage, le basalte possède par nature une forme marquante. Chez Beuys, chacune des colonnes est comme enveloppée d'une couche d'érosion qui la recouvre



78 Cascade dite *Steinhöfer Wasserfall*, vers 1715, chute d'eau sur colonnes de basalte, Kassel, Schloßpark Wilhelmshöhe



79 Riboldi Gaetano, *Côté oriental du pavé des Géants dans le Comté d'Antrim en Irlande*, gravure dans Scipion Breislak, *Institutions géologiques*, vol. 4 : *Atlas géologique*, Milan, Regia Imperiale Stamperia, 1818

comme une peau, claire ou sombre et brunâtre selon que le basalte est d'extraction ancienne ou plus récente. On a ainsi l'impression que la pierre est présentée « de manière naturelle », comme dans un musée d'histoire naturelle. Individualisées dans un contexte urbain, les colonnes de basalte apparaissent comme des « êtres » des origines venant d'un monde disparu.

Beuys a choisi une roche dont la signification est double. Non seulement elle possède une tradition particulière à Kassel – elle y est utilisée dans le parc de Wilhelmshöhe sous de multiples formes, depuis des murs cyclopéens jusqu'à une carrière artificielle (ill. 78) –, mais encore la forme que lui a donnée la nature lui permet d'incarner idéalement le prismatique, symbole de la nature minérale en tant qu'expression du non-organique. Au XIX^e siècle surtout, le basalte a souvent été présenté comme un signe de la « pulsion créatrice de la nature », et il a donné lieu à des débats de fond sur sa genèse³⁶, tandis que sa forme naturelle fascinait les romantiques³⁷. La Chaussée des Géants est une formation volcanique située en Irlande du Nord. La falaise formant la bordure du plateau d'Antrim est constituée de colonnes verticales régulières (ill. 79), évoquée par Beuys en lien avec le basalte³⁸. À la fin du XVIII^e siècle, la Chaussée

avait suscité de nombreuses controverses parmi les spécialistes d'histoire naturelle qui cherchaient à expliquer géologiquement la naissance de la Terre; le comté d'Antrim était la pierre de touche de la discussion sur le point de savoir si le basalte était ou non une lave refroidie³⁹.

Le basalte et sa formation sous l'effet de la chaleur – une genèse longtemps contestée – présentaient forcément un intérêt particulier pour Beuys dans le développement de sa « Théorie plastique ». Car la chaleur permet aussi de ramener à l'état liquide la masse rocheuse dont la composition comprend du verre⁴⁰. « Le basalte est le seul minéral naturel qui peut être fondu pour en faire des pavés⁴¹. » C'est pourquoi l'état cristallin du basalte, signature pour Beuys du « processus de mort⁴² », n'est pas un état achevé, mais un stade d'un cycle. La chaleur, en tant qu'énergie de transformation, est au centre de la Théorie plastique de Beuys. Le choix des matériaux organiques – graisse, miel ou chocolat – qu'il a utilisés dans son travail était déterminé par leur capacité à se fluidifier sous l'effet de la chaleur. Contrairement aux apparences, mais non pas à la réalité physique, ce critère vaut également pour le basalte qui, du fait de ses propriétés particulières, occupe une place éminente dans l'œuvre de Beuys.

Ce qui était en jeu, c'était la modification potentielle du matériau. Dans les *7000 Chênes*, d'autres facteurs encore interviennent qui s'opposent à la pétrification. La sculpture monumentale triangulaire que formait l'accumulation des stèles de basalte était elle-même transitoire, une « sculpture temporaire⁴³ ». La dernière stèle disparut avec le sept millièmè arbre. Ce qui démontrait la transformation de la roche anorganique en nature organique, mais signifiait aussi une intervention de Beuys contre l'évolution entropique – un sujet omniprésent chez lui⁴⁴. Il n'y avait pas seulement décomposition de la forme prismatique et transformation de la roche en sculpture vivante sous forme d'arbre. Le déplacement des colonnes jouait aussi un rôle déterminant. Contrairement aux sites naturels où elles sont généralement verticales, les colonnes de *La Fin du xx^e siècle* et également des *7000 Chênes*, dans un premier temps, sont déposées horizontalement. Tandis que la verticalité de la formation rocheuse pointe la manière dont elle s'est constituée sous l'effet de la chaleur dans la cheminée volcanique, la stratification horizontale est une caractéristique des roches sédimentaires; elle est elle-même l'expression de processus entropiques. Disposer les colonnes de basalte à plat signifiait donc les placer dans la position de ce qui est mort. Dans *7000 Chênes*, les stèles de basalte étaient une par une érigées de nouveau à la verticale; mais, combinées aux chênes plantés, elles entraient en relation avec la terre et avec un arbre. Les roches, ces « os de la terre », étaient symboliquement réanimées et nourries d'une nouvelle « chair ».

80 Ulrich Rückriem,
Tempel, 1984, granit
 français, fendu et scié,
 335 × 200 × 150 cm,
 Hambourg, mémorial
 de l'église Saint-Nicolas



7000 Chênes fait la démonstration d'une transformation réussie; dans *La Fin du xx^e siècle*, en revanche, les colonnes de basalte érodées restent allongées telles d'informes figures tronquées sur le sol de la galerie⁴⁵. Contrairement aux stèles des *7000 Chênes* enfoncées dans le sol, les colonnes de basalte couchées au sol sont comme des morts⁴⁶. L'horizontale renvoie tout aussi bien aux morts qu'au nivellement entropique des différences. Il y a dans les torsos couchés de *La Fin du xx^e siècle* un détail caractéristique : des greffons obtenus en creusant le basalte qui ont ensuite été réinsérés dans les blocs. En forme de cônes tronqués, ils ont été entourés de feutre, puis réimplantés à l'aide d'une masse d'argile humidifiée – une « opération » où l'on reconnaît immédiatement une métaphore de la blessure et de la guérison. Cette sorte de

blessure est absente des colonnes des 7 000 *Chênes*. La « guérison » s'y opère à travers la transformation de la roche en nature organique. Et les troncs couchés sont repassés de l'horizontale à la position verticale, celle de leur formation et de la croissance.

La Fin du XX^e siècle, en revanche, attend encore sa future « résurrection ». Pour ce faire, selon la Théorie plastique de Beuys, il faut de la chaleur, condition pour que « le caractère mortel du présent soit dépassable dans le futur⁴⁷ ». Mais la transformation, le nouveau modèle, sont encore à faire. Même si ce travail est lui aussi un travail mobile et, potentiellement aussi, une « sculpture temporaire ».

Depuis les années 1960, regrouper, déplacer et replacer des matériaux, en particulier des roches et de la terre, et temporaliser – quel qu'en soit l'objectif – jouent un rôle central pour beaucoup d'autres artistes. Michael Heizer a fait déplacer de gigantesques blocs de roches; les *nonsites* de Robert Smithson sont des *sites* déplacés. Jannis Kounellis remplit de pierres des sacs de jute, comme ceux qu'on utilise pour transporter le café ou la farine, qu'il empile ensuite pour construire des murs et montrer ainsi l'appartenance de la pierre, incarnation par excellence de la stabilité, à la sphère de la circulation au sein de laquelle tout devient fluide et mobile; le point culminant de cette mobilité fut une exposition organisée par Kounellis en 1994 sur un vieux cargo ancré dans le port du Pirée. Même Ulrich Rückriem, qui utilise la dolomie, le basalte ou d'autres roches de manière incontestablement conforme à leur nature, leur laissant leur « puissance », leur « force » ou toutes les autres dénominations qui rendent compte de leur solidité – même lui renvoie, à travers des forages, des traits de scie et des jointures toujours visibles, à l'origine de ces blocs de pierre (ill. 80). Ces interventions montrent ainsi qu'ils ont été détachés d'un rocher organique, ce qui donne à lire leur mouvement et leur mobilité.

Plastique et élastique

Aux antipodes de la pierre, le cosmos des nouvelles matières synthétiques n'avait dans un premier temps ni passé ni histoire. Leur champ de signification a dû d'abord se constituer à partir des propriétés et des contextes de leur utilisation. En art, non seulement elles ont enrichi le répertoire des matériaux artistiques, mais aujourd'hui encore elles ont également une influence sur la conception de ce qu'est une œuvre d'art, sur la mission que celle-ci doit assumer, sur les dimensions temporelles pour lesquelles elle est pensée. Richard Hamann écrivait en 1943 à propos des matières synthétiques :

« Une matière qui ne peut être transformée en une forme durable qu'en étant densifiée et solidifiée [...] n'est pas en mesure de devenir l'objet d'une représentation artistique. Seule, elle serait un tas informe, et laid jusqu'à en être répugnant⁴⁸. » Hamann avait ainsi désigné le problème central qui ne cesse de faire débat quant à la capacité des matières synthétiques à être des matériaux de l'art, à savoir la question de la stabilité de la forme. Les matières synthétiques ont contribué à diminuer le temps de vie des travaux artistiques dans la mesure où, dans le monde de la marchandise, elles sont conçues pour avoir une longévité limitée. Théoriquement, les propriétés de ces matériaux pouvaient donner lieu à des expérimentations et à de nouvelles possibilités de création artistique – mais au fond celles-ci restèrent plus imaginaires que réelles, car non seulement le processus de fabrication de la plupart des matières synthétiques est techniquement complexe et échappe à notre horizon d'expérience quotidien, mais il est en outre coûteux et les entreprises en gardent souvent secrètes les modalités⁴⁹.

Ce qui a eu pour conséquence qu'avec un matériau pertinemment dit « semi-fini », c'est-à-dire avec une masse non façonnée, on a rarement pu réaliser un travail artistique. Au contraire, le plastique, et ses nombreuses variantes, n'était disponible que sous forme de produit industriel fini, sous forme de ready-made qui lui-même devenait à son tour un matériau de l'art.

Bien que les produits synthétiques puissent se prévaloir d'une longue histoire en tant qu'imitations d'autres matières et que, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, des matières naturelles rares telles que le corail, l'écaille de tortue ou l'ivoire aient été remplacées par des succédanés toujours plus perfectionnés en bakélite, en ébonite ou en celluloid, commercialisés en masse sous forme de boîtes à bijoux, de peignes ou d'ustensiles d'écriture, leur succès dans la vie quotidienne ne se dessinera véritablement qu'après la Deuxième Guerre mondiale⁵⁰. Et ce n'est qu'à partir de là qu'ils deviendront eux aussi des matériaux de l'art.

Seule l'histoire du plexiglas transparent et de ses précurseurs comme matériaux de l'art est une histoire considérable⁵¹. Naum Gabo et Antoine Pevsner, mais aussi El Lissitzky, László Moholy-Nagy, plus tard également Georges Vantongerloo et d'autres, avaient dès les années 1920 utilisé des matières synthétiques transparentes pour appliquer à la sculpture leurs nouvelles conceptions de l'espace⁵². Sa transparence, sa légèreté, sa malléabilité et sa résistance aux cassures faisaient à leurs yeux du plexiglas la matière de l'avenir⁵³. L'exigence de libérer le volume de la masse, formulée par Gabo dans son *Manifeste réaliste* de 1920, semblait, grâce au plastique transparent, tout aussi réalisable que la notion avancée par El Lissitzky de « matérialité immatérielle⁵⁴ ». Et ce même plastique transparent ouvrait de

nouveaux horizons pour mettre en œuvre l'utopie de la maison de verre pensée par Paul Scheerbarth et Bruno Taut.

Dans les travaux en trois dimensions de Naum Gabo, des structures de plastique transparent s'interpénètrent et intègrent visuellement l'espace, rendant ainsi visibles des « immatérialités »⁵⁵. Ces procédés correspondaient à la position défendue dans les années 1920 par certains constructivistes russes qui entendaient combiner les théories métaphysiques et les théories physiques les plus récentes sur l'espace, le passé et l'avenir. Le plexiglas véhiculait des visions d'avenir et, parmi les matières plastiques, il était le seul à posséder sa propre histoire dans la modernité. Pour finir, dans les années 1960, les matières synthétiques transparentes développèrent en Californie une nouvelle vie singulière. Avec le mouvement hippie et la naissance de la Silicon Valley, on vit se rejoindre le monde du plastique et celui de l'ésotérisme en un amalgame d'avant-garde et de bimboloterie⁵⁶. Aujourd'hui, le plexiglas est un matériau très prisé du design⁵⁷.

Le grand boom des matières synthétiques était le fruit de la recherche militaire, et notamment de la recherche aéronautique, et en tant que tel on l'identifie après 1945 avec les États-Unis⁵⁸. L'ère du plastique, qui avait déjà débuté outre-Atlantique pendant la guerre, succède alors à l'ère du fer de la première industrialisation. Des matières comme le buna, la bakélite, le plexiglas, l'asphalte, la benzine, le ciment, le nylon, etc., se trouvèrent liées à une « nouvelle qualité sensitive », comme l'indique Arnold Gehlen en revenant sur la période de la reconstruction⁵⁹.

Le plastique, véritable produit à tout faire anhistorique, fournissait l'image vraie d'un nouveau monde. Pour toute une série d'artistes, ces « néo-matières » dépourvues d'histoire étaient et sont toujours intéressantes parce qu'ils peuvent les travailler comme une *materia prima*, indépendamment de toute la charge de signification que véhiculent d'autres matériaux dans l'histoire de l'art⁶⁰. Dans ses célèbres *Mythologies*, Roland Barthes qualifie de « substance alchimique » le nouveau matériau universel de l'après-guerre. Étant donné que « le monde entier *peut* être plastifié », il voit dans ce matériau « plus qu'une substance, [...] l'idée même de sa transformation infinie [...]. Il est moins objet que trace d'un mouvement. [...] Et comme ce mouvement est ici à peu près infini, transformant les cristaux originels en une multitude d'objets de plus en plus surprenants, le plastique est en somme un spectacle à déchiffrer : celui-là même de ses aboutissements. Devant chaque forme terminale (valise, brosse, carrosserie d'auto, jouet, étoffe, tuyau, cuvette ou papier), l'esprit ne cesse de poser la matière primitive comme un rébus. C'est que le frégolisme du plastique est total : il peut former aussi bien des seaux que des bijoux⁶¹ ».

« Sans caractère » et « malléable ». Le plastique et les autres matériaux fluides

L'essai de Barthes date du milieu des années 1950, moment où les matières plastiques commençaient à s'imposer dans la vie quotidienne en Europe. Mais, en Allemagne particulièrement, on mettait parfois en cause la transformabilité du plastique et on voyait s'installer l'idée d'un « manque de caractère de beaucoup de ces nouvelles matières qui souvent n'opposaient pas la moindre résistance au créateur⁶² ». Lors du troisième « Entretien de Darmstadt » en 1952, consacré à « L'homme et la technique », on aborda ce manque de caractère des nouvelles matières : « Ces nouvelles matières auxquelles nous avons à faire sont complaisantes comme aucune autre matière auparavant [...]. Ces matières ne nous opposent aucun caractère spécifique et rigoureux, elles disent au contraire : je t'en prie, tu es le maître, je suis le serviteur, je fais exactement ce que tu veux. On n'a jamais eu ça auparavant⁶³. »

Comme des « prostituées serviles » qui se laisseraient faire⁶⁴, voilà comment au moins certains acteurs de la reconstruction de la République fédérale voyaient les matières plastiques. Ce qui ne s'explique qu'en partie par un reliquat d'idéologie nationale-socialiste pour laquelle les matières particulièrement résistantes comme le granit ou l'acier Krupp étaient synonymes d'une fermeté toute « germanique ». Reprocher au plastique son « manque de caractère » surprend dans la mesure où il partage cette souplesse avec toute une gamme de vénérables alliages qu'on appréciait alors justement pour leurs réactions physiques comparables et auxquels on prêtait la qualité positive de « plasticité ».

Il s'agissait des divers matériaux traditionnels susceptibles de réaliser différents états de la matière – principalement les alliages de métaux. Rappelons seulement ici le plus important pour les arts : le bronze, ou airain. Pline rapportait déjà en détail la capacité de transformation des métaux, et donc de l'airain, une *materia composita* se prêtant à la fabrication aussi bien d'objets du quotidien que de figures de dieux, d'effigies de grands hommes ou encore de tables où était gravée la loi⁶⁵. Comme il s'agit d'un alliage, et donc du produit d'un savoir-faire, il ne peut avoir de forme « naturelle ». La capacité de donner au matériau une forme adéquate relève de la compétence du fondeur. Hegel louait encore « la malléabilité et la fluidité quasiment infinies du bronze qui est compatible avec tous les genres de représentation », et qui « permettent [...] d'adapter un matériau sensible aussi docile à une foule d'objets de fantaisie⁶⁶ ». En tant que matériau de l'art, l'airain s'était imposé pour représenter la vertu publique et le pouvoir de l'État. Savoir qu'une statue avait été fondue à partir d'armures et

d'armes prises aux ennemis était souvent un gage de son importance⁶⁷. Jusqu'à l'époque moderne, le bronze fut la matière par excellence des œuvres d'art, celle à laquelle on prêtait la plus haute dignité et qui pouvait prétendre à une place dans l'espace public⁶⁸.

La malléabilité des alliages, la possibilité de les fondre et de les refondre, comptèrent longtemps parmi leurs propriétés les plus appréciées. C'est à partir de leur plasticité que s'est développée l'idée d'un art plastique en tant que procédé permettant de donner une forme, par opposition à la sculpture comme procédé consistant à dégager une forme à partir d'une matière solide. C'est pourquoi la transposition de la notion de « plastique » pour l'appliquer aux matières synthétiques s'inscrit dans une histoire de l'imitation où abondent les matériaux plastiques.

Il n'y a pas que le bronze : d'autres métaux comme l'or, le fer, mais aussi le verre, sont appréciés depuis l'Antiquité pour leur malléabilité et leur capacité à être fondus et refondus. Gottfried Semper se référait à Pline, autorité classique en fait de matériaux, pour qui il n'existait pas de matière plus ductile que le verre [*nec est materia sequacior*]; le verre, ajoute Semper, « soutient quant à cette propriété la comparaison avec les métaux et avec le caoutchouc⁶⁹ ». Mais en ce qui concerne le caoutchouc vulcanisé, qu'il mentionne comme le matériau miracle de son temps, ses propos sont déjà moins déférents. Sous le titre « Le caoutchouc, factotum de l'industrie », il parle de « sa remarquable souplesse, qui lui permet d'être utilisé et de se prêter à toutes les finalités ». Il est à ses yeux « pour ainsi dire le singe des matériaux utilitaires⁷⁰ », ce qu'il explique par sa capacité d'imitation qui ne produisait pas plus qu'un style de caoutchouc.

Le jugement porté sur l'« infinie malléabilité » des matériaux amorphes changea avec l'industrialisation. Parallèlement à l'élaboration par l'industrie de nouvelles matières susceptibles d'être fondues, on vit apparaître le concept de *Materialgerechtigkeit* ou « adéquation au matériau ». Avant la lettre, l'idée que la forme devait être conforme au matériau avait traversé tout le XIX^e siècle⁷¹. Chaque fois qu'une nouvelle matière menaçait de prendre la place d'un matériau traditionnel, on voyait ressurgir cette exigence. Ainsi, la fonte de fer⁷² avait donné lieu à une polémique dont l'argumentaire – manque de forme, imitation et plagiat – était comparable à celui qui serait décliné pour la bakélite, ou le ciment et le béton⁷³. Tout comme dans l'idée d'une image dans la pierre, on parlait du principe que la nature avait produit des formes canoniques normatives. Goethe lui-même avait mentionné l'exemple des obélisques égyptiens, dont la forme serait en quelque sorte un produit de la nature⁷⁴ – une conception qui se diffusa au XIX^e siècle jusqu'à devenir un topos très répandu, qui sera

81 Jean-Jacques Grandville,
Plantes marines, coquillages,
madrépores, gravure dans
id., Un autre monde, Paris,
 H. Fournier, 1844, p. 119



même traduit en image (ill. 81). Tandis que Semper mettait en avant les usages historiques d'une matière, Sir Charles Eastlake réclamait que tout matériau soit travaillé selon le caractère et les propriétés de la matière première dont il était issu. Le cœur de son argumentation était que la nature de la matière fondait un canon des bonnes formes⁷⁵.

Vers 1900, Adolf Loos s'emportait contre l'art des succédanés qui « violaient les matériaux » et il affectait à chaque matériau « son propre langage formel », imaginant comme exemple dissuasif ce que serait la cathédrale Saint-Stéphane de Vienne en béton pour démontrer le manque de caractère d'un tel matériau dont les formes ne peuvent découler d'une histoire de son usage⁷⁶.

Étant donné la diffusion rapide du plastique au début des années 1950, l'argument de l'adéquation du matériau, bien que longtemps cultivé, ne sut plus

convaincre. Au cours de l'« Entretien de Darmstadt » de 1952, Hans Schwippert concluait qu'il avait fait son temps, les nouvelles matières synthétiques pouvant être fabriquées en fonction de chacune de leurs destinations respectives : « Si nous avions [jusqu'ici] fondé la sûreté de nos œuvres sur l'adéquation du matériau à partir des caractères du fer, du bois, c'est que ces matières nous apportaient des propriétés très spécifiques [...]. Nous tirions de cette confrontation avec la matière, avec ses limites [...] certains principes de mise en forme. [...] Jusqu'ici, nous ne pouvions plier le bois que jusqu'à un certain point, et après il cassait. Mais ces nouvelles matières nous disent [...] donne-moi une pincée de ceci ou une pointe de couteau de cela, et je ferai ce que tu voudras⁷⁷. »

Parmi les propriétés du plastique, il y a l'impossibilité de reconnaître dans un objet ainsi façonné quelque trace que ce soit des forces qui ont été à l'œuvre pour le former ou le couler, pas plus que des procédés qui ont présidé à sa fabrication. Ces traces ont toutes disparu. Les surfaces nouvelles peuvent tout imiter, mais elles ne trahissent plus rien de leur origine. Cette impression a promu l'idée d'un matériau sans âge et sans passé, et d'une création affranchie de l'*odium* du travail. Seul le plastique a permis l'avènement de l'univers des surfaces *clean* ne livrant aucune autre information que des informations visuelles, déplaçant ainsi encore un peu plus vers l'œil le sens du toucher.

Le défi que constituera le plastique pour les artistes restait encore limité dans les années 1950, et pas seulement en Allemagne. Le matériau n'était guère utilisé spécifiquement pour lui-même ; on trouve en fait surtout des projets de feuilles plastiques avec des décors abstraits qui auraient tout aussi bien pu convenir à des nappes ou à des rideaux en papier ou en tissu⁷⁸. Pourtant, à la fin de la décennie, les artistes commencèrent un peu partout à s'essayer aux matières plastiques. À l'occasion de l'exposition *Kunst aus Kunststoffen* [L'art en matières plastiques], Peter Gorsen s'était fait le chantre de l'avènement de nouvelles « formes de communication intellectuelle et matérielle pour les siècles à venir » grâce aux matières synthétiques, avant de se montrer finalement déçu des œuvres exposées, déplorant leur manque de caractère expérimental⁷⁹.

De fait, dans les années 1960, les films ou feuilles de plastique étaient les produits synthétiques le plus souvent utilisés en art. Ils entrent alors dans une série d'œuvres de deux artistes aussi différents qu'Alberto Burri et Tom Wesselmann. Les diverses variantes des scènes de salle de bains des *American Nudes* [Nus américains] de Wesselmann comportent des téléphones et des postes de radio en plastique en trois dimensions, mais aussi des rideaux de douche en feuille plastique (ill. 82). Si le rideau est en soi un élément de dissimulation voyeuriste, ses bandes de plastique apparaissent comme des valeurs chromatiques tridimensionnelles sans texture, d'un rouge ou d'un orange éclatant. Ce geste pop qui



82 Tom Wesselmann, *Bathtub Collage # 3*, 1963, huile sur toile, émail sur bois, rideau en plastique, porte en bois, etc., 182 × 220,5 × 42 cm, Cologne, Museum Ludwig

flirte avec l'authenticité du plastique suggère l'idée d'objets sans âge. La modernité du plastique correspond aux signes d'une nudité féminine intemporelle que représentent les surfaces impeccablement lisses des corps. Ce ne sont pas des traces d'usage qui sont convoquées dans les salles de bains des *American Nudes*, mais la présence tangible du quotidien parfaitement *clean* de l'idéal américain.

Alberto Burri se situe tout à fait à l'opposé (ill. 83). À partir de 1961, il fait fondre et perfore des films plastiques qui sont dans ses tableaux à la fois le support et la surface. Burri montre la réaction spécifique du plastique par rapport au tissu. Comme le film plastique constitue le corps du tableau, la matière



83 Alberto Burri, *Combustione Plastica*, 1964, polychlorure de vinyle (PVC) brûlé sur cadre en bois, 150 × 251 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI

fondue donne l'impression d'être la peau d'un corps meurtri qui aurait été grièvement blessé et déchiré. Dans cette matière sans passé et sans histoire s'imprime violemment une histoire qui le détruit – le vieux plastique devient déchet. C'est en cela qu'apparaît clairement sa différence avec le bronze, lui aussi malléable. Le bronze n'est pas seulement connu pour sa patine, signe d'un long usage et d'un vieillissement dans la dignité ; il peut aussi être refondu à l'envi sans perdre pour autant sa valeur.

Les « sculptures molles » de Claes Oldenburg

L'idée fascinante qui veut que le plastique soit une matière absolument souple, susceptible de prendre toutes les formes et de s'adapter à toutes les transformations en permanence, n'a pas du tout été jusqu'ici applicable dans la pratique. Dans un premier temps, seuls les films plastiques comme ceux des emballages ou sculptures aériennes et gonflables de Christo ou d'Otto Piene ont

permis d'obtenir du matériau plastique la souplesse qu'on lui prêtait (voir p. 287 et suiv.). C'est ce que montrent aussi les *Soft Sculptures* de Claes Oldenburg. Certes, ce dernier s'est toujours attaché aux formes molles, transformables, indépendamment des matériaux utilisés, mais ce sont les versions en vinyle de ses sculptures qui sont les plus convaincantes.

Le vinyle est une feuille de PVC souple qui peut être travaillée comme une matière textile et qui trouve principalement sa place dans les aménagements intérieurs. Dans sa *Soft Typewriter* [Machine à écrire molle, ill. 84] de 1963, ou dans le *Soft Pay Telephone* [Téléphone public mou] de la même année, Oldenburg transpose la forme des appareils techniques à une échelle monumentale en rembourrant des enveloppes de vinyle brillant. Dans sa peau de vinyle souple, la forme stable et techniquement fonctionnelle de l'appareil s'affaisse sur elle-même. La surface lisse et brillante convient certes mieux aux appareils modernes qu'une toile de voile ou du papier mâché, mais la pesanteur agit aussi sur la forme. Les formes des plis et des creux qui en résultent paraissent fortuites. Ainsi la norme industrielle standardisée se trouve-t-elle détournée ; la machine à écrire molle se donne à voir comme une pièce unique. Sa surface luisante de vinyle noir ressemble à celle de ses modèles techniques ; on a simplement l'impression qu'elle est tassée et épuisée.



84 Claes Oldenburg, *Soft Typewriter*, 1963, vinyle rembourré de kapok, plexiglas, corde en nylon, 22,9 × 66 × 69,8 cm, coll. part.

Cette impression trouble l'expérience ordinaire de la vision et du toucher. « C'est comme si l'œil était en quelque sorte [...] déplacé vers le bout des doigts⁸⁰. » Impossible de dire si Oldenburg avait en général en tête une « féminisation des formes » ou si celle-ci est simplement un effet produit⁸¹, mais nous avons vu qu'Oldenburg jouait toujours sur les assignations sexuées des formes et des matériaux, surtout pour susciter des ambiguïtés, des doubles sens, et échapper aux injonctions figées (voir p. 67 et suiv.). Il espérait que le développement de l'industrie des synthétiques permettrait de créer des sculptures souples, « pneumatiques » : « Les sculptures molles sont encore à l'état primitif; mais, grâce aux plastiques et au latex et aux techniques à venir, il y aura bientôt des sculptures complètement articulées [...], des sculptures pneumatiques [...]. Tout cela est possible dans les *softies*⁸². »

Le polyester compte lui aussi parmi les matières synthétiques utilisées relativement souvent par les artistes, en particulier sous forme de fibre de verre⁸³. C'est sans doute Eva Hesse qui a le plus subtilement réussi à travailler ce matériau plastique d'apparence fragile et changeante. Ses pièces présentent des surfaces translucides comme la peau, dont la fragilité et l'instabilité sont encore soulignées par leur positionnement. Certaines sont accrochées au plafond; d'autres, des sortes de corps de polyester, sont adossées au mur comme si elles ne pouvaient pas tenir toutes seules. Même des formes strictement géométriques comme le cube semblent curieusement souples par rapport aux cubes d'acier ou d'aluminium, et ce du fait de leur matière « plastique » et de la manière dont elle a été travaillée.

Les *Expansions* de César

C'est au comportement de la mousse synthétique et à sa dilatation que s'est intéressé l'artiste français César (de son vrai nom César Baldaccini), à partir de 1967, dans des séries qu'il a appelées *Expansions* (ill. 85). Le polyuréthane, une matière plastique qui sert aujourd'hui aussi bien à isoler les réfrigérateurs qu'à fabriquer des matelas ou des chaussures de sport⁸⁴, a été développé à Leverkusen pendant la Deuxième Guerre mondiale⁸⁵. Une fois réunies les molécules qui le composent, son volume gonfle énormément, produisant des formes « molles » semblables à une mousse qui cependant se fige à l'air et durcit dès que la limite de sa capacité d'expansion est atteinte. César a maintes fois fait en public la démonstration de la stupéfiante fabrication d'une *Expansion* à partir de cette matière synthétique polymérisante, donnant ainsi l'impression au spectateur de pénétrer dans le fascinant laboratoire du chimiste. Cette réac-



85 César (César Baldaccini), *Expansion n° 3 (La Lunaire)*, 1970, coulée de polyuréthane expansé, stratifié et laqué, 70 × 220 × 250 cm, Marseille, musée d'Art contemporain

tion de synthèse des composants n'est toutefois que la dernière étape, mais la plus spectaculaire, le finale donc, de la génération d'une nouvelle matière. Ce finale se prêtait bien à un show et avait depuis longtemps été mis en scène pour la photographie par son inventeur, Otto Bayer, spécialement élégant pour l'occasion⁸⁶.

La forme du polyuréthane et la consistance du matériau dépendent du processus dynamique propre à la coulée de la masse, contrôlé par l'artiste. Car ce contrôle conditionne la forme qu'aura l'*Expansion* : certes, obéissant à la pesanteur, elle finit toujours par tendre vers l'horizontale, mais son type de mousse ou de coulure peut présenter des variantes considérables. Le polyuréthane peut être léger comme une meringue ou compact comme un métal en fusion. Quoi qu'il en soit, les *Expansions* de César, fabriquées en un éclair, incarnent l'idée de la capacité permanente du matériau plastique à se transformer en « trace d'un mouvement ».



86 Robert Smithson, *Glue Pour*, décembre 1969, baril de colle industrielle renversé du haut d'une colline, action réalisée dans le cadre de l'exposition 955,000 organisée par la Vancouver Art Gallery



À l'opposé de ces processus de génération de matières « amorphes », Robert Smithson s'est intéressé au processus inverse, à leur dissolution. En 1969, pour *Glue Pour* [Coulée de glu, ill. 86], dont il a photographié le déroulement, il a fait déverser sur un terrain en pente une tonne de glu épaisse qui s'est lentement solidifiée à l'air. La masse de colle s'étalait en une lente coulée sans que rien puisse l'arrêter, apparaissant comme l'exemple même d'une matière synthétique sans forme, scellant le sol d'un glacis orange gélatineux avant de finir par y pénétrer et y être absorbée : elle donnait à voir le concept d'entropie de Smithson – la mort thermique comme nivellement de toutes les différences, étroitement lié à la fin de toute forme : seul reste le matériau. Pour *Asphalt Rundown* [Réduction d'asphalte], en 1969, il avait aussi déversé une coulée d'asphalte qui s'étalait peu à peu comme un vitrifiant sur la terre organique en n'obéissant qu'à la loi de la gravité, et qui finit par s'immobiliser, être absorbée et se dissoudre.

Tandis que, dans ces œuvres de Smithson, il est impossible de parler de forme – tout au plus de différents états de la forme parce que la colle se « dissout » peu à peu, c'est-à-dire se combine avec la terre et disparaît en tant que matériau autonome –, on peut appliquer aux *Expansions* de César l'observation de Roland Barthes pour qui les matières synthétiques sont des « matière[s] brute[s], tellurique[s] », qui vont « commander l'invention même des formes »⁸⁷. Ces deux positions artistiques ne pourraient guère être plus antinomiques – et pourtant les deux artistes se rejoignent dans une mise en scène de l'informe. Si César, en alchimiste moderne, fait la démonstration de la naissance et de l'expansion du matériau à partir d'invisibles composants chimiques, Smithson, lui, documente inversement la disparition de la spécificité de la forme et du matériau, l'engageant comme une sorte d'accélérateur des processus à l'œuvre dans l'histoire de la Terre. En art aussi, la matière plastique a annulé la longue durée, le temps et l'âge de la pierre.

La graisse et le feutre

Si incongrus que puissent apparaître la graisse et le feutre dans le cadre de la création artistique, ce sont pourtant ces deux matériaux qui réalisèrent ce que Roland Barthes associait à la plus moderne des matières, le plastique – la « transformation infinie ». C'est Joseph Beuys, dont l'argumentaire s'appuyait davantage que chez tout autre de ses collègues sur les matériaux, qui a mis en œuvre cette transformabilité. L'usage singulier qu'il a fait de matériaux étrangers à l'art a contribué de manière essentielle à faire prendre conscience de la matérialité d'une œuvre. Aujourd'hui, la graisse et le feutre sont tellement

associés à Beuys – on se souvient de lui comme de l'homme au chapeau de feutre qui nous a légué des « coins de graisse » peu ragoûtants – que ses travaux seront au cœur du chapitre suivant.

Comme moyens de création artistique, le feutre et la graisse ne peuvent ni l'un ni l'autre se prévaloir d'une tradition qui les précéderait. Mais cela ne veut pas dire que, telle une *materia prima*, ils sont simplement à disposition, vierges de toute signification. Au contraire, l'un comme l'autre sont des matières familières et utiles dans la vie de tous les jours, de sorte qu'ils semblent d'ailleurs figés dans leur fonction et leur signification habituelles. C'est ce qu'illustrent durablement les malentendus dont furent victimes par deux fois des pièces pour lesquelles Beuys avait utilisé de la graisse : la baignoire de graisse et le coin de graisse de son atelier à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Retirée du contexte de la cuisine, déplacée, la graisse, produit alimentaire, n'avait pas été reconnue comme étant de l'art par le personnel de nettoyage, lequel l'avait jetée à la poubelle comme des ordures sales⁸⁸. La tempête d'indignation que déclencha l'affaire dans la presse avait un petit goût de rance, comme si ce simple matériau, un peu de vieille margarine, pouvait se négocier à plusieurs milliers de deutsche marks de l'époque. Quoi qu'il en soit, ces opérations iconoclastes de nettoyage contribuèrent de manière non négligeable à l'identification de la graisse avec Beuys⁸⁹.

Beuys et la graisse. La margarine comme matériau plastique

C'est en 1963 que Beuys dit lui-même avoir « pour la première fois utilisé réellement la graisse comme matériau », à savoir lors d'une conférence d'Allan Kaprow à la galerie Zwirner de Düsseldorf⁹⁰. L'année suivante, il réalisa une *Fettstuhl* [Chaise de graisse] et une *Fettkiste* [Boîte de graisse], deux pièces conservées aujourd'hui dans le « Block Beuys » du musée du Land de Hesse à Darmstadt⁹¹. La *Boîte* de Darmstadt, dont au fil des ans Beuys a conçu plusieurs versions pour différents contextes, a été créée pour la première fois lors d'une légendaire manifestation Fluxus organisée par le responsable culturel du Comité général des étudiants de l'université d'Aix-la-Chapelle, le 20 juillet 1964⁹². Le contexte n'est pas sans importance. Pour le vingtième anniversaire de l'exécution du comte Schenk von Stauffenberg et des autres auteurs de l'attentat manqué contre Hitler, la structure étudiante n'entendait pas organiser une commémoration, mais avait à la place invité plusieurs artistes à imaginer matière à réfléchir sur l'événement pour ce qui devait devenir le troisième grand happening Fluxus⁹³. Beuys intitula sa contribution pour le 20 juillet :



87 Joseph Beuys, *The 20th July Aachen Fettkiste*, 1964, graisse dans moule à gâteau en fer-blanc, 8 × 21,2 × 10,4 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Block Beuys, salle 5

Braunkreuz-Fettecken-Modellfettecken, littéralement « croix brune-coins de graisse-modèle de coins de graisse ». *The 20th July Aachen Fettkiste* [La boîte de graisse du 20 juillet Aix-la-Chapelle, ill. 87] est ce qui reste de ce happening.

La manifestation ayant donné lieu à cette première *Boîte de graisse* mérite qu'on la décrive avec davantage de détails⁹⁴. D'abord, on entendait en boucle la question qu'avait posée Joseph Goebbels dans son allocution au Palais des sports de Berlin en 1943 : « Voulez-vous la guerre totale ? » Parallèlement, Bazon Brock, dans la position du poirier, prononçait un discours de commémoration où il opposait à celle de Goebbels la question : « Voulez-vous la vie totale ? » Wolf Vostell, équipé d'un masque à gaz, vidait des sacs entiers de pigments jaune soufre sur la scène. À intervalles réguliers, huit jeunes gens se laissaient tomber dans les pigments tandis qu'un chien boxer était promené dans les rangs⁹⁵, l'atmosphère des cérémonies nazies étant également suggérée par des os sanguinolents posés sur une radio à côté de gerbes de paille. Beuys commença ensuite à faire chauffer sur un réchaud électrique un moule en zinc oblong contenant de la margarine (ill. 88)⁹⁶. Le dispositif comprenait aussi un bocal d'acide chlorhydrique où se décomposaient des pétales de rose, mais le bocal se renversa, ce qui ne manqua pas de contribuer à l'altercation qui



88 Joseph Beuys faisant fondre de la graisse lors du happening *Braunkreuz-Fettecken-Modellfettecken*, réalisé le 20 juillet 1964 dans le cadre du *Festival der neuen Kunst*, Aix-la-Chapelle, Technische Hochschule Aachen

s'ensuivit et qui valut à Beuys de recevoir un coup de poing sur le nez. Le sang coula et le festival Fluxus dégénéra; l'issue de toute cette agitation se joua au tribunal. Dans l'énorme tohu-bohu médiatique qu'entraîna l'affaire, on accusa alternativement le public et les artistes d'user de méthodes nazies⁹⁷. Mais au moins cela fit parler de la performance en des termes qui l'inscrivaient dans une réflexion sur le national-socialisme, la guerre et la mémoire des morts.

Quand on évoque le rôle de la graisse dans le travail de Beuys, on ne prend guère en compte le *cadre* de la manifestation, bien que ce soit justement dans ce cadre que le matériau ait acquis pour Beuys une importance latente, mais significative. Au lieu de cela, on explique presque toujours Beuys par Beuys. Lequel s'est exprimé un nombre incalculable de fois sur la signification de la graisse dans son œuvre plastique en la présentant « comme un matériau de démonstration » au centre de sa « théorie du caractère thermique de la sculpture, représenté comme un principe d'évolution ». « Sa flexibilité absolue, sa sensibilité aux variations de température – ainsi la graisse pouvait-elle entrer dans les performances dans un contexte tout à fait chaotique, par exemple si on en jetait à travers une pièce. Et puis on peut la travailler sous l'effet de la chaleur [...]. La graisse passe d'une forme chaotiquement flottante, non orientée par une énergie, à une forme⁹⁸. » À travers la graisse malléable comme exemple parfait de sa Théorie plastique, Beuys reprenait la distinction traditionnelle entre deux pratiques de l'art plastique : la sculpture taillée dans le matériau et la sculpture modelée ; aux matériaux traditionnellement susceptibles d'être modelés ou moulés – plâtre, bronze, fer, cire –, qui avaient eux-mêmes déjà été complétés par les matériaux plastiques de la modernité qu'étaient les matières synthétiques, il ajoutait la graisse. À l'ère du plastique, Beuys étendait à la graisse le canon des matières plastiques de telle sorte que la transformabilité permanente qu'elles incarnent – selon Barthes, « plus qu'une substance [...] l'idée même de sa transformation infinie [...] »⁹⁹ – se comprend d'une manière quasi imparable à l'exemple de cette matière archaïque. Et à la différence du plastique, qui n'a pas d'histoire, la graisse est porteuse de connotations historiques.

Fett, la graisse ou matière grasse, est une notion générique qui désigne diverses matières aux comportements différents. Il y a des graisses liquides et des graisses solides. Par le procédé dit de « durcissement » utilisé dans l'industrie alimentaire, on peut transformer des graisses liquides en graisses solides.

Il n'est pas nécessaire d'être un disciple de Beuys pour comprendre la sensibilité des graisses, beurre ou margarine, à la chaleur et ce que leur utilisation signifie en termes de forme. Une augmentation minimale de température, souvent la simple chaleur de la main, suffit à transformer des graisses solides comme le beurre et la margarine en matériaux amorphes qui perdent leur forme. À la différence d'autres matériaux malléables qui – comme le béton ou le plâtre – ne peuvent absolument pas ou – comme les métaux – peuvent seulement à très haute température passer à l'état fluide, nous faisons tous les jours et sans complexité technique l'expérience du changement de forme des graisses. Donner au beurre une forme particulière peut être considéré comme l'art du cuisinier ; conserver sa forme relève, en revanche, de la compétence



89 Andrea Toppel, *Butterfrosch* [Grenouille de beurre], 1978, beurre sur tranche de pain, env. 4 × 10 cm, coll. part.



90 Publicité pour la marque de margarine Rama d'Unilever, vers 1954

des techniciens du froid. En 1925, l'exposition du British Empire à Wembley avait présenté une statue grandeur nature du prince de Galles en beurre, afin de démontrer l'efficacité des groupes électrogènes¹⁰⁰. C'est une variante modeste qu'a réalisée Andrea Toppel, sa grenouille de beurre sur une tranche de pain rappelant la transformation quotidienne des matières grasses à tartiner (ill. 89) : dès qu'on les étale sur le pain, elles disparaissent aussi bien en tant que forme qu'en tant que matériau.

Le changement de forme sous l'effet de la chaleur vaut également pour d'autres produits alimentaires, par exemple le chocolat que Dieter Roth, collègue de Beuys à l'Académie de Düsseldorf, faisait fondre par kilos dans son « four à chocolat » et que Beuys a lui aussi souvent utilisé¹⁰¹. La graisse entre dans la composition du chocolat, mais, à l'état « pur », elle est beaucoup plus sensible à la chaleur que ce dernier ou d'autres matières grasses ; ensuite, comme composant des cellules humaines, animales et végétales, elle est un aliment de base. Ce qui lui confère donc un caractère universel et intemporel.

Beuys a pratiqué de nombreuses expériences sur les réactions de la graisse, même avec des changements infimes de température, par exemple en soufflant sur un coin de graisse ou en testant l'effet sur elle de la chaleur dégagée par



91 Joseph Beuys pendant la performance *Hauptstrom*, réalisée le 20 mars 1967, lors du vernissage de son exposition *Fettraum*, Darmstadt, galerie Franz Dahlem

son corps. Selon le contexte, il a expérimenté différentes matières grasses, par exemple du saindoux, des saucisses, du suif ou de l'huile d'olive¹⁰², mais surtout de la margarine, en particulier celle de la marque Rama vendue en cubes (ill. 90). La transformation de la forme cubique de la margarine industrielle illustre particulièrement bien la dé- et la trans-formation de la graisse. C'est cette margarine Rama qui fut l'élément le plus important de la performance *Hauptstrom* [Courant principal, ill. 91], qui se déroula en 1967, dix heures durant, à Darmstadt¹⁰³. Beuys y déclinait tout l'éventail de ses différentes manières de travailler la graisse, matériau énergétique, par exemple en tassant dans les angles de la pièce des cubes de Rama ou en construisant des murs et un lit de margarine ; des cubes étaient aussi à disposition pour qu'il les modèle sous le seul effet d'un mouvement ou de la chaleur de son corps en les prenant dans la bouche, sous les aisselles ou les creux des genoux. Ces transformations de la graisse, réserve de calories par excellence, s'effectuaient donc par le biais d'une dépense de calories sous forme de chaleur corporelle.

On comprend donc aisément que Beuys ait souvent choisi la graisse pour faire la démonstration de sa Théorie plastique à travers des performances visant à la transformation de tous les états. Fluidifier la graisse est posé comme un acte analogue à la performance, à l'action, à la pensée. En outre, pour Beuys, la graisse est d'abord un état « chaotique » ; elle parvient à l'état liquide en changeant de forme pour finir par incarner l'action, la pensée, l'énergie désormais déterminées.

Dans la performance *Hauptstrom*, par exemple, il ne s'agissait ni de stocker un potentiel d'énergie, ni de le figer temporairement comme c'était le cas avec la boîte de zinc ; il fallait au contraire que l'énergie corporelle provoque une transformation permanente. Cette transformation et l'état de la graisse étaient déterminés par le seul corps.

Cependant, à partir du moment où la graisse travaillée par Beuys – durcie par la stéarine – est une œuvre et fait donc l'objet d'une conservation, la forme finit quand même par prendre le pas sur le matériau. Mais c'est une forme donnée par l'artiste, et non par un fabricant de margarine.

Janine Antoni et les transformations du matériau.

Du cube de graisse au rouge à lèvres

La graisse joue également un rôle chez d'autres artistes, et ce en interaction avec le corps. Mais ces performances, comme celles de l'artiste américaine Janine Antoni, se distinguent clairement de celles de Beuys. Chez Antoni, le processus se déroule en quelque sorte dans l'autre sens. Tandis que, dans ce

que nous venons de décrire, Beuys partait d'un produit industriel, le décomposait, le fluidifiait pour lui donner une forme nouvelle, la performance pour laquelle Antoni utilisait de la graisse, *Gnaw* [Ronger, ill. 92, 93], aboutissait à la fabrication industrielle d'une marchandise.

En 1992, pour *Gnaw*, Antoni était partie de 270 kilos de saindoux et d'une quantité équivalente de chocolat. La graisse de porc avait été fondue, puis solidifiée en un cube minimaliste, lequel était posé sur une plinthe de marbre; le point de départ de sa performance était donc un gigantesque cube de graisse. Au cours des semaines précédant l'exposition, Antoni s'était attaquée au cube littéralement à pleines dents, utilisant celles-ci comme des ciseaux de sculpteur¹⁰⁴. En mordant dans la partie supérieure du bloc de saindoux, elle en prélevait chaque fois un petit morceau qu'elle mâchait avant de le recracher. Mais la masse « in-forme » qui débordait du socle de marbre jusque sur le sol (ill. 93) était le produit de l'instabilité de la substance organique, celle-ci ne conservant la forme étrangère qu'on lui a donnée que si on la maintient au froid. À partir de la graisse recrachée, qualifiée d'« abjecte¹⁰⁵ », Antoni fit fabriquer des tubes de rouge à lèvres et, avec la masse de chocolat qui avait subi le même traitement, des confiseries en forme de cœurs. Bien que, comme Beuys, Antoni ait engagé son corps pour donner forme à la masse de graisse, le contexte créé est tout autre, de sorte que le matériau joue lui aussi un tout autre rôle.

Certes, la performance d'Antoni porte elle aussi sur une transformation; mais, en ce qui concerne la relation entre la forme et le matériau, elle s'est déroulée dans le sens inverse de celles de Beuys. Celui-ci liquéfiait la graisse et lui donnait une nouvelle forme; il procédait donc à une fusion-transformation, modifiant la graisse sous l'effet de la chaleur en la faisant passer de son « état chaotique » à un état d'« énergie déterminée ». Antoni, quant à elle, en mastiquant le cube de graisse, visait précisément à sa dé-formation, à le sortir de sa forme; elle visait à un état chaotique. Structurellement, la dissolution de la forme qu'elle opère peut être comparée aux recherches théoriques autant que pratiques menées sur l'anti-forme par Robert Morris dans les années 1970. Mais, par rapport aux expérimentations formalistes de Morris avec différents matériaux, l'utilisation que fait Antoni des produits alimentaires et leur absorption – un exercice qu'elle pratique donc avec son propre corps – renvoient à d'autres contextes. L'acte de mordre, qu'Antoni qualifie de « tout à la fois intime et destructeur¹⁰⁶ », caractérise de manière très générale l'acte de destruction que constitue le fait d'absorber quelque chose pour le manger. Mais la vision de ces montagnes de graisse mastiquées, qui suffiraient à couvrir les besoins en calories pendant plusieurs semaines, donne la nausée. On pense à la boulimie, une maladie de nos sociétés saturées qui, en particulier aux



92 Janine Antoni, *Gnaw*, 1992, cube de chocolat et cube de saindoux, rongés par l'artiste, 60 × 60 × 60 cm chacun, 600 lb (270 kg) chacun, socles en marbre, 27 confiseries en forme de cœur fabriquées à partir du chocolat mâché par l'artiste, 130 rouges à lèvres fabriqués à partir de pigments, de cire d'abeille et du saindoux mâché par l'artiste, installation (temporaire), Los Angeles, Calif., The Museum of Contemporary Art



93 Janine Antoni, *Gnaw* (détail), 1992, 600 lb (270 kg) de saindoux rongé, mâché et recraché par l'artiste, installation (temporaire), Los Angeles, Calif., The Museum of Contemporary Art

États-Unis, représente un indéniable problème. Et l'on pense aussi à la norme sexuée imposée aux corps dans leur rapport à la graisse.

La dernière phase du travail d'Antoni consistait à expédier ses déjections – sous la forme des 130 bâtons de rouge à lèvres qu'elles avaient servi à fabriquer – là où, dans nos sociétés d'abondance, même les déchets finissent par aboutir : sur le marché. Malgré toute la « critique de l'économie des satisfactions de substitution » qu'Antoni cherchait à « faire passer à travers la nausée » que suscite son travail¹⁰⁷, la graisse ne se voit assigner ici, contrairement à chez Beuys, aucune signification essentialiste. Ce que montre clairement la référence plutôt amusante aux positions formalistes de la génération des pères de l'Art minimal.

Chez Antoni, la métamorphose de la graisse débouche finalement sur une production industrielle pour l'univers de la consommation, sous la forme concrète d'un produit de maquillage, parfaite expression de la frivolité, qui va orner le corps féminin ; en revanche, on peut dire de la performance de Beuys à Darmstadt qu'elle représente un échange de graisse active et de graisse passive. Beuys a commenté cette relation entre actif et passif en évoquant une expression de Rudolf Steiner, « imprimer une action dans la matière¹⁰⁸ », confortant ainsi de nouveau le vieux rapport de domination genré entre forme et matériau.

Tandis qu'Antoni et d'autres artistes contemporains, tel Pier Paolo Calzolari, s'en servent épisodiquement pour certains projets, la graisse restera le matériau central de Beuys à partir de 1963¹⁰⁹. Rien ne l'illustre mieux qu'une note de 1965 dans son Journal où il revient sur l'action *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé* : « Le 12 mai 1963, Marcel Duchamp s'est passé au fil de l'épée. » Ce qui a été interprété comme une mise en scène par Beuys d'une seconde naissance, puisqu'il associe ici son anniversaire, le 12 mai, et l'année de sa découverte de la graisse, qui sera à l'avenir le matériau de son art, en désignant cette date comme la fin de l'ère Duchamp¹¹⁰.

Beuys et le « Deutsche Fettplan »

On explique souvent l'origine de l'intérêt de Beuys pour la margarine comme matériau de création par sa biographie. Son ami et collectionneur Hans van der Grinten fait valoir que Beuys est né et a grandi à Clèves, en Rhénanie du Nord, là où a été implantée la première fabrique de margarine d'Allemagne – on dit même que le père de Beuys y aurait volontiers vu entrer son fils.

La deuxième explication de l'importance de cet étrange matériau réside dans ce qu'on appelle, à propos de Beuys, la légende des Tatars – un autre

élément d'ordre biographique, d'ailleurs légitimé par l'artiste lui-même. La légende ne tourne pas autour de la margarine, mais convoque la dénomination plus générale de graisse ou de matière grasse. Beuys était pilote de chasse pendant la Deuxième Guerre mondiale et, en 1944, son avion fut abattu au-dessus de la Crimée. Blessé, il fut recueilli, rapportait-il lui-même, par des Tatars qui l'auraient frictionné avec de la graisse et enveloppé dans des couvertures de feutre. Ce récit, aujourd'hui popularisé également dans son aspect de médecine naturelle, combine les deux matériaux identifiés avec Beuys, la graisse et le feutre, pour constituer un contexte d'explication commun, une sorte de mythe des origines. Il semble logique que la margarine échoue à attester ce sauvetage par les Tatars car, selon les auteurs, les Tatars de Crimée sont soit des nomades archaïques, soit une population native, soit encore un peuple anhistorique à demi sauvage vivant en harmonie avec la nature. De quel type de graisse ces Tatars auraient pu se servir quand ils découvrirent Beuys après l'accident de son avion, ce détail n'est nulle part mentionné.

Le modèle d'explication psychologisante de la prédilection de Beuys pour la graisse comme matière première plastique repose sur l'idée d'une inscription inaltérable dans la mémoire de l'artiste à un moment de danger. Dans leur ouvrage *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biographie* [Pilote, feutre et patrie. Une biographie augmentée de Beuys] de 1996, Frank Gieseke et Albert Markert ont approfondi cette question de la légende des Tatars, avec des résultats assez décevants. D'abord, écrivent-ils, entre le crash de l'avion de combat le 16 mars 1944 et les soins prodigués à Beuys dans un hôpital de guerre allemand, il s'est écoulé au maximum une journée, preuves à l'appui – tandis que Beuys a toujours parlé de douze à quatorze jours. Mais plus important encore : les Tatars de Crimée, qui se considéraient comme des Turcs musulmans, coopéraient avec l'occupant allemand ; ils combattirent même dans des unités allemandes de la 1^{re} armée parce que, à la différence des Soviétiques, le régime national-socialiste leur avait promis pour des raisons tactiques le libre exercice de leur religion – une collaboration qui leur valut d'être déplacés de force en Sibérie à la fin de la guerre. Ils aidaient également les Allemands à dénicher la nourriture cachée, en particulier du beurre et de la margarine, de l'huile et du lard ; ils étaient donc une source d'approvisionnement cruciale pour la Wehrmacht. Les Tatars de Crimée ne menaient plus vraiment une vie nomade, ils pratiquaient la culture et l'élevage, et beaucoup d'entre eux travaillaient comme ouvriers dans l'industrie. Telles sont les conclusions, critiques, des auteurs de l'ouvrage consacré à Beuys.

Dans ce contexte, la graisse érigée en thérapie tatar, qui n'est attestée généralement en tant que telle que pour les Mongols par l'*Allgemeine*

Encyclopädie der Wissenschaften und Künste de 1825, se charge de connotations spécifiquement historiques. Certes, c'est un nutriment universel qui peut avoir également une action médicale, par exemple pour protéger la peau, mais elle avait aussi depuis longtemps son importance sur le plan militaire. Napoléon III, à la recherche de graisses plus stables que le beurre et susceptibles d'être fabriquées à une échelle non artisanale, lança en 1866 le développement de la margarine afin d'affranchir l'armée de sa dépendance à l'approvisionnement local en matières grasses¹¹¹. Quant à l'histoire de l'industrie allemande de la margarine, elle se lit elle aussi comme un thriller parce qu'elle s'orienta toujours sur les besoins de l'armée en cas de guerre¹¹².

Les matières grasses sont de grands pourvoyeurs de calories. Les excédents de nourriture sont transformés en graisse par le corps et stockés. En cas de besoin, le corps brûle cette réserve et la convertit en énergie, laquelle est indispensable à la conservation des fonctions vitales. Les graisses constituent donc une réserve, une batterie fournissant la future énergie vitale, et le corps est son transformateur¹¹³. Les besoins en graisses n'ont jamais été aussi précisément calculés et aussi strictement réglementés que sous le régime nazi. Les besoins quotidiens en calories, dont les matières grasses représentent la partie la plus précieuse, faisaient l'objet de statistiques chiffrées pour les soldats au combat comme pour les détenus des camps de concentration ; ils étaient réglementés par le « Deutsche Fettplan », un programme gouvernant la fabrication et le rationnement des matières grasses en Allemagne, que les États-Unis étudient avec intérêt après 1933¹¹⁴.

Les graisses en général, et la margarine utilisée par Beuys en particulier, ne sont donc pas un matériau neutre ; elles sont porteuses d'une charge historique, surtout en Allemagne. Manifestement, comme pour beaucoup d'autres matériaux qu'il a mis en œuvre, Beuys entendait se colleter avec ce bagage historique¹¹⁵. Dans la vitrine du Block Beuys de Darmstadt consacrée à Auschwitz, par exemple, deux blocs de graisse durcis à la stéarine sont directement posés sur les deux plaques chauffantes d'un réchaud électrique (ill. 94). Dans le contexte présentant un plan des baraques d'Auschwitz et la figure du Crucifié, les blocs posés sur le réchaud *sont* et désignent l'indicible lien entre liquéfaction et transsubstantiation.

La *Boîte de graisse du 20 juillet*, reliquat de la performance de 1964 à Aix-la-Chapelle, semble représenter l'immobilisation temporaire d'une énergie qui cependant, en tant que potentiel, reste indestructible. L'immobilité est suggérée non seulement par la forme, horizontale, de la masse de graisse fondue et resolidifiée, mais aussi par celle, oblongue, de la boîte avec son couvercle, ainsi que par le zinc, métal entrant souvent dans la fabrication des cercueils. Il est



94 Joseph Beuys, *Auschwitz Demonstration*, 1956-1964, plaques chauffantes avec graisse, saucisses, rat séché, etc. dans vitrine, 193,5 × 148 × 75 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Block Beuys, salle 5

95 Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett*, 1963, graisse, chaise en bois, fil métallique, 90 × 30 × 30 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Block Beuys, salle 3

également intéressant que ce genre de boîte ait par le passé servi à conserver le pain¹¹⁶, dans la mesure justement où cette double boîte de conservation ne conserve plus du pain, matière à l'origine de la doctrine chrétienne de la transsubstantiation, mais une matière grasse organique susceptible de repasser à l'état liquide. Ainsi, la *Boîte de graisse* peut être mise en relation avec les exécutions du 20 juillet 1944.

Un an auparavant, Beuys avait utilisé le même matériau, mais de manière tout à fait différente, pour la *Stuhl mit Fett* [Chaise avec graisse, ill. 95], cette fois-ci sans étalement horizontal¹¹⁷. Sur une vieille chaise de cuisine en bois, un coin de graisse durci par la stéarine occupe toute l'assise et s'élève en biais jusqu'à atteindre le dossier. Beuys a suggéré lui-même que le coin était là à la place de quelqu'un. Il l'avait « assis » sur la chaise, disait-il, « parce que dans ce cas-là la chaise représente une sorte d'anatomie humaine, l'espace des processus thermiques de digestion et de déjection, des organes sexuels et d'une transformation chimique intéressante [...] »¹¹⁸. La matière grasse assise sur la chaise est l'expression d'un processus d'ingestion et d'élimination¹¹⁹, sauf que ce qui a été absorbé et éliminé n'est pas représenté en relation avec le corps, mais s'est substitué à lui.

Dans l'œuvre de Beuys, la graisse fonctionne comme une valeur abstraite qui permet de calculer, ce qui correspond à la fonction de la mesure en calories.

La graisse comme « valeur économique »

Dans son installation intitulée *Wirtschaftswerte* [Valeurs économiques, ill. 96], la graisse figure à côté de nombreux autres aliments de façon à souligner son rôle particulier d'unité de base pour les autres produits alimentaires. La pièce avait été montrée pour la première fois en 1980 dans une des salles du musée de Gand consacrée aux peintures du XVII^e siècle ; puis, en 1992, dans le cadre de la *documenta IX* de Kassel, elle était présentée à la manière d'une archive dans une tour, la *Zwehrenturm*, avec des œuvres provenant de la *Neue Galerie*¹²⁰. Plusieurs étagères de métal étaient disposées en angle obtus dans la salle, devant les tableaux. L'installation évitait toute association avec l'idée de vente, bien qu'aient été placées çà et là toutes sortes de marchandises avec leurs emballages, la plupart provenant de l'ancienne RDA. Pour un spectateur de l'Ouest, il y avait dans ces produits quelque chose d'une provocation dans la mesure où ils n'affichaient que leur simple valeur d'usage sans guère d'autre promesse liée à leur consommation : des brisures de biscotte aux flocons d'avoine, du gruau d'orge au miel



96 Joseph Beuys, *Wirtschaftswerte*, 1980, six étagères métalliques, produits alimentaires de la RDA, divers ustensiles, bloc de plâtre restauré avec de la graisse, peintures du XIX^e siècle, 320 × 411 × 268 cm, Gand, S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst

synthétique – leurs noms, tel celui du sparadrap « Ankerplast », sont liés au produit lui-même et non pas à une marque.

En 1985, dans un entretien pour la revue *Sinn und Form* de RDA, l'écrivain Heiner Müller soulignait par rapport aux *Valeurs économiques* de Beuys qu'il y avait à l'Ouest une tendance à « chercher dans les pays de l'Est – et l'Est le plus proche était naturellement la RDA – une authenticité qui, à l'Ouest, avait été totalement laminée par l'américanisation et l'informatisation de la société¹²¹ ». Il y avait de fait, dans ce travail de Beuys contre l'informatisation, un équivalent quasi industriel du primitivisme des mers du Sud d'un Gauguin, qui ressor-

tait de la matérialité et de la patine de « conserves réutilisables » – lesquelles, « tamponnées à la main, recollectées à la main », promettaient « un mode de production et de consommation certes antédiluvien, mais aussi tendanciellement écologique¹²² ».

Les « valeurs économiques » de Beuys étaient des produits éphémères, des aliments destinés à être consommés, absorbés et transformés en énergie vivante¹²³. Après la disparition de la RDA, ses marchandises au charme nostalgique ont rejoint les musées, par exemple celui de Lenzen sur l'Elbe qui expose le dernier magasin HO [pour *Handelsorganisation*, littéralement « organisation de commerce », les commerces de détail de l'ancienne RDA, gérés par



97 Magasin HO de la RDA, env. 1948-1989, reconstitué dans les années 1990, Lenzen, Heimatmuseum (musée du patrimoine local, désormais Burgmuseum)

l'État – N.d.T.] de la région (ill. 97). Tandis que, dans le magasin HO, une caisse enregistreuse posée sur un comptoir devant les étagères montre bien qu'autrefois, sous le socialisme dit réellement existant, la valeur d'échange des valeurs d'usage proposées était perçue en espèces, chez Beuys, le nexus des « valeurs économiques », c'est la graisse qui fonctionne comme valeur nominale générale permettant l'échange d'autres valeurs économiques.

À la place de la caisse enregistreuse, c'est un bloc de plâtre moulé de forme géométrique qui, dans l'installation de Beuys, est placé devant les étagères proposant les « valeurs économiques ». Ses coins cassés, ses arêtes et ses fissures ont été comblés avec de la graisse (ill. 96). Grâce à sa malléabilité, celle-ci a permis de les colmater et le cube a ainsi retrouvé sa forme initiale. La graisse est un matériau qui, avec le temps, finit par imprégner le bloc de plâtre avant de le pénétrer entièrement.

Contrairement à la graisse, le plâtre peut se prévaloir d'une longue tradition en tant que matériau des arts plastiques, mais c'est un matériau inerte, « mort »¹²⁴. C'est le matériau des moulages, de la conservation et de l'art de seconde main. Les collections de moulages de plâtre des académies et des musées sont devenues au XIX^e siècle le comble du suranné et du poussiéreux. Face aux sculptures classiques de marbre, Johann Friedrich Overbeck s'exclamait en 1816, dans une lettre envoyée de Rome à ceux qui étaient restés au pays : « Plus aucun plâtre mort ne te regarde¹²⁵. » Et Moriz Carrière avait eu cette formule lapidaire : « Le plâtre, c'est la mort. » C'est dans cette lignée d'interprétation du matériau que Beuys confronte le plâtre à la graisse¹²⁶. Ses propriétés matérielles visibles et l'expérience de tous les jours confirment l'idée de Beuys : de malléable, le plâtre, qui se solidifie rapidement quand il prend, devient une masse rigide, cassante, d'aspect parfaitement homogène. La graisse, en revanche, reste longtemps souple et docile. En outre, le plâtre est d'origine minérale, tandis que la graisse est l'exemple même de la vie organique.

Sur les étagères de l'installation *Valeurs économiques*, on reconnaît plusieurs sortes de matières grasses, pures ou composites. À côté d'une cuvette contenant de la graisse avec une spatule qui renvoie à une opération de réparation, et de quelques pots de margarine Romi, figurent aussi des bocal abritant d'autres corps gras. L'un d'entre eux, renfermant sans doute une conserve de pâté de foie, est posé sur une batterie dont le câble conduit au bloc de plâtre colmaté à la graisse. La graisse est conductrice d'énergie ; elle est comme une « batterie de force vitale », et fonctionne comme un transformateur des marchandises – à la différence de l'argent, expression abstraite de la valeur d'échange. Son taux de combustion, quantifiable avec exactitude en calories, est la valeur d'échange des aliments, et en cela elle est comparable à l'argent.



98 Joseph Beuys,
1 *Wirtschaftswert*, 1983, graisse
dans moule à gâteau en fer-blanc,
8 × 21,2 × 10,4 cm, Heidelberg,
collection Staeck

Mais contrairement à l'argent, dans le cas de la graisse, la valeur d'échange et la valeur d'usage sont équivalentes.

En 1983, pour un multiple, Beuys avait rempli de graisse des moules à gâteau en fer-blanc en leur assignant à chacun « une valeur économique », ce qui confirmait la graisse comme unité de mesure universelle (ill. 98)¹²⁷. En dépit de la différence de contexte qu'expriment les métaux et les titres, cette valeur économique rejoint la *Boîte de graisse du 20 juillet*, l'unité énergétique restant toujours conservée. Comme le montrent également les deux boîtes en zinc remplies de graisse de l'installation *Zeige deine Wunde* [Montre ta blessure], il y a donc dans la graisse une promesse pathétique de consolation : en effet, même dans la mort, rien ne se perd¹²⁸.

Le feutre, deuxième peau de Beuys

Comme la graisse, le feutre était avant les années 1960 un matériau familier de la vie de tous les jours, mais totalement étranger au domaine de l'art. Ce fut encore une fois Beuys qui l'y fit entrer, à peu près en même temps que la graisse, vers 1960¹²⁹. Toutefois, si l'on identifie autant le feutre avec Beuys, c'est surtout à cause du chapeau de feutre qu'il ne quittait jamais, même pas à l'intérieur, et qui fit le bonheur des médias¹³⁰. Depuis, ce matériau « pauvre » a connu une carrière considérable.

Contrairement à la graisse, le feutre est difficile à transformer. Il se distingue par une relation singulière à la souplesse et à la tension, comme en

témoigne le chapeau, moulé, avec son bord horizontal et les déformations qu'il peut subir sans perdre sa forme initiale.

Le feutre est aussi une matière appréciée des créateurs de mode et de design ; on lui a consacré des symposiums internationaux et des expositions¹³¹. Il existe une véritable communauté du feutre qui s'est placée sous le patronage de Beuys en brochant sur la biographie de son héros – son avion de pilote de chasse abattu en Crimée et son sauvetage par les Tatars – une bonne pièce de feutre tatar¹³². Bien qu'il n'ait pas été complètement pour rien dans cette légende, Beuys s'était cependant élevé lui-même, dès 1979, contre une explication unilatéralement biographique de l'usage qu'il faisait du matériau : « Je n'ai pas pris le feutre, la graisse et ces matériaux parce que j'avais été avec les Tatars, cette affaire s'est développée à partir d'une théorie de la sculpture [...] »¹³³.

Il existe en outre une communauté d'orientation ésotérique toujours plus nombreuse qui voit dans le feutre une matière « vivante » globale, la matière du peuple et, de surcroît, un matériau véritablement féminin¹³⁴.

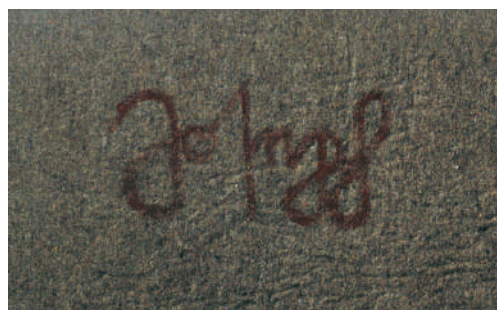
Contrairement à la graisse, le feutre a été utilisé à partir de 1968 par beaucoup d'artistes autres que Beuys¹³⁵. Le plus célèbre d'entre eux est Robert Morris, qui a abordé ce matériau insolite dès la fin des années 1960 – et cela n'est sans doute pas sans rapport avec sa rencontre avec Beuys¹³⁶. Mais ce qui l'intéressait dans le feutre n'a rien à voir avec ce qui intéressait son collègue européen. Beuys, à sa manière singulière, activait à travers l'utilisation artistique du feutre des usages et des significations historiques – ce qui produisait l'imbrication caractéristique dans son travail des fonctions symboliques et des fonctions pratiques du matériau. Robert Morris, lui, s'intéressait à ses propriétés matérielles en tant que qualités formelles.

Des femmes artistes comme Kiki Smith ont, quant à elles, tracé leurs propres chemins pour révéler de nouveaux aspects du feutre comme matériau artistique (voir notamment p. 251-253).

Dans quelle mesure Beuys non seulement considérait le feutre comme un matériau nouveau et inhabituel avec des propriétés propres, mais l'a également imposé comme « son » matériau artistique spécifique au même titre que la graisse, c'est ce que montre un travail en apparence archaïque de 1963. Sur un morceau de feutre plat et irrégulier, il a inscrit très soigneusement son prénom – Joseph, un prénom biblique – à la main et à la peinture brun-rouge (ill. 99)¹³⁷. La peinture a été presque entièrement absorbée par le feutre, qui pompe les liquides comme la graisse ; ainsi, l'écriture et le tissu sont si intimement liés que le feutre ressemble à une peau d'éléphant où ce nom archaïque se serait imprimé de manière indélébile. Si l'on met en regard *Joseph* et l'année de sa

réalisation, 1963, celle où Beuys teste les nouveaux matériaux de ce qui sera sa « sculpture sociale », la pièce peut se comprendre comme un « manifeste fondateur ».

On a fréquemment expliqué le feutre de Beuys par ses propriétés protectrices, isolantes et thermiques. Ce qui correspond à son usage en dehors de l'art, par exemple pour la confection de couvertures ou de manteaux chauds. Souvent, dans le travail de Beuys, ce qui doit être protégé, réchauffé, apparaît sous forme de graisse ou d'un corps vivant, et cela doit être compris comme de



99 Joseph Beuys, *Joseph* (détail), 1963, peinture sur feutre, 69 × 89 cm, Mönchengladbach, Museum Abteiberg

l'énergie. Le feutre endosse ainsi la fonction d'une peau protectrice. Dans sa performance *Der Chef. The Chief* de 1964¹³⁸, par exemple, Beuys s'était enroulé dans un grand morceau de feutre gris ; il était allongé sur le sol d'une salle tout en longueur, son corps formant une diagonale aux deux extrémités de laquelle reposait un lièvre mort (ill. 100)¹³⁹. Le rouleau de feutre dans lequel Beuys disparaissait presque complètement et les animaux morts étaient allongés dans le même sens, de sorte que, pendant les huit heures qu'il resta sans bouger sur le sol de la galerie, un lien s'établissait entre la fourrure du lièvre et le feutre enveloppant l'artiste. Dix ans plus tard, en 1974, dans sa performance *I Like America and America Likes Me* [J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime] à la galerie René Block de New York, Beuys, enveloppé dans une espèce de cape de feutre gris qui recouvrait aussi en partie sa tête, se confrontait à un coyote, l'« habitant premier » de l'Amérique¹⁴⁰. Dans le face à face entre l'homme et l'animal, on avait l'impression que le feutre était la « fourrure » ou la peau de l'« Eurasien ». Dans d'autres travaux également, le feutre était comme une sorte de peau archaïque ; c'est le cas du légendaire *Filzanzug* [Costume de feutre] de 1970 et de la housse de feutre du piano de concert qui pend désormais au mur comme la peau colossale d'un éléphant dépecé¹⁴¹.



100 Joseph Beuys, *Der Chef. The Chief. Fluxus Gesang Berlin-New York*, 1^{er} décembre 1964, l'artiste enroulé dans une couverture en feutre, deux lièvres morts, rouleau de feutre avec tige en laiton, action réalisée de 16 heures à minuit, Berlin, galerie René Block

Gottfried Semper écrivait déjà : « Les téguments naturels sont tous des feutres, par exemple la fourrure des animaux et les fibres des arbres. Très tôt, l'homme eut l'idée de les reproduire et de fabriquer un enchevêtrement de poils qui possède la souplesse et la densité suffisantes pour le protéger du froid et de l'humidité, et même des blessures [...] ¹⁴². » Les feutres ne sont pas le résultat d'un tissage, ils ne sont pas composés d'un système ordonné de fils, et ce n'est pas le croisement de la chaîne et de la trame qui les fait tenir. Ils sont faits de poils foulés et feutrés de manière inextricable sous l'effet de l'eau, de la chaleur et d'une pression mécanique. Dans cet amalgame, on peut travailler des fibres d'origines diverses : laine de mouton, poils de chèvre, de lièvre, de chameau, mais aussi cheveux ou poils humains. L'origine de ces matériaux de base, peu transparente, donne parfois lieu à des conjectures angoissantes, telle l'utilisation du feutre sous le national-socialisme où l'approvisionnement en matières premières pour sa fabrication – jusqu'aux cheveux des victimes des camps de

concentration – faisait l’objet d’une planification¹⁴³. L’enchevêtrement chaotique des composants du feutre lui donne, quand il n’est pas teint, son indéfinissable coloris gris-brun où se mêlent les couleurs des différentes fibres initiales, sans former un motif comme celui d’un tissu.

Légendes et usages du feutre

Toutes sortes de légendes entourent l’origine et la signification du feutre. Matériau grossier et résistant se prêtant aussi bien à la fabrication de tentes qu’à celle de vêtements, le feutre est en général associé aux cultures nomades, et notamment aux Mongols. Dans leurs mythes et leurs rites, le feutre jouait un rôle particulier. C’est de là, par exemple, que vient apparemment le bonnet de feutre des esclaves affranchis, le *pileus*, symbole de liberté¹⁴⁴. Quand un seigneur tatar mourait, peut-on lire dans le commentaire que donne Boccace de la *Divine Comédie* de Dante, une pièce de feutre hissée à une hampe était promenée à travers son territoire tandis qu’on prononçait la phrase : « C’est tout ce que le seigneur mort emporte avec lui de ses richesses. » Puis sa dépouille était enveloppée dans la pièce de feutre et ensevelie sans autre ornement¹⁴⁵. Dans certains récits, le feutre joue aussi un rôle éminent lors des cérémonies de couronnement et de funérailles.

Il est possible que Beuys, familier de Gengis Khan et de l’empire mongol, y ait fait référence dans *Der Chef. The Chief*, conçu comme un travail sur la résurrection. On peut voir aussi comme un cocon le feutre dans lequel Beuys s’était enroulé sans bouger pendant les huit heures de la même performance. Il y a une corrélation toute simple entre la signification symbolique du drap de feutre, en tant que matériau d’une renaissance ou d’une transition vers une autre existence, et les couvertures de feutre des hôpitaux de campagne de la Wehrmacht. Sortir de ces couvertures, c’est entamer une nouvelle vie. Entre le « feutre tatar » salvateur et le feutre de la Wehrmacht, il y a ainsi un lien fonctionnel.

Il ne s’agit pas ici de proposer une explication biographique du matériau ; on peut néanmoins constater, pour le feutre comme pour d’autres matériaux et objets mis en œuvre par Beuys, qu’ils portent la charge symbolique de leur usage pendant la Deuxième Guerre mondiale. L’expérience historique collective qui vient enrichir le matériau est caractéristique du travail de Beuys, mais aussi de toute une série d’artistes européens.

La connotation de la guerre associée à l’utilisation du feutre – les couvertures de la Wehrmacht ou des hôpitaux de campagne, la doublure des bottes

ou les gaines des gourdes militaires –, son usage relevant toujours des stratégies de survie requises par des conditions extrêmes¹⁴⁶, l'a fait ressentir, une fois la guerre terminée, à une époque où le miracle économique introduisait en Europe l'univers léger et coloré du synthétique, comme lourd, usé, sale et terriblement daté. C'est ce qu'on lit entre les lignes de la presse quand elle qualifie la couverture de feutre dans laquelle s'enveloppe Beuys dans *Der Chef. The Chief* de « guenille grise¹⁴⁷ » – un objet à mettre au rebut. Tout le poids de la guerre restait alors collé au feutre, mais avec en même temps un aspect salvateur.

Le feutre, matière informe. Robert Morris et Kiki Smith

Dans ses explorations du feutre, Robert Morris s'est montré totalement libre à l'égard de la charge de signification présente dans les travaux de Joseph Beuys. Morris commence en 1967 à travailler avec ce matériau et s'attache à ses propriétés formelles : son poids, sa résistance à la traction, sa tension, sa souplesse, des qualités donc qui le situent entre la rigidité d'une planche et le moelleux d'une toile.

À la différence de Beuys, Morris voyait dans le feutre un matériau comme beaucoup d'autres. Il a tout autant travaillé avec des matériaux traditionnels tels que la terre, l'asphalte ou des chutes de fil. Il roulait le feutre, le laissait tomber sur le sol, le dressait, le pliait et l'empilait ; bref, ses investigations portaient sur le caractère de la matière et non sur ses usages historiques, qui ne l'intéressaient pas. Il n'est donc pas non plus étonnant que, contrairement à Beuys, il ait souvent utilisé des feutres de couleur, comme on en produit aujourd'hui.

Le propos déclaré de l'artiste, qui était aussi auteur et critique, était d'« envisager le matériau et la gravité comme des moyens de produire des formes qui ne soient pas prédéterminées¹⁴⁸ ». Pour une œuvre de 1967, Morris avait pratiqué en long, en large et en travers de la pièce de feutre gris des entailles qui obéissaient à des schémas différents, mais restaient néanmoins toujours contrôlées ; puis l'ensemble fut suspendu au mur par douze vis, de sorte que le feutre tombait de manière totalement désordonnée, touchait le sol et s'y repliait et déployait selon les résistances et les tensions qu'il rencontrait (ill. 101). Ces découpes dans un feutre d'environ un pouce d'épaisseur produisaient des bandes plus ou moins larges ou étroites, longues ou courtes, et donc diversement souples. Morris procédait ici comme Josef Albers dans les années 1920, pour ses cours sur les matériaux au Bauhaus¹⁴⁹. Les élèves du cours préliminaire devaient découper et plier les formes les plus diverses dans du papier en fonction de ses propriétés, sans produire de chutes¹⁵⁰. Mais



101 Robert Morris, *Untitled (Felt Tangle)*, 1967, feutre, vis, 190 × 400 × 220 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

si les exercices d'Albers visaient à stabiliser un matériau fragile et à dépasser la pesanteur en utilisant une grille de formes¹⁵¹, c'est exactement le contraire que cherchait Morris.

Comme on ne peut guère penser le matériau sans la forme, celle-ci devait découler du matériau et de ses propres lois : non seulement les différentes bandes réagissent différemment, mais encore des bandes découpées selon un même schéma peuvent, dans le passage du mur au sol, former d'autres boucles et d'autres tas. L'œuvre est tout à la fois suspendue, étalée et verticale. Morris s'intéresse à un art où « les réflexions sur la pesanteur sont aussi importantes que celles sur l'espace¹⁵² ». Son propos était de traiter le matériau de telle manière que « les retombées aléatoires, les superpositions et l'accrochage lâches déterminent une forme éphémère¹⁵³ ». Le conglomé-



102 Robert Morris, *House of Vetti II*, 1983, feutre, tringle d'acier, œillets métalliques, 246 × 243 × 91,5 cm, Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

rat quasi indémêlable de bandes de feutre entassées, suspendues, tordues, qui varie forcément avec chaque nouvelle installation, ne peut guère se décrire du point de vue de sa forme. Il s'agit d'un lacs d'un matériau exposé à des transformations comparables à ce que Jackson Pollock avait produit en peinture avec ses *Drippings*. Cette tendance à l'« anti-forme », à l'informe, convient bien au caractère du feutre dans la mesure où il est fait d'amalgames inextricablement entrelacés à une micro-échelle au cours de l'opération durant laquelle le feutre est foulé.

Dans ses travaux ultérieurs des années 1980, Morris interprétera le feutre comme un matériau féminin, probablement par réaction à l'iconographie féministe et à l'idéologie revendiquant le caractère « féminin » des textiles. Des bandes de feutre de différentes couleurs suspendues à des tringles d'acier génèrent des formes symétriques comme celles du répertoire iconographique des ornements drapés en forme de vulve (ill. 102). Après avoir exploré les propriétés du matériau, Morris revenait donc à sa mise au service d'une forme en reconvoquant les clichés de la docilité et de la douceur du matériau comme incarnation de la féminité. Même le côté superficiellement choquant de la monumentalisation des organes génitaux féminins ne trompe pas quant au caractère convenu du concept. Morris, qui non seulement est très bien informé des débats théoriques sur l'art, mais a lui-même apporté sa pierre à la question du rapport entre forme et matériau, prend ici au mot des positions féministes anciennes pour les tourner en dérision¹⁵⁴. Comme elles, il fonde son argumentaire sur la sémantisation du matériau, à travers une approche non pas historique, mais essentialiste.

Le feutre a pu être utilisé tout autrement pour sa qualité de matériau féminin. C'est par exemple le cas d'un travail de Kiki Smith intitulé *Mother's Coat* [Le manteau de la Vierge, ill. 103], de 1994. Pour l'Israel Museum de Jérusalem, elle a réalisé toute une série de pièces consacrées à des figures de femmes de la Bible : Lilith et la femme de Lot, mais également Marie¹⁵⁵. Dans *Mother's Coat*, à la différence de représentations mariales antérieures avec leurs corps écorchés, Smith confronte ici une figure fragile de jeune fille nue en cire d'abeille recouverte de feuilles d'argent à une gigantesque montagne de feutre teint en bleu. Tandis que la figure gracile aux reflets argentés de Marie se trouve sur une étagère de bois placée assez haut sous le plafond de la galerie, de lourdes bandes de feutre molles piquetées de pâquerettes d'argent s'étalent sur le sol. D'un côté, la couleur bleue du feutre rappelle le manteau de la Vierge dans la peinture médiévale; de l'autre, la pesanteur de l'étoffe résiste à toutes les promesses célestes. Et, au lieu des étoiles d'argent de la robe cosmique de la Vierge, les pâquerettes tout à fait triviales ne partagent avec les astres que leur



103 Kiki Smith, *Mother's Coat*, 1994, feutre, fil d'argent, figurine (130 cm, cire, feuille d'argent, socle en bois), installation (temporaire), exposition *Kiki Smith*, Jérusalem, The Israel Museum

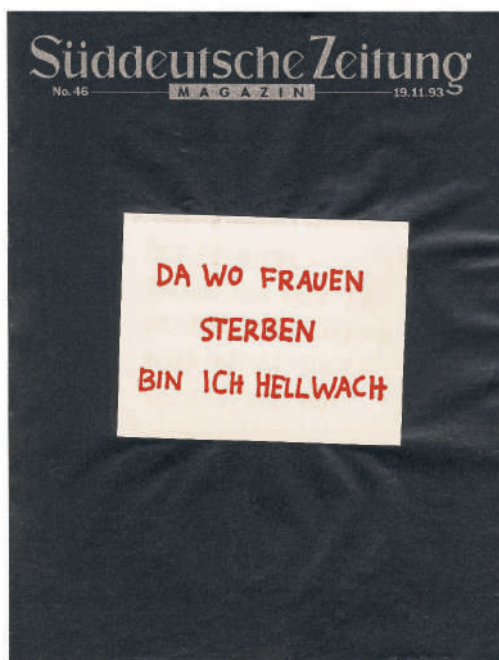
éclat argenté. Le poids du monde d'ici-bas semble tout entier contenu dans ce manteau de feutre étalé comme un paysage, à la fois doux et protecteur, mais aussi lourd et pesant.

Dans cette sculpture au sol, Kiki Smith convoque d'un côté les propriétés du feutre comme le faisait Robert Morris dans les années 1960 ; de l'autre, elle l'utilise en tant que matériau lourd et protecteur, comparable en cela à la deuxième peau de Beuys. Mais elle met en œuvre les deux connotations dans une histoire mariale où la figure de cire solitaire et comme en danger dans ses hautes sphères est confrontée à un manteau protecteur beaucoup trop grand et beaucoup trop lourd pour elle.

Le matériau est ici investi d'une nouvelle fonction par rapport à Beuys et à Morris. La position de Beuys se définit par rapport à des usages historiquement marquants du feutre ; Morris en explore les propriétés formelles et revendique la conception essentialiste qui peut lui être attachée. Kiki Smith, elle, confère au matériau une sémantique fondée aussi bien sur ses propriétés que sur ses usages, mais en l'inscrivant en outre dans un contexte narratif. Chez elle, le feutre ne compte comme matière d'un monde sans forme qu'à travers le dépassement de cette dimension terrestre incarné par la figure ésotérique de la fragile Vierge Marie.

Le sang et la chair

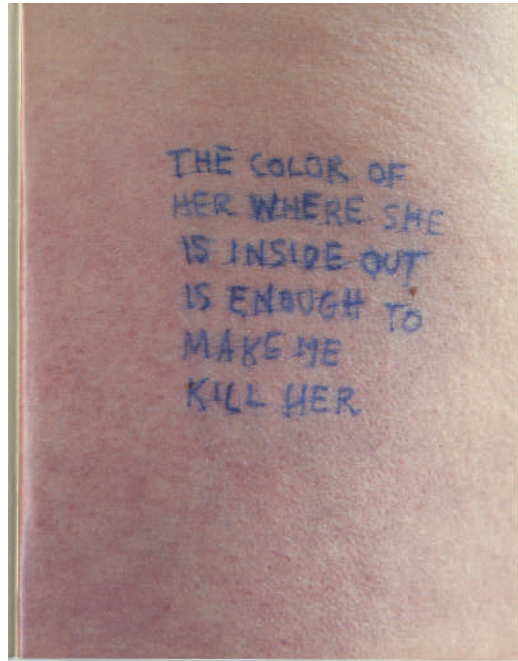
Longtemps, Hermann Nitsch a été le seul artiste contemporain à utiliser du sang dans ce qu'il appelait ses « Actions » – et ce, par hectolitres¹⁵⁶. Dans les années 1990, toute une série d'artistes l'ont rejoint pour mettre en scène la chair et le sang, symboles de la finitude de la vie, comme matériaux dans leur art. À partir du moment où est retraduite dans la matière physique l'image du corps blessé et du sang versé autour duquel tourne tout l'art chrétien¹⁵⁷, le risque de banalisation involontaire n'est pas loin. En effet, pour briser le tabou que constitue l'utilisation par l'art de vraie viande et de vrai sang, il faut pouvoir s'affirmer autant par rapport au poids de la tradition iconographique chrétienne que par rapport à celui de la pratique liturgique dans laquelle d'autres matières se substituent à la chair et au sang, mais représentent en tant que « présence réelle » des promesses eucharistiques¹⁵⁸. On peut certes contester et ébranler cette lourde charge de signification, mais on ne peut pas faire comme si elle n'existait pas, sauf au prix d'un pathos exalté qui peut facilement tourner au kitsch.



104 Jenny Holzer, *Lustmord*, série de photographies publiée dans *Süddeutsche Zeitung Magazin*, n° 46, 19 novembre 1993, ici page de titre

La peur de toucher. *Blutdruck* de Jenny Holzer

En la matière, c'est jusqu'à présent *Lustmord* [Envie de meurtre], un cycle de Jenny Holzer pour le magazine du quotidien *Süddeutsche Zeitung* du 19 novembre 1993, qui a sans doute fait le plus de bruit – une situation d'ailleurs tout à fait conforme à la stratégie de l'artiste, qui s'adresse délibérément au public des médias. Dans ce travail, Holzer jouait sur une inversion du rapport intérieur-extérieur qu'entretiennent la peau comme élément extérieur du corps et le sang comme substance qu'il renferme. À l'intérieur du magazine, une série de vingt-huit photographies montraient, soigneusement inscrits en caractères d'imprimerie sur de la peau humaine, des textes obscènes appelant au viol et au meurtre, tandis que sur la couverture noire Holzer avait simplement collé une carte blanche à rabat au recto de laquelle on pouvait lire en capitales rouge brillant tracées à la main : « DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH » [Là où meurent les femmes, je suis en éveil, ill. 104]¹⁵⁹. Ce qui choqua, ce ne fut ni cette phrase, à laquelle on aurait pu reprocher de se borner à une question de genre – pourquoi Jenny Holzer ne serait-elle pas en éveil aussi là où meurent des enfants, des hommes, des êtres humains en général? –, ni les épouvan-



105 Jenny Holzer, *Lustmord*, série de photographies publiée dans *Süddeutsche Zeitung Magazin*, n° 46, 19 novembre 1993, ici p. 25

tables inscriptions sur la peau dont les photos figurent à l'intérieur du magazine (ill. 105), mais le communiqué de la rédaction du magazine précisant sur la première page : « [...] n'a pas été imprimé avec de l'encre normale. Si vous touchez l'inscription, vous touchez du sang, le sang des femmes¹⁶⁰. » Un avertissement suggérant donc que le sang n'est pas seulement une matière particulière, mais également une matière possédant une assignation de genre¹⁶¹.

Sans le sang, la phrase imprimée n'aurait visuellement pas été différente. Sa dimension tactile n'aurait pas non plus changé ; mais ce qui changeait tout, c'était l'idée de toucher une substance intouchable. Plus obscène que les inscriptions sur la peau, l'intention de cette « impression en lettres de sang » est de provoquer le choc – comme si, à peine feuilletées les premières pages du magazine, on avait déjà du sang sur les mains. « Nous voulions, indique Jenny Holzer dans l'entretien qui accompagne la pièce, que quelque chose rende l'horreur physiquement tangible [...]. D'abord, nous avons pensé à des cheveux. Et même à du sperme. Puis nous nous sommes décidés pour le sang¹⁶². » Cette intervention spectaculaire était censée, pour Jenny Holzer, attirer l'attention sur la guerre en Bosnie, et en particulier sur les viols systématiques perpétrés

par les soldats yougoslaves sur les femmes bosniaques. Le sang, élixir universel de vie, dont on tolère – mais aussi trop souvent en l'encourageant – qu'il soit versé à des « fins supérieures », pour Dieu ou la patrie, devait être associé ici à des crimes de guerre trop longtemps passés sous silence¹⁶³.

Dans les années 1970, sans toutefois se référer aux médias et aux horreurs commises dans le monde entier, l'artiste mexicaine Ana Mendieta travaillait déjà sur le viol des femmes en utilisant du sang dans ses performances – par exemple dans *Rape Piece* [Pièce de viol], au cours de laquelle elle se déshabillait et s'allongeait nue sous un drap ensanglanté¹⁶⁴.

L'argumentaire de Jenny Holzer et de son manager et designer Tibor Kalman reposait sur le « caractère tactile », physique, des lettres de sang, comme pour les preuves qu'apporte le Christ face à l'incrédulité de saint Thomas : les lecteurs stupéfaits du magazine du *Süddeutsche Zeitung* étaient confrontés au sang, représentant par excellence de la physis vivante, comme preuve irréfutable d'événements impensables. Ainsi, les textes inscrits sur la peau et photographiés, voire l'ensemble du message véhiculé par le magazine, pouvaient se nourrir d'une authenticité tellement puissante. Contrairement à une inscription à l'encre ou au feutre sur la peau, le texte en lettres de sang possède le pouvoir irrécusable de l'authentification que lui confère l'élixir de vie. Holzer convoque donc la dimension pathétique que recèle le témoignage par le sang. L'idée de l'authenticité et de la force de preuve que véhicule le sang n'a pas besoin d'être établie, c'est notre bien commun universel. On dit des martyrs, tout comme des personnes qui meurent pour leurs convictions politiques, qu'ils ont versé leur sang pour une cause. On rapporte que, pendant la Révolution française, on peignait avec du sang ; dans le langage populaire, on parle [en Allemagne – N.d.T.] de livres écrits avec le sang du cœur [*Herzblut*] et, dans certaines cultures, l'« amitié du sang » est une forme de fraternité qui impose parfois la vengeance par le sang. Jenny Holzer joue sur cette fascination étrange et inquiétante de l'authenticité en soulignant que les femmes avaient de leur plein gré donné leur sang pour le titre du magazine¹⁶⁵.

Dans la réalité physique du sang, il y a une affirmation d'authenticité qui va à l'encontre de la photographie de la peau avec ses inscriptions. Certes, dès son invention, on a attribué à la photo des qualités documentaires, et Holzer traite la peau, la surface du corps, comme une mémoire du corps, les inscriptions fonctionnant comme des métaphores d'inscriptions plus profondes. Mais il ne s'agit que de photographies reproduisant cette surface ; si elles ont cette dimension de menace et de mort, c'est seulement à cause du sang, car sa teneur en réalité est sans appel. Ici, le sang comme matériau concret a, à lui seul, force de preuve, il échappe à toute vérification par l'œil ou par le toucher.

D'un côté, pour les chrétiens, toucher le sang et absorber sa présence réelle lors de la communion reste un fondement de la communauté des croyants et un gage de vie éternelle. De l'autre, pendant des siècles, le contact physique a été considéré dans la hiérarchie des perceptions sensorielles comme un danger, et ce qui a été touché, comme une source possible d'« infection ». À l'époque du sida, la peur d'une contamination par le sang est manifestement si forte que la rédaction du magazine du *Süddeutsche Zeitung* s'était sentie obligée d'apporter des précisions sous le titre : « Un magazine a-t-il le droit d'imprimer avec du sang humain ? » « Le souci de sécurité [étant] médicalement nécessaire », elle avait fait développer par l'Institut de transfusion de l'université de Magdebourg un procédé spécial permettant de transformer un « sang testé » en une « substance stérile » que les techniciens imprimeurs avaient pu ensuite incorporer « tout à fait harmonieusement dans l'encre d'impression habituelle »¹⁶⁶. Pour pouvoir faire jouer dans un travail artistique, sans la distance qu'instaure normalement le musée, l'effet considérable que produit le sang, il fallait d'abord que le lecteur puisse surmonter sa peur du contact¹⁶⁷.

Le sang « féminin »

Comme on l'a déjà dit, Jenny Holzer ne fut pas la première à utiliser du sang comme matériau artistique, mais c'était la première fois qu'on le faisait dans un contexte politique concret en s'adressant largement aux masses et en activant des arguments qui avaient été développés dans le débat sur le genre¹⁶⁸. À la suite de la « découverte du corps » à partir des années 1960, le sang était apparu dans des contextes nouveaux, à côté d'autres fluides corporels comme ceux dont Robert Morris, par exemple, avait rempli en 1963 sept récipients différents¹⁶⁹. En même temps que les facteurs de différence sexuelle et la marginalisation de la féminité étaient convoqués contre la tradition pour fonder une identification, le sang des femmes devenait un sujet en tant que « sang féminin ». C'est aussi ce que voulait dire le *Süddeutsche Zeitung* en parlant de « sang de femmes ».

Cependant, il n'avait pas fallu attendre que se développe un art féministe pour que le sang « féminin » apparaisse dans une mise en scène aussi scandaleuse ; en effet, comme par un curieux fait exprès, il était déjà présent dans l'actionnisme viennois qui, par ailleurs, se comportait de manière tout à fait patriarcale. Non seulement Hermann Nitsch célébrait chaque année un *Orgien-Mysterien-Theater* [Théâtre d'orgies et de mystères], mais dans ses *Abreaktionsspiele* [Jeux de réaction] organisés en juin 1966 à la galerie Dvorak de Vienne figuraient, outre du sang d'agneau et toutes sortes d'autres formes de sang, également des

«serviettes hygiéniques pleines de sang¹⁷⁰». Cette Action donna lieu à une plainte et, comme l'a minutieusement enregistré le procès-verbal de police, on fit savoir à l'artiste que «même les femmes les plus primitives brûleraient ou jetteraient ce type d'objets bien emballés dans une poubelle à l'abri des regards¹⁷¹». Dans son travail *Erste heilige Kommunion* [Première sainte communion]¹⁷², dont le titre est à la fois religieux et blasphématoire, non seulement Nitsch avait exhibé le sang indicible, mais il avait aussi établi un lien entre deux sortes de sang – ce qui, dans la très catholique capitale autrichienne, ne pouvait pas manquer d'être compris comme une obscénité. En faisant couler le sang de l'agneau pour la communion, comme participation symbolique au corps du Christ, évoquant ainsi l'offrande archaïque de l'Ancien Testament, mais en montrant également le sang des menstruations, Nitsch associait deux espaces que les religions juive et chrétienne ont toujours très strictement séparés, et deux substances considérées comme différentes. Le sang menstruel, comble de l'impureté, était l'un des arguments avancés pour exclure les femmes des lieux sacrés où, en revanche, le sang des animaux versé en sacrifice exerçait une fonction purificatrice, définissant par là même la sphère du sacré¹⁷³. Les effets de cette division fondée par Moïse, le principe fondateur que Nitsch s'emploie à enfreindre dans son travail, seront toujours sensibles dans la Vienne des années 1980.

Tandis que Nitsch s'en prenait aux tabous religieux en mettant en scène le «sang féminin», l'artiste Fluxus coréen Nam June Paik s'intéressait, dans un projet des années 1960, au sang versé par les héros au nom de la patrie. C'est sans doute en 1964 que Paik avait conçu l'idée de peindre «les drapeaux de différentes nations avec le sang menstruel d'une femme¹⁷⁴». Ce genre de projet met une fois encore en évidence les différences extrêmes qui se manifestent depuis des millénaires, selon les origines et les contextes, dans l'interprétation du sang. Le sang menstruel s'oppose au sang du héros versé pour sa patrie autant qu'il s'oppose au sang de l'offrande chrétienne. Peindre un drapeau, symbole national s'il en est, avec du sang menstruel revient à le souiller. Seul le «sang du héros» serait légitime dans ce contexte, même s'il crie vengeance¹⁷⁵.

Après que Nitsch et Paik eurent fait scandale en utilisant le «mauvais sang» au «bon endroit» – ou le bon sang au mauvais endroit –, le sang des menstruations devint, dans les années 1970, la matière identificatoire de la féminité à travers les performances et les installations de certaines artistes féministes¹⁷⁶. Ce fut par exemple le cas de l'installation de Judy Chicago, *Menstruation Bathroom* [Salle de bains menstruelle], qui faisait partie en 1972 du légendaire projet multimédia de *Womanhouse* [Maison des femmes] à Los Angeles (ill. 106)¹⁷⁷. Judy Chicago y affichait publiquement, d'une certaine manière dans son lieu spécifique, le sang menstruel normalement toujours

invisibilisé, car considéré comme impur. Ce sang – et c’est là quelque chose de vraiment intéressant – était certes présenté dans le lieu qui est normalement le sien, à savoir sur des tampons dans la poubelle de la salle de bains, mais ce sang était en réalité de la peinture¹⁷⁸. Et ce, sans doute parce que le sang se décolore rapidement, mais surtout parce que, dans la conception américaine de l’hygiène, la salle de bains doit être un lieu propre et net. L’installation de Judy Chicago, tout comme la performance *Menstruation Wait* [En attendant les règles] de Leslie Labovitz-Starus¹⁷⁹, détournait la signification rituelle du sang qu’illustraient l’actionnisme viennois et certaines performances féministes¹⁸⁰.

Quand Gina Pane pratiquait avec des épines et des lames de rasoir des automutilations où elle faisait couler son sang et où son corps même devenait



106 Judy Chicago,
Menstruation Bathroom,
1972, tampons et serviettes
hygiéniques, peinture rouge,
installation (temporaire),
exposition *Womanhouse*,
Los Angeles

le matériau de l'art (voir chap. 7), elle se nourrissait en revanche à nouveau de traditions chrétiennes. Dans *Der erahnte Körper* [Le corps pressenti], elle se scarifiait les pieds à la lame de rasoir, versant son sang comme le Christ crucifié, depuis son coup de pied jusque dans un moulage de ses pieds en plâtre blanc qui l'absorbait, se mêlant ainsi à l'empreinte de son corps comme une trace de la blessure¹⁸¹. Ce travail, qu'elle définit elle-même comme des « gestes psycho-visuels », devait rendre la douleur communicable à travers l'automutilation et le sang ; en tant que femme – et, pis encore, dans un pays catholique –, elle marchait sur les traces de l'Homme de douleur, fondant ainsi une communauté de spectatrices-victimes liées affectivement.

Des images du corps faites de sang

Quand le sang n'apparaît plus comme trace du corps, mais sert à en créer des images, tout devient particulièrement précaire ; dans ce cas, la matière authentique promet quelque chose comme une *vera icon*, une *image* authentique du corps. Yves Klein, par exemple, avait réalisé des empreintes de corps de femmes en sang de bœuf acheté chez un boucher. Ses « anthropométries de sang¹⁸² » ne correspondaient que trop à ce que, dans un autre contexte, Klein a pu qualifier de « survie immatérielle de la chair¹⁸³ ». En opérant ce transfert dans une empreinte doublement « authentique », Klein frôlait tellement l'idée de la destruction du corps qu'il finit par supprimer ces pièces¹⁸⁴. Car c'est la double authenticité – de la forme et du matériau – qui définit la *vera icon* pensée comme image première, faite du sang et de la sueur du Christ, telle qu'elle est censée être conservée sous la forme du suaire de Véronique. Dans l'imaginaire religieux, les traces du corps terrestre du Christ s'y sont concentrées pour devenir son image « vraie »¹⁸⁵. Avec ses anthropométries de sang générant selon le même processus, par empreinte, des images de corps, Klein « s'était trop approché du diable », comme il le formula lui-même¹⁸⁶. De ce point de vue, des artistes plus proches de nous montrent moins de scrupules¹⁸⁷.

C'est le cas de Marc Quinn, membre de la scène artistique anglaise, qui a pratiqué sur lui-même des expériences qu'on pourrait presque qualifier de cliniques (ill. 107)¹⁸⁸. En l'espace de quelques mois, il s'est fait prélever environ cinq litres de sang, soit la quantité circulant dans le corps d'un adulte – et, avec ce sang, il a fait réaliser un moulage de sa tête. Coagulés et stabilisés chimiquement, les cinq litres de sang forment une masse opaque – comme la cire qu'on utilise souvent pour les masques mortuaires¹⁸⁹ – dont la surface présente une croûte irrégulière. Ici, le sang n'est pas une trace du corps, c'est une substance



107 Marc Quinn, *Self* (détail), 1991, sang congelé (de l'artiste), armoire frigorifique, acier inoxydable, plexiglas, 208 × 63 × 62 cm, coll. part.

amorphe qui a coagulé pour revêtir une forme naturaliste. Dans la série d'auto-portraits ainsi réalisés, commencée en 1991 et intitulée *Self* [Soi-même, ou moi-même], le fluide corporel semble avoir pris de lui-même l'apparence de l'artiste, comme si c'était le code génétique du sang qui décidait de la forme de chaque individu et produisait donc pour chacun une physionomie unique¹⁹⁰. La surface figée de l'empreinte grandeur nature conservant la forme authentique est celle du sang qui circulait à l'intérieur du corps. Comme la version colorée d'une sculpture qui aurait vieilli, le sang n'apparaît pas comme une peau qui ferme le corps; au contraire, il semble poreux et perméable. Cette œuvre atroce est protégée par une vitrine de plexiglas hermétique, comme les monstruosité des collections de pathologie. Un groupe électrogène connecté à la vitrine maintient la sculpture – et donc sa forme – congelée, activant ainsi des fantasmes de réanimation aujourd'hui également alimentés par le commerce.



108 Thomas Lehnerer et Rudolf Herz, *Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes*, 1993, viande sur tige de fer, lumière, installation (temporaire), Baden-Baden, Alte Polizeidirektion



109 Thomas Lehnerer et Rudolf Herz, *Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes* (détail), 1993, viande sur tige de fer, installation (temporaire), Baden-Baden, Alte Polizeidirektion

La chair sans peau, la chair comme peau. Thomas Lehnerer et Jana Sterbak

Comme dans le *Théâtre d'orgies et de mystères* de Hermann Nitsch, la viande a parfois pu servir de matériau, parallèlement ou en même temps que le sang, pour créer des objets anthropomorphes. C'est seulement au premier regard que la tête de Thomas Lehnerer, taillée comme une sculpture dans une pièce de viande, ressemble au portrait de sang de Marc Quinn. Or, non seulement le matériau mais aussi le contexte dans lequel s'inscrit la tête de Lehnerer sont tout à fait différents du travail autoréférentiel de Quinn. Aucun trait individualisé n'est reconnaissable dans la « tête » de Lehnerer, sculptée en quelques coups de couteau dans une pièce de bœuf tendineuse (ill. 109). Fichée sur une longue tige de métal comme un trophée ravi à un adversaire vaincu, la tête était un élément de l'installation *Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes* [Le rouge n'est plus alors que la couleur du sang] organisée en 1993 par Thomas Lehnerer et Rudolf Herz dans l'ancien bâtiment de la direction de la police de Baden-

Baden (ill. 108)¹⁹¹. Entre les deux battants entrouverts de la porte d'entrée principale, on pouvait apercevoir à l'intérieur du bâtiment, derrière une barrière et tourné vers l'extérieur, ce qui était censé être une tête de délinquant; visible directement au-dessous de l'inscription « Polizeidirektion » surmontant la porte d'entrée, la tête se situait donc encore dans la zone où l'institution exerçait son pouvoir. Les fenêtres du bâtiment étaient recouvertes d'un film rouge semi-transparent, de sorte qu'une lumière rouge homogène filtrait vers l'extérieur, donnant l'impression que l'édifice était un centre sanglant de pouvoir. Comme dans un supplice chinois¹⁹², la tête piquée sur sa tige ressemblait à celle d'un écorché livré sans pitié à tout ce qu'il pouvait subir, même dans cet état d'où toute vie était absente. Au cours des deux semaines que dura l'installation, le morceau de viande se dessécha peu à peu, sa surface se ratatina comme une vieille peau, et les cavités figurant les yeux et la bouche se creusèrent – cette chose écorchée semblait crier.

Jana Sterbak a elle aussi utilisé de la viande crue, mais pour en faire des vêtements¹⁹³. À partir de 1987, pour plusieurs expositions, elle a cousu des tranches de viande de bœuf pour en faire des robes de femmes à la mode du moment. À l'occasion de l'inauguration de son exposition à Montréal, une jeune femme portait l'une de ces robes, environ 25 kilos de chair fraîche, directement sur son corps nu (ill. 110)¹⁹⁴. Cette *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* [Vanité : robe de chair pour albinos anorexique], affirmait Sterbak, se voulait à l'opposé des « travaux photographiques, largement dématérialisés, de l'art distancié, propre et droit¹⁹⁵ ». Jenny Holzer voyait elle aussi dans l'utilisation du sang comme matériau physique un contrepoids aux images trop *clean* des médias.

Si la peau des animaux entre traditionnellement et depuis longtemps dans la fabrication des vêtements des humains pour leur servir de seconde peau, leur chair est en revanche réservée à l'alimentation. Retourner le corps, en utiliser l'intérieur pour en faire la seconde peau d'une femme, a quelque chose de profondément dérangeant; cela reste également autre chose que de présenter de la nourriture sur un corps de femme, comme le firent Meret Oppenheim ou Salvador Dalí dans les années 1960, à travers des mises en scène érotiques. Par le contact, la robe de viande crue et le corps nu paraissent ne faire qu'un. Dans cette alliance, la viande de bœuf, morte, dont la place ordinaire à l'état cru est la cuisine, reprend vie, tandis qu'inversement le corps de la jeune femme qui la porte, vêtu de chair crue, semble particulièrement démuni, en quelque sorte à vif.

Transposées dans le contexte du musée, les robes de chair de bœuf – il en existe neuf versions, toutes différentes dans leur coupe – sont présentées sur des mannequins de couture. Avec le temps, la viande, salée, se dessèche; elle



110 Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987, viande de bœuf crue salée cousue sur mannequin, photographie prise lors de la première présentation de l'œuvre en février 1987, Montréal, galerie René Blouin (une épreuve couleur de cette photographie, encadrée sous plexiglas, accompagne désormais la version de l'œuvre sur mannequin de couture, voir ill. suivante)



111 Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (édition 2/2), 1992, viande de bœuf crue salée cousue sur mannequin de couture, Minneapolis, Minn., Walker Art Center

se rétracte et ses fibres ressortent, de sorte que les vêtements apparaissent comme un patchwork fragile (ill. 111). Ce processus de séchage à l'air est un procédé ancestral de conservation que Sterbak a étudié dans d'autres pièces¹⁹⁶. Le rouge sombre de la chair se fane peu à peu pour tourner en gris blafard. La chair semble vivre une seconde mort et, dans ce processus de déshydratation, elle se tend sur le mannequin et se tanne comme du cuir. En perdant son sang, elle s'éloigne de la vie, devenant une matière qui n'interroge plus les limites entre première et seconde peau. Ce qui était une chair frémissante et gorgée de sang est devenu un *memento mori*. Le processus qui donnait à voir de manière dramatique que la chair est mortelle a débouché sur un état stable qui n'en est pas moins lui-même mortel.

Il n'est guère possible d'imaginer si, à l'avenir, les matériaux précaires que sont le sang et la viande continueront de jouer un rôle en art. Mais, au-delà des motivations des artistes et de l'usage toujours croissant qu'ils en font individuellement, on peut indéniablement y voir un rapport avec la recherche médicale sur la vie, la génétique qui travaille sur les chaînes d'ADN, décrypte nos génomes et construit des banques d'organes. Car, ainsi, le vivant est un matériau réifié. Les travaux d'artistes autour de la chair et du sang peuvent peut-être contribuer à éveiller une conscience critique par rapport à tous ces changements.

Le feu et la cendre

Les cendres sont le résidu d'un processus de combustion, et donc le produit de la transformation d'un matériau par le feu : « Pas de cendre sans feu¹⁹⁷ ! » Mais tous les feux ne laissent pas de cendres. Déjà dans les mythes de la création, le feu était un élément pour lequel il fallait se battre. Après avoir été volé par Prométhée, il devint la possession des hommes non seulement comme un facteur de culture, mais aussi comme un élément lié à la guerre¹⁹⁸. Le feu brûle en enfer et, sous les espèces de la lumière, il est l'une des promesses de la vie céleste. En peinture, le feu a été représenté un nombre incalculable de fois sous différentes formes¹⁹⁹. Les images permettent de représenter la relation entre le feu et la cendre, d'illustrer l'origine d'un feu, la matière qui s'est enflammée, le comment et le pourquoi de sa transformation en cendre ; mais, en dehors de la représentation, il est impossible de perpétuer le feu, car il est l'expression même du moment présent.

Le feu entre surtout dans des performances dont la vidéo participe à la restitution médiale. Depuis qu'Yves Klein a développé des murs et des colonnes

de feu, ainsi que d'autres projets où les flammes, entretenues par du gaz, pouvaient durer assez longtemps, on a vu apparaître ici et là dans l'art des feux véritables. Dans le *Lit de feu* de Jannis Kounellis, par exemple, la combinaison de la flamme sifflante qui sort d'un chalumeau, alimenté par une cartouche de propane, et du cadre métallique d'un lit rejoint les représentations du martyr de saint Laurent²⁰⁰.

Contrairement au feu et à son caractère de présence immédiate, la cendre et la suie sont des « matériaux [particulièrement] propices à la mémoire²⁰¹ ». Témoignant d'un feu qui a eu lieu, elles deviennent un réceptacle de mémoire. En général, cependant, il est impossible d'identifier en les voyant d'où elles proviennent, si la combustion était voulue, donc si un matériau a été brûlé intentionnellement, par exemple pour produire de la chaleur, ou si au contraire ces restes sont le produit d'un acte de violence, ou bien encore si c'est par un accident malheureux que les choses et les matériaux ont été la proie des flammes. Le feu aplanit les différences de matériaux, de sorte que la cendre et la suie apparaissent inconsciemment comme des matières d'une inquiétante étrangeté. Leur pouvoir de nivellement fait d'elles les traces des matériaux consumés. « [...] le meilleur paradigme de la trace », écrit Jacques Derrida, ce n'est pas « [...] la piste de chasse [...] le sillon dans le sable [...] mais la cendre [...] »²⁰². Pour faciliter la lecture des traces et ainsi envisager plus clairement les questions de signification du feu, les artistes ne travaillent en général pas seulement sur la suie et la cendre, mais s'attachent aussi à la nature et à la matérialité de ce qui a été brûlé pour mener leur réflexion.

Des traces de feu

Les objets rongés par le feu ou noircis par la suie, notamment les œuvres d'art religieuses et parmi elles certaines des « vierges noires » conservées comme des reliques, témoignent d'un sauvetage miraculeux alors qu'ils étaient la proie des flammes ou qu'ils subissaient d'autres formes de dévastation. Après ce baptême du feu, on leur prêtait souvent des propriétés miraculeuses et ils faisaient eux-mêmes l'objet d'une dévotion particulière²⁰³. Aujourd'hui encore, on conserve cette sorte de vestiges pour témoigner des ravages du feu : à Dresde – pour prendre un exemple non religieux de l'histoire récente –, dans le cadre des travaux de restauration et de reconstruction de la ville, les sculptures de pierre entièrement noircies qui avaient survécu au bombardement de février 1945 ont été intégrées telles quelles dans les ensembles architecturaux restaurés comme témoins du déluge de feu de la guerre.

Dans ce que nous venons de mentionner, il ne s'agit pas de créations artistiques utilisant volontairement le feu, mais d'objets témoins d'incendies passés²⁰⁴. La porte de bois calcinée de l'atelier de Joseph Beuys n'est pas une œuvre d'art créée pour l'être, mais le vestige d'une explosion qui s'était produite dans l'atelier de l'artiste à Düsseldorf, en 1954. Ce n'est que deux ans plus tard que Beuys l'a complétée avant de l'exposer comme une œuvre²⁰⁵. Le caractère massif de la porte, qui a conservé sa forme générale, ses planches épaisses, sa surface calcinée bleu-noir et les craquelures du bois attaqué par le feu ressuscitent l'événement inscrit par les flammes dans le bois en l'évoquant comme une catastrophe. Même ainsi altéré, le bois a gardé sa forme de porte et la fonction correspondant à cet usage; il donne à voir que le lieu de l'incendie était un espace intérieur²⁰⁶ – le pouvoir du feu n'en paraît que plus menaçant encore. La porte calcinée fonctionne comme le signe d'un état transitoire qui peut donner lieu à plusieurs lectures, biographiques ou historiques²⁰⁷.

Blessures. Le feu et le papier

Ce sont probablement Wolfgang Paalen et Antonin Artaud qui furent les premiers artistes à mettre intentionnellement en scène le feu comme élément de création artistique. Les premiers *Fumages*²⁰⁸ de Paalen datent de 1937; chez Artaud, le feu est présent entre 1937 et 1939 dans toute une série de lettres avec dessins expédiés depuis la clinique psychiatrique où il était interné (ill. 112). Si Paalen utilisait du papier, mais aussi des toiles apprêtées, Artaud travaillait quant à lui sur un papier à lettres fin, facilement inflammable²⁰⁹. Paalen travaillait ses surfaces à la bougie jusqu'à ce que des traces sombres s'y dessinent, des ombres de flammes dressées évoquant parfois les squelettes qu'on voit sur les radiographies²¹⁰. Artaud brûlait avec des cigarettes ou des allumettes des feuilles de papier où il avait dessiné et écrit à l'encre violette ou rouge. Les trous et traces de brûlure dans le papier étaient pour lui des instruments de composition au même titre que le texte et l'image. Parfois, le trou rendait l'écriture illisible, illustrant par là même le pouvoir destructeur du feu. Pour Artaud, ces lettres étaient des *Sorts* jetés sur leur destinataire, et il les accompagnait d'imprécations et d'avertissements. Les brûlures dans le papier fragile étaient presque toujours liées à des fantasmes de destruction. Même si elles procédaient d'abord d'un diagnostic désespéré sur lui-même, ces blessures relevaient d'une projection; comme dans les pratiques magiques africaines où des clous sont plantés dans des fétiches, elles s'adressaient à une personne absente, en l'occurrence le ou la destinataire de chacun des *Sorts*²¹¹.



112 Antonin Artaud, *Sort à Sonia Mossé* (recto), 14 mai 1939, encre violette, crayons de couleur sur papier brûlé, 21 × 13,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Mais on a connu des pratiques destructrices plus proches et plus menaçantes, dans le temps comme dans les matériaux visés; les livres brûlés par les nazis représentaient symboliquement l'extermination de leurs auteurs et, par rapport à ces autodafés, les *Sorts* d'Artaud apparaissent telles de doubles affirmations d'impuissance. Au début des années 1960, avec la distance historique, Bernard Aubertin se référait explicitement aux autodafés nazis à travers ses *Livres brûlés*, dont les pages ouvertes conservaient comme une écriture la trace des flammes. Plus tard, ce sera Anselm Kiefer qui utilisera pareillement le feu²¹².

Dans l'ensemble, après 1945, le feu et ses résidus, la suie et la cendre, se trouvèrent chargés d'un poids latent de signification. Derrida qualifie la cendre de « ce qui reste sans rester de l'holocauste, du brûle-tout, de l'incendie l'encens²¹³ ». Support de la mémoire, elle est matériau; mais, en tant que

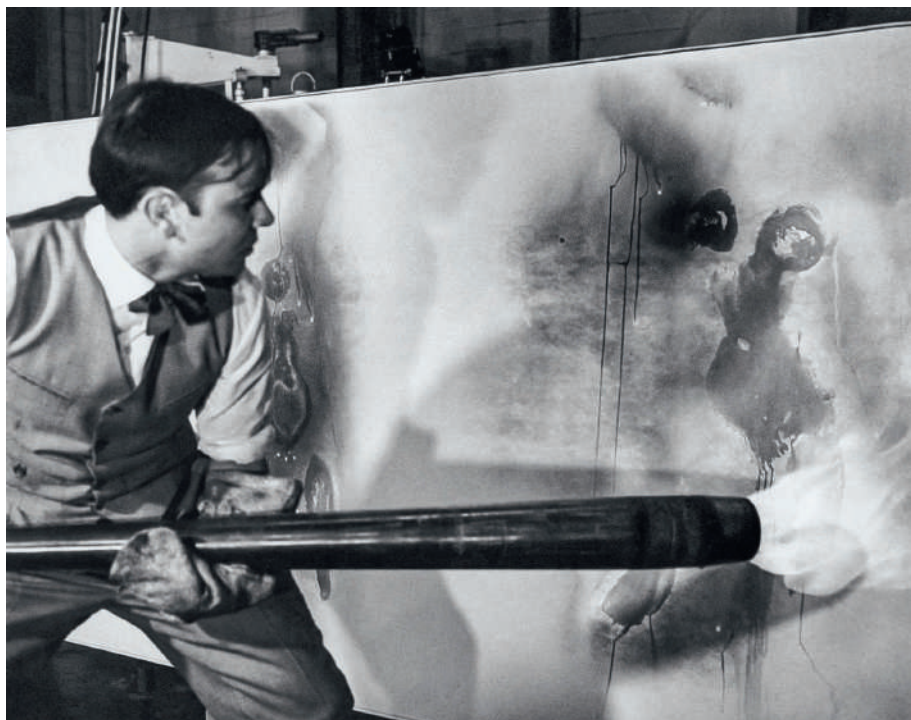
représentation, elle est abstraite. S'y ajoute pour l'art après 1945 l'expérience jusque-là impensable de la puissance destructrice de la bombe atomique qui, en quelques secondes, est capable de faire disparaître tous les matériaux sans distinction. Il n'est sans doute pas fortuit que, au milieu des années 1950, toute une série d'artistes plasticiens aient abordé le feu, la cendre et la suie dans leur travail. La qualité des matériaux y oscille entre matière essentialiste, support de mémoire et mise en garde.

Les flammes comme pinceaux

Dans les années 1961 et 1962, Yves Klein travaille beaucoup avec le feu. À la différence des sculptures de feu mentionnées, sa *Fontaine de feu* et son *Mur de feu* où brûle un gaz invisible, où donc le matériau ne se voit qu'à travers la flamme et semble disparaître sans laisser de trace en brûlant²¹⁴, dans les *Peintures de feu*, c'est le support qu'il travaille à la flamme. Au sein du laboratoire d'essais mis à sa disposition par Gaz de France, il soumet aux flammes la surface d'un carton suédois spécial de couleur ocre, les surfaces ainsi brûlées conservant la trace du feu (ill. 113). L'intensité et la taille des flammes se traduisent sous forme d'empreinte de la chaleur qui a modifié la surface du carton, désormais presque dorée.

À côté de la marque des flammes sur la surface du carton, Klein réalise aussi chez Gaz de France des *Anthropométries de feu*²¹⁵. Des modèles femmes pressaient leur corps nu préalablement humecté sur le support de carton²¹⁶, après quoi Klein travaillait immédiatement le support au lance-flammes, les parties mouillées révélant alors les corps absents. Dans d'autres pièces, les corps des femmes servaient de pochoirs sur la surface ; Klein détournait leur silhouette en vaporisant de l'eau sur le carton tout autour, puis il repassait ces parties au chalumeau, révélant cette fois-ci en négatif sur la surface brûlée la forme, sèche, du corps. Dans les *Anthropométries de feu*, seule la flamme, en dévorant la surface du carton, fait apparaître l'empreinte du corps jusque-là invisible. Le feu fonctionne donc comme une caméra à infrarouge, révélant le spectre de quelque chose d'absent. En même temps, révéler est également détruire. Car chacune des peintures de corps ainsi réalisée n'existe qu'à travers la carbonisation des parties sèches du support²¹⁷.

Dans l'intérêt que voua toujours Klein à ce qu'il appelait l'« immatérialisation », l'empreinte des êtres humains détruits par l'explosion nucléaire qui en a fait des « ombres sur la pierre²¹⁸ » a vraisemblablement joué un rôle décisif. Lorsque Klein, qui a visité le Japon en 1953, disait de la cendre d'Hiroshima et



113 Yves Klein réalisant une *Peinture de feu*, 1961, Saint-Denis, Centre d'essai de Gaz de France

de Nagasaki qu'elle était un témoignage de « la permanence, même immatérielle, de la chair²¹⁹ », il décrivait également à travers ce paradoxe son propre programme. Comme on l'a noté à propos de Derrida, « graver à la cendre noire » en serait un équivalent comparable au quotidien, « à l'âge du Rank Xerox », non pour détruire, mais pour copier et conserver²²⁰. Ce sont exactement ces propriétés qu'Yves Klein faisait valoir dans ses *Anthropométries de feu* : « Mes œuvres ne sont que les cendres de mon art²²¹. »

Le feu et ses traces dans un matériau étaient, pour Klein, les signes et les documents du passage d'un état à un autre du matériau. Ces transformations lui semblaient convenir à l'« âge de l'atome [...] où tout ce qui est matériel et physique peut disparaître du jour au lendemain, pour ne plus laisser place qu'à ce que l'on peut imaginer de plus abstrait²²² ». C'est dans cette mesure que conserver au lance-flammes les traces d'un corps revenait à simuler l'énergie destructrice qui peut, en une fraction de seconde, faire disparaître un corps humain. Quoi qu'il en soit, Klein reprenait exactement à son compte

la formulation de Gaston Bachelard : « Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant²²³. »

Le feu et le bois

Le bois ne brûle pas aussi vite que le papier ou le carton ; pour le changer en cendres, la température doit être plus élevée. Le bois peut être détruit par le feu, mais sa combustion peut passer par différents stades où sa forme initiale peut être plus ou moins conservée. Cela fait de cette matière première d'origine végétale un matériau très répandu dès qu'il s'agit, dans la pratique artistique, de le confronter au feu.



114 Alberto Burri, *Grande legno combustione*, 1958, bois brûlé, acrylique, colle blanche sur toile, 200 × 186,5 cm, coll. part.

À partir de 1956 et après quelques expérimentations sur d'autres matériaux²²⁴, Alberto Burri a dans ses *Legni* [Bois] travaillé au feu des placages et de minces planches de bois qu'il montait ensuite sur un support de toile, intégrant donc les résidus d'un processus de combustion réel dans le tableau de chevalet (ill. 114). Les tableaux de Burri sont considérés comme un travail sur son expérience de la guerre. Mais, au-delà des explications biographiques, cette hypothèse n'est guère probante – et ce, non pas tant parce que Burri refuse tout contexte narratif²²⁵. Les parties et les trous très proprement attaqués par le feu, combinés aux veines du matériau, évoquent en fait plutôt des formes décoratives. Certes, les bords calcinés du bois trahissent leur origine pyrotechnique, les traces réelles du feu et leur représentation se distinguent tout à fait clairement²²⁶, mais la réalité des parties brûlées ne donne ici guère lieu à des interrogations quant aux causes de ce feu. En effet, les traces des flammes dans le bois mince semblent bien trop contrôlées. Remonter grâce à elles jusqu'au moment où le bois a été brûlé ne promet pas non plus d'en apprendre davantage. De plus, comme des formes peintes, les placages restent attachés au support intact de la toile. Contrairement aux traces de feu laissées par des braises sur les panneaux de bois de l'artiste japonais Toshio Yoshida, contrairement aussi aux *Peintures de feu* d'Yves Klein, chez Burri le feu n'a pas eu lieu dans le tableau. Intacte, la toile, surface noire ou blanche, est visible à travers les trous calcinés; elle les comble, elle paraît avoir pour fonction de rapiécer ces brûlures, comme la toile de ses *Sacs*, les tableaux ravaudés de l'artiste. De ces réparations et de ces retouches des parties brûlées, que l'on peut voir comme un parallèle esthétique aux « réparations » pratiquées par Burri quand il était médecin militaire, naît une esthétique des vestiges presque décorative. Par rapport à la dimension dévastatrice de la Deuxième Guerre mondiale, des brûlures aussi infimes que celles des *Bois* ne semblent pas propres à constituer une réflexion sur la guerre; mais, en tant qu'expérimentation sur le matériau et sur la modification que peut lui faire littéralement subir un acte destructeur, elles ont toute leur place dans l'histoire de l'art après 1945.

Presque trente ans après, Anselm Kiefer montait lui aussi du bois brûlé sur des tableaux de chevalet. Mais, à la différence de celle de Burri, la peinture de Kiefer proposait des justifications internes au feu. Chez Kiefer aussi, la combustion du bois – le plus souvent de grossiers pieux – avait eu lieu hors du tableau; mais, par rapport à la représentation picturale, sa matière physique lui prête une authenticité suggérant qu'il pourrait venir d'une autre époque que celle de la toile. Dans la série des *Waterloo*, le bois calciné devient, comme la terre, un témoin – non pas de la naissance du tableau, mais de l'événement dont il est le thème.



115 Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982, bois brûlé, huile, acrylique, émulsion et paille sur photographie sur toile, 290 × 390 cm, coll. part.

Dans la version de 1982 de *Nuremberg*, le bois calciné évoque une mystérieuse et terrifiante violence exercée par le passé et qui peut être précisée si l'on y regarde de plus près (ill. 115). Le feu a laissé des traces sur trois pieux de bois grossièrement taillés à la hache, et un peu branlants, dressés dans le bord inférieur du tableau. L'énergie destructrice du feu les a rongés, calcinés et déstabilisés. Le paysage dans lequel ils figurent est peint de manière tout aussi grossière ; c'est un champ parcouru de sillons dont le coloris noir est directement associé au bois calciné. L'impression d'un paysage dévasté, d'une terre brûlée, est encore confirmée par l'amalgame, dans la masse de peinture, de débris de paille – un matériau « pauvre » souvent associé à l'idée de décombres

ou de ruines. Le bois calciné et les brins de paille sont les reliquats physiques de quelque chose qui a été vivant. À la différence de Burri, Kiefer nous met sur la piste de ce que la mémoire collective doit sortir de l'oubli.

Le contexte auquel renvoie le bois calciné, dont il semble même être issu, se construit à travers le potentiel d'associations que recèlent les noms inscrits sur le tableau : *Nürnberg* [Nuremberg], dans la partie supérieure au-dessus de la ligne d'horizon, et *Festspielwiese* [pelouse des parades], sous l'un des pieux calcinés dans la partie inférieure. Sans être représentée, c'est ici Nuremberg qui est évoquée, la ville des grands rassemblements du parti nazi et des lois sur « la protection du sang allemand » qui portent son nom. En utilisant du bois grossièrement taillé et calciné, en incorporant à la peinture des débris de matériaux éparpillés de manière désordonnée sur la surface craquelée du tableau, Kiefer inverse les conceptions nazies de l'ordre. Cela suffit à dire la catastrophe. Le lieu des parades nazies, la glèbe avec la règle du sang et du sol sont présents sous forme de traces dans la matière carbonisée. Leur présence physique, dans laquelle les flammes du passé sont toujours directement présentes, assume



116 Jannis Kounellis, *Sans titre*, 1968, charbon de bois sur chariot (métal et bois), 30 × 120 × 120 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

une actualisation radicale, l'irruption de l'histoire dans le présent. C'est ce en quoi réside la différence fondamentale de cette toile par rapport à la représentation picturale du feu et de la cendre à laquelle s'était attaché le peintre dans des travaux antérieurs²²⁷.

Dans l'art contemporain, le bois calciné qui conserve sa forme initiale quand le feu a pu être éteint est utilisé à l'intérieur du tableau comme une relique authentique d'un incendie ; mais c'est surtout dans les œuvres en trois dimensions qu'il joue un rôle important. Tandis que les objets d'usage livrés aux flammes – la porte d'atelier de Beuys après l'explosion tout comme, autre exemple, le violon auquel Arman fait subir le baptême du feu – gardent toujours en eux quelque chose de la catastrophe, c'est sur d'autres pistes que nous met la cendre du bois brut non façonné par l'homme.

Contrairement à Beuys ou à Arman, Jannis Kounellis, le pyromane parmi les artistes contemporains, ne brûle pas des objets d'usage. Comme les autres artistes de l'Arte Povera, il s'intéresse surtout aux matières premières qui n'ont pas encore subi de transformation par l'industrie. En font partie le charbon et le charbon de bois, dont les formes conservent la mémoire de la nature organique. Un tas de blocs noirs, de ce qui fut jadis la nature, a atterri par exemple sur la grille d'un wagonnet, devenant ainsi mobile et disponible (ill. 116)²²⁸. La forme toujours présente dans le bois calciné s'effrite et menace de tomber en cendres.

Au cours de l'histoire de la Terre, des quantités considérables d'énergie ont été libérées quand le bois s'est transformé en charbon, tandis que ce dernier en stockait d'autres. Le charbon recèle sous forme fossile ce qu'on appelait autrefois la « forêt souterraine ». Ainsi, la trace ne conduit pas chez Kounellis à un événement de type catastrophe, mais à un processus dont la portée est énorme dans l'histoire de la nature. En outre, le charbon n'est devenu mobile que grâce à la révolution industrielle, à la suite de laquelle on a commencé d'exploiter les réserves d'énergie. Posé sur le wagonnet, le petit tas noir interpelle ce contexte de valorisation par transformation des matériaux. Le résidu calciné des arbres d'autrefois est ainsi devenu le symbole du développement industriel.

C'est sur ce processus de transformation de la matière par le feu, la combustion, évoqué par Kounellis dans différents travaux²²⁹, que repose toute culture, et en particulier celle des nations industrielles. Mais du fait que, comme d'autres artistes de l'Arte Povera, il s'attache toujours à la matière première, le charbon mobile de sa pièce recèle aussi d'autres promesses potentielles. En tant que matière première, il n'est pas encore soumis aux mécanismes de l'exploitation capitaliste²³⁰. D'autres utilisations du matériau deviennent pensables. Pour les membres de sociétés industriellement peu développées, et

donc pour Kounellis qui se voit comme un « fils de paysan » grec, les matières brutes sont considérées comme des gages de la résilience de la nature. C'est dans ce sens que les matériaux « pauvres », bruts, sont l'expression des espoirs politiques de l'artiste²³¹.

C'est aussi une interrogation critique de l'exploitation industrielle que poursuivait Giovanni Anselmo dans *Trecento milioni di anni* [Trois cents millions d'années], un travail de 1969 où un bloc d'anhracite fournit de l'énergie, comme le montre un banal câble électrique. Le bloc de charbon, représentant la très longue histoire de la nature, est un matériau sale parce qu'il évoque l'industrialisation, la « sale » histoire de l'exploitation de l'or noir qu'était alors encore le charbon. Mais, comme pour le charbon de bois du wagonnet de Kounellis, le processus de transformation n'est pas encore achevé ; c'est pourquoi l'on ne sait pas encore s'il servira à alimenter les lumières de l'esprit ou celles du travail de nuit.

Aujourd'hui, les œuvres comme les *Trois cents millions d'années* d'Anselmo ou le wagonnet de Kounellis semblent évoquer une industrie lourde qui relève autant d'un passé révolu que la bourgeoisie comme classe qui fut à l'origine de cette industrie et vis-à-vis de laquelle Kounellis se montre ambivalent. D'un côté, en effet, dans de nombreux travaux qu'il a réalisés, le charbon et les processus de combustion proposent un regard rétrospectif sur une société passée, sur la bourgeoisie industrielle qui en constituait le centre, et sur leur double disparition que Kounellis déplore. Mais, d'autre part, ils représentent toujours à ses yeux un potentiel qui n'est pas encore épuisé²³². Pour Kounellis, le charbon est un matériau qui a derrière lui la longue histoire de la nature et qui, parce qu'il est une réserve d'énergie, a encore devant lui une histoire culturelle.

La résistance au feu

Pour son *Építaphe* de 1986, l'artiste japonais Toshikatsu Endo avait disposé trente madriers réguliers de section carrée, dont la fonction n'était pas identifiable, en couches alternativement en long et en coupe, pour former un cube parfait qu'il avait ensuite livré aux flammes (ill. 117). À cette fin, le bloc avait été entouré de branchages plus minces pour constituer une sorte de bûcher auquel il avait mis le feu. Pour conserver aussi précisément que possible la forme parfaite du cube, il avait goudronné les madriers afin de les protéger des flammes qui les auraient réduits en cendres. Il en résulta une espèce de momification – ou, plus exactement, de momification de la matière naturelle qu'est le bois pour en faire une forme artistique.



117 Toshikatsu Endo, *Epitaph*, 1986, cube composé de 30 madriers calcinés (avec réservoir d'eau invisible), 185 × 185 × 150 cm, Nuremberg, Neues Museum Nürnberg (suite à sa détérioration, l'œuvre a été détruite en 2009 avec l'accord de l'artiste)

Bien qu'il soit désigné comme une *Épitaphe*, c'est-à-dire une œuvre dédiée à la mémoire d'un défunt, le travail ne se rapporte pas à une personne concrète. Formellement, on peut l'inscrire dans l'Art minimal. Mais le matériau du cube, le bois calciné, est à l'opposé des matériaux industriels intemporels et perfectionnistes que privilégient les minimalistes. Endo associe donc la forme géométrique du cube à un matériau apte par essence à recueillir l'histoire : le bois. Les surfaces noircies montrent sa *capacité* à conserver la mémoire sans pourtant évoquer ou commémorer un événement concret extérieur à l'art. Le travail pourra donc toujours activer une nouvelle charge possible de signification, selon tel ou tel nouveau contexte d'exposition.

Écrire dans la suie. Magdalena Jetelová

La suie est un matériau plus abstrait que la cendre, bien qu'elle aussi soit un « résidu matérialisé » du feu²³³. Elle trahit encore moins que la cendre son existence antérieure. Composée de particules microcristallines, elle semble dénuée de substance. La suie est le plus noir des pigments; c'est pourquoi Otto Piene l'a utilisée pour ses peintures au feu sur la toile. Contrairement à la cendre, la suie se dépose sur les surfaces; mais, comme la cendre, elle est elle aussi la preuve d'une transformation du matériau. Dans les travaux de Jannis Kounellis, la suie est souvent la trace immédiate de la flamme sur le mur. Mais, dans la mesure où, en l'absence d'autres résidus, il est impossible de déceler quelle matière a brûlé, les traces noires semblent insaisissables comme les ombres des flammes.

Time Present and Time Past [Temps présent et temps passé, ill. 118], de Magdalena Jetelová, met en présence de la suie résultant de la combustion d'acétylène – mais, pas plus que chez Kounellis, le produit d'origine n'est décelable – et un autre matériau, un rayon de lumière laser rouge. Les deux matières, tellement différentes, sont ici des matériaux reliant le passé et le présent. Les quatre murs d'un espace de cinq mètres sur cinq sont couverts d'une couche de suie noire de plus en plus mince et pâle au fur et à mesure qu'on se rapproche du plafond, comme si quelque chose avait brûlé au sol et que les flammes avaient léché les murs. Sur la suie des murs, Jetelová a écrit avec le doigt un texte qui se répète indéfiniment ligne après ligne. Dans les traces dessinées par le doigt dans la suie, la pression de l'outil le plus archaïque de l'écriture a repoussé la suie en faisant apparaître le fond clair du mur. Dans la partie supérieure du mur, où la suie est peu dense, l'écriture est difficilement lisible; et, dans sa partie inférieure, la suie s'est de nouveau déposée sur les lettres, qu'on ne distingue donc là aussi que faiblement.

Le texte répété en boucle dans la suie est une citation de T.S. Eliot : « Peut-être que le temps présent et le temps passé sont tous deux présents dans le temps futur, et le temps futur contenu dans le temps passé²³⁴. » Les matériaux, la suie et la lumière laser, disent aussi cette imbrication des temps où le passé n'est pas plus quelque chose d'achevé que le futur n'est quelque chose d'atteint. Dans le résidu du feu, sa trace matérielle qu'est la suie, a été inscrit le médium traditionnel de la mémoire qu'est l'écriture.

À cette double trace se superpose l'écriture laser, dont le rouge intense renvoie en quelque sorte aux flammes²³⁵. Comme mue par une main fantôme, la même phrase de T.S. Eliot se déroule au laser sur les quatre murs, mais de droite à gauche, et elle disparaît de nouveau après un certain nombre de



118 Magdalena Jetelová, *Time Present and Time Past*, 1989/1993, peinture à l'acétylène, lumière laser rouge, env. 5 × 5 m, installation (temporaire), Hambourg, Deichtorhallen

lettres. Le rayon laser fait apparaître des lettres qui s'effacent aussitôt sans laisser de traces. Contrairement à la suie, le laser est un matériau sans mémoire qui, apparaissant, disparaissant et se reformant sans cesse, produit un « ici et maintenant » absolu, à l'instar du feu. L'écriture au laser ne s'inscrit pas, elle ne se fixe pas, elle est fluide. D'une part, la présence dans l'ici et maintenant du texte lumineux est un mauvais présage pour l'avenir, comme c'était déjà le cas dans la Bible²³⁶. Mais, d'autre part, c'est elle qui semble avoir été à l'origine de la suie ; elle renvoie donc au passé. En ne suivant pas le sens courant de l'écriture, de gauche à droite, mais le sens inverse, elle paraît revenir en arrière – ou suivre le sens de l'hébreu. Dans l'espace de Jetelová, l'écriture n'est pas l'abstraction mentale qu'on a longtemps vue en elle. Au contraire, elle ne dévoile

sa signification que dans chacune de ses matérialisations. Ces inscriptions de cendre et de lumière matérialisent l'inextricable imbrication du passé, du présent et de l'avenir, de la mémoire et de l'oubli.

L'air et la lumière

Il est plus aisé de voir dans l'air et la lumière les principes de la culture naturaliste des années 1900, ou bien de l'architecture moderniste du *Neues Bauen*, que des matières entrant dans la création artistique. En effet, il leur manque ce qui caractérise les matériaux des arts visuels ; ils n'ont pas de qualités tangibles, ils sont volatils, dilatables, et ne se laissent pas mettre en forme. Mais c'est justement ce pour quoi les artistes s'y sont intéressés à partir des années 1950.

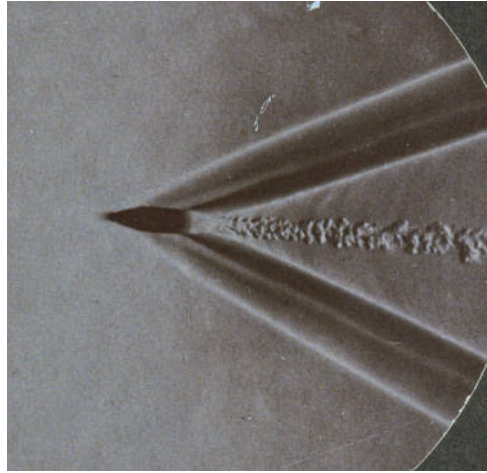
En règle générale, l'air est invisible, tout au moins ce qu'on qualifie aujourd'hui chimiquement d'air : un mélange d'azote et d'oxygène avec un certain nombre d'oxydes. Selon le degré d'humidité et la quantité de particules de poussière qu'il contient, l'air peut cependant aussi devenir visible. Quand il est enrichi d'eau, on parle de brume ou de brouillard, et quand il contient des résidus de combustion, on parle de fumée.

La composition chimique de l'air est, il est vrai, un savoir récent qui remonte à deux siècles environ. Auparavant, depuis l'Antiquité, l'air passait pour être l'un des quatre éléments ; on affirmait qu'il était une matière de base de l'univers et ne pouvait donc pas se décomposer en d'autres éléments²³⁷. Lorsque, à la fin du XVIII^e siècle, la science prouva que l'air était constitué de plusieurs composants chimiques, il perdit sa position canonique – entraînant avec lui toute la théorie des éléments²³⁸. Mais ce que l'air avait perdu en termes de dimension métaphysique, il le gagna en intérêt esthétique.

Dans les mythes de la création liés à diverses cultures, la lumière jouit d'une position éminente²³⁹. Elle est entourée de l'aura de transcendance d'un phénomène sacré. En tant que condition de la vue, elle a presque nécessairement été un motif en art, où elle est représentée sous toutes les formes imaginables : lumière divine venue du ciel, astre cosmique, lumière artificielle des bougies, lumière au gaz et lumière électrique, avec aussi toute la culture de sa mise en scène dans l'espace urbain²⁴⁰.

L'air, en revanche, est rarement représenté. Si la lumière est la visibilité même, l'air est le comble de l'invisible. C'est pourquoi, dans l'iconographie, l'air invisible – tout comme le néant, vide tout aussi invisible – a généralement été représenté dans ses effets. La question du vide, ardemment débattue depuis les célèbres expérimentations d'Otto von Guericke, a pu être illustrée à

119 Photographie (instantanée) d'un projectile volant, env. 1888, détail d'une planche avec 20 images rondes collées sur carton, légendée *Anwendung der elektrischen Momentphotographie zur Aufnahme fliegender Geschosse nach den Verfahren von E. und L. Mach* [Application de la photographie instantanée électrique à la prise de vue de projectiles volants selon les procédés de E. et L. Mach], Munich, Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik



travers la mort d'un oiseau sous une cloche de verre transparent²⁴¹, tandis que les paysagistes donnaient à voir l'air à travers le mouvement des feuilles d'un arbre, par exemple, ou le déplacement des nuages. C'est en 1884 que, grâce à la photographie, Ernst Mach et Peter Salcher réussirent pour la première fois à visualiser l'air comprimé et son déplacement autour d'un projectile en vol (ill. 119) – traduisant donc visuellement un phénomène physique, en l'occurrence la réaction matérielle d'une matière invisible, sa compression en cas de résistance²⁴². La connaissance ainsi acquise eut également des répercussions esthétiques, par exemple sur la peinture du futurisme, et notamment celle de Giacomo Balla qui intégra l'air – il est vrai sous forme codée dans les contours – dans le champ de visibilité de son « dynamisme universel ».

Emballer l'air. Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Otto Piene, Christo et Jeanne-Claude

En dehors des représentations picturales de l'air, Marcel Duchamp est sans doute le premier artiste à l'avoir élevé au rang de matériau physique dans un travail artistique. Mais, pour illustrer cette matière en soi invisible, il dut recourir à un autre matériau. Dans son travail de 1919, l'air était enfermé dans une boule de verre transparente et hermétique, et c'est sous cette forme d'*Air de Paris* que Duchamp l'apporta aux États-Unis à un collectionneur (ill. 120)²⁴³.

Il fallait probablement voir dans ce titre une allusion au « bon air » proverbial que les stations climatiques réputées utilisaient comme argument publicitaire et auquel Duchamp opposait l'air de Paris, loin de jouir d'une aussi bonne renommée. Quoi qu'il en soit, ce souvenir de l'air-élément semble avoir été accueilli avec un sourire aux États-Unis²⁴⁴ et, entre-temps, l'industrie des souvenirs touristiques s'en est emparée, à Paris et ailleurs.

Le procédé tout simple de Duchamp qui consistait à déclarer un récipient vide transparent comme étant l'enveloppe de l'air, et ainsi à rendre littéralement tangible quelque chose d'invisible, renvoie au fait que l'air est partout, sauf là où il est refoulé par autre chose. La sculpture, en tant qu'interaction



120 Marcel Duchamp, *50 cc of Paris Air*, 1919, verre, papier, air, 13,5 × 20,5 cm, Philadelphie, Penns., Philadelphia Museum of Art



121 Piero Manzoni, *Fiato d'artista*, 1960, ballon en caoutchouc, sceau en plomb, cordelette, plaque en laiton gravée sur panneau en bois, 18 x 18 x 2 cm, Milan, Fondazione Piero Manzoni

avec l'espace autour d'elle, avait depuis longtemps activé l'air comme matériau invisible; Naum Gabo en avait donné la plus impressionnante illustration avec sa *Construction cinétique (Vague dressée)* de 1920.

Mais, tandis que Gabo s'attachait à la décomposition optique dans l'air d'un matériau solide sous l'effet du mouvement, c'est à la gravité que Duchamp associait l'*Air de Paris* en l'enfermant dans un contenant de verre qui pouvait être suspendu dans sa partie supérieure et se terminait en goutte vers le bas²⁴⁵. Ainsi thématissait-il quelque chose d'aussi central quant à l'existence de l'air sur la terre qu'insolite quant à l'intérêt artistique porté à la matière.

En effet, c'était précisément à la manière de dépasser la gravité que s'intéressaient la plupart des artistes qui travaillèrent sur l'air à partir des années 1950. À l'occasion de leurs premières expositions à Tokyo en 1955, des membres du mouvement Gutaï tels Akira Kanayama ou Sadamasa Motonaga s'interrogèrent sur le principe du ballon. De même, lors d'un Festival international du ciel à Osaka, les titres des œuvres étaient inscrits sur des panneaux fixés à des ballons de baudruche qui flottaient au-dessus de la ville²⁴⁶.

Le principe du ballon, avec son enveloppe souple, est une méthode aussi ancienne que populaire pour isoler un volume d'air de la masse d'air environnante, et ainsi le rendre visible et tangible²⁴⁷. Pour que le ballon monte et flotte dans l'air, il faut gonfler l'enveloppe avec une matière « plus légère que l'air²⁴⁸ ». Cela peut être de l'air chaud, car en chauffant l'air se dilate²⁴⁹, ou bien un gaz comme l'hélium. Pour donner une impression d'air, on peut donc utiliser un autre élément gazeux. Grâce au développement des matières synthétiques transparentes, on a pu non seulement visualiser l'invisibilité de l'air, mais aussi illustrer le suspens en l'air en tant qu'expression de l'indépendance par rapport à l'attraction terrestre, comme seules avaient pu jusque-là le faire les éphémères bulles de savon. Pour l'œil, l'air dans une enveloppe, vide rendu visible, apparaissait comme susceptible d'être appréhendé de manière tactile, même si le contact ne permet naturellement de sentir l'air qu'à travers la résistance du matériau qui l'enferme.

C'est ce principe du ballon que suit Piero Manzoni en 1960 dans son *Fiato d'artista* [Souffle de l'artiste], où il propose son propre souffle à la vente²⁵⁰ (ill. 121). Contrairement à d'autres excréctions corporelles – Manzoni en a emballé plus d'une²⁵¹ –, le souffle s'inscrit dans une tradition tout à fait prestigieuse. Dans la mythologie grecque déjà, le souffle d'air, chez Hésiode par exemple, était considéré comme l'élément qui donne la vie, qui a été insufflé à l'homme après que ce dernier eut été modelé dans la glaise (voir p. 133). Dans la Genèse, les hommes façonnés de la même manière reçoivent la vie du souffle divin du Créateur. C'est précisément cette capacité que revendiquait Manzoni en tant qu'artiste créateur, en laissant de côté l'aspect de la glaise. Comme avec ses autres excréctions, il soumettait son souffle à un commerce de l'art toujours en quête d'inspiration « authentique ». Les corps pneumatiques de Manzoni étaient aussi diffusés sous forme de multiples à gonfler soi-même. Il s'agissait d'une boîte en bois oblongue, un peu comme un cercueil, sur laquelle figurait l'inscription *Corpo d'aria* [Corps d'air]²⁵², et qui contenait un ballon dégonflé et rétracté de caoutchouc clair; le ballon s'animait quand on le gonflait, pouvant atteindre un volume correspondant à un diamètre de 85 centimètres²⁵³. Enfin, un projet de Manzoni envisageait pour l'extérieur des corps pneumatiques de 2,5 mètres de diamètre qui, raccordés à des machines à air pulsé, devaient donner l'impression de respirer²⁵⁴.

Alors qu'un ballon figure dans la « machine » mobile pétaradante de Jean Tinguely intitulée *Metamatic 17*²⁵⁵, c'est l'air lui-même qui est le matériau mobile utilisé par Manzoni. Dans la matière éphémère qu'est l'air, ce qui a toujours séduit, c'est sa respiration et sa pulsation, car elles marquent sa qualité de matériau interactif, de matière indispensable aux échanges vitaux. On retrouve



122 Otto Piene, *Olympic Rainbow*, 1972, tuyaux de polyéthylène, hélium, 460 × 7 m, ici essai de gonflage, 1^{er} août 1972, St. Paul, Minn., en vue de la cérémonie de clôture des XX^e Jeux olympiques, 11 novembre 1972, Munich, Olympiastadion München

la même chose aujourd'hui avec un automate de Pipilotti Rist qui illustre l'éphémère absolu sous la forme de gigantesques bulles de savon remplies de fumée qu'il produit à intervalles réguliers²⁵⁶.

Les emballages d'Otto Piene, et ceux de Christo et Jeanne-Claude, suivent eux aussi le principe du ballon. Piene a utilisé des manches à air de polyéthylène transparent de 600 mètres de long, bien arrimées à leurs extrémités. Transportées sur des bateaux ou des voitures, elles se déroulaient progressivement d'un côté grâce à une poulie, pendant qu'à leur autre extrémité elles étaient gonflées à l'hélium. Fixés uniquement aux deux bouts, les tuyaux d'« air » se balançaient avec élégance sous la pulsion du moteur, l'hélium étant plus léger que l'air environnant. Depuis l'arc-en-ciel de la cérémonie de clôture des XX^e Jeux olympiques de Munich en 1972 (ill. 122)²⁵⁷ jusqu'aux fleurs aériennes bercées par le vent, ces *Sky Events* [Événements célestes]



123 Christo et Jeanne-Claude, *200,000 Cubic Feet Package*, 1968, Trevira enduit de PVC, chlorure de polyvinyle, cordes, câbles métalliques, ballons, peinture, hélium, air, hauteur 85 m, diamètre 9,75 m, installation (temporaire), *documenta IV*, Kassel, parc Karlsaue

furent toujours des événements ponctuels limités dans le temps. On peut retracer l'histoire des sculptures pneumatiques de Pienne jusqu'à la fête de Zéro à Düsseldorf en 1962. C'est leur affinité avec la culture populaire, avec les fêtes foraines comme avec des formes plus modernes de spectacle, qui fait tout leur charme et leur légèreté, même si, pour les installer, il faut mobiliser un matériel fort lourd.

En comparaison, les *Air packages* [Emballages d'air] de Christo et Jeanne-Claude ont un caractère monumental. Bien que temporaires, ces installations étaient pensées pour durer quelques semaines ou quelques mois, contrairement aux dispositifs de Pienne organisés à l'occasion d'événements particuliers. Et, présentées dans l'espace public, elles devaient obéir à d'autres critères de sécurité et de stabilité²⁵⁸.

Comparés aux élégantes manches à air de Pienne avec leur silhouette fluide jouant dans le vent, les emballages d'air de Christo et Jeanne-Claude ont l'air de colosses immobiles. Étant donné leurs dimensions et le poids du matériau enveloppant l'air, il fallait une technique encore plus sophistiquée pour qu'ils flottent. Le premier emballage d'air de Christo, le *42,390 Cubic Feet Package* [Emballage de 42 390 pieds cubes], a été réalisé en 1966 à Minneapolis. Quatre ballons-sondes de l'armée américaine et 28 000 ballons à l'hélium étaient enfermés dans une enveloppe transparente de polyéthylène retenue par un filet de cordes. Le paquet complet fut ensuite gonflé par de gros ventilateurs. Il fallait bien tous ces mécanismes moteurs pour maintenir en suspens un tel paquet d'air.

En 1968, Christo et Jeanne-Claude présentaient à la *documenta IV*, dans un parc de Kassel, la plus grande de leurs sculptures aériennes : le *200,000 Cubic Feet Package* [Emballage de 200 000 pieds cubes ; soit 5 600 mètres cubes], dont le volume était quatre fois plus important que celui de Minneapolis (ill. 123)²⁵⁹. Cinq grues spéciales furent notamment mobilisées pour dresser ce paquet phallique de 85 mètres de hauteur sur un diamètre de 9 bons mètres. Dans un premier temps, Christo et Jeanne-Claude avaient prévu d'emballer la colonne d'« air », comme à Minneapolis, d'une membrane de polyéthylène renforcée de fibre de verre²⁶⁰. Mais, lors du premier essai, une violente tempête se leva et l'enveloppe se déchira – malgré les tests effectués au Massachusetts Institute of Technology (MIT)²⁶¹. Le polyéthylène, trop léger, fut donc remplacé par un autre produit synthétique, du Trevira que Christo et Jeanne-Claude firent recouvrir de PVC²⁶². L'ensemble, entouré d'une membrane désormais beaucoup plus lourde – le Trevira enduit de PVC –, et les 3 500 mètres de corde qui le soutenaient, pesaient en tout 6 000 kilos. Pour éviter que la colonne d'air, pourtant déjà gonflée à l'hélium, ne s'effondre sur elle-même, une soufflerie centrifuge

actionnée par un moteur électrique pompait en permanence un mélange d'air et d'hélium dans l'enveloppe²⁶³.

En même temps que cette colonne d'air, Christo et Jeanne-Claude exposaient leur *Storefront* [Vitrine] au musée Fridericianum. Le magazine *Der Spiegel* brocarda le fait que la vitrine était celle d'un magasin vide. Pourtant, même sous cette forme, la relation de la vitrine avec le package, le « rien » emballé, avait bien été perçue. Le dénominateur commun se trouvait dans l'essor de l'industrie de l'emballage, que ce paquet d'air semblait pousser jusqu'à l'absurde²⁶⁴.

Alors que, dans les années 1960, l'industrie mondiale de l'emballage commençait à emballer toutes les marchandises imaginables dans des films plastiques²⁶⁵, on voyait en même temps se multiplier dans les nations industrielles les premiers signes d'une sensibilité croissante à la qualité de l'air. Un phénomène marginal le pointa très bien : à la fin des années 1960, lors de la fête traditionnelle du printemps à Union Square Park, en plein New York, on pouvait, pour le prix d'un billet d'entrée, visiter une salle où l'air était sain et exempt de tout gaz d'échappement²⁶⁶. Et, sur le plan commercial aussi, l'air devenait de plus en plus intéressant. En 1967, après toute une série d'expérimentations, on discutait des premières conclusions quant à l'airbag censé protéger les conducteurs en cas d'accident et démontrant l'utilité de l'air dorénavant accessible dans la vie quotidienne²⁶⁷. Mais davantage encore : en 1961, à New York, fut votée une première loi permettant l'échange de « paquets d'air ». Désormais, les promoteurs d'un immeuble de Manhattan qui aménageaient au niveau de la rue un square ouvert à tous recevaient en échange un volume d'air au sommet du gratte-ciel pour pouvoir construire encore plus haut²⁶⁸. Mais surtout, ces années-là, l'air était un sujet permanent de discussion lié aux préparatifs des vols spatiaux habités. Les journaux parlaient d'apesanteur, du moyen de vaincre la résistance de l'air, et de la respiration des hommes dans l'espace. Les emballages de Christo et Jeanne-Claude avaient donc toute leur place dans le contexte historique d'un tel intérêt.

Contrairement à ces grands projets, les *Clouds* [Nuages] d'Andy Warhol étaient destinés à l'usage domestique (ill. 124). Ses « nuages » de polyéthylène gonflés à l'hélium étaient revêtus d'aluminium, une matière qui renvoyait alors à la conquête de l'espace²⁶⁹. Lors de l'exposition Warhol à la galerie Leo Castelli à New York en 1966, des nuages argentés naviguaient dans l'espace²⁷⁰. Gonflés au maximum à l'hélium, ils allaient se coller au plafond ; une fois lestés avec des poids utilisés par les pêcheurs, ils flottaient entre le plafond et le sol, et, avec les courants d'air ou les changements de température, ils entraient en turbulence²⁷¹. L'air et les gaz invisibles devenaient ainsi des volumes plastiques



124 Andy Warhol, *Clouds*, 1966, polyéthylène revêtu d'aluminium, hélium, installation (temporaire), exposition *Andy Warhol. Wallpaper & Clouds*, New York, N.Y., Leo Castelli Gallery

en apesanteur. Aujourd'hui, on peut acheter dans tous les parcs d'attractions des ballons gonflés à l'hélium et recouverts d'un film d'aluminium, qui ont donc été récupérés par la culture populaire.

Deux facteurs peuvent être retenus comme points d'ancrage historiques de l'emballage de l'air. D'une part, la technologie high-tech de l'aérospatiale nous a fait prendre conscience de l'air dans lequel nous vivons; d'autre part, les emballages plastiques jouant sur la visibilité des produits valorisent des qualités visuelles jusque-là exclues, car invisibles.

À côté de cela, au même moment, on assistait çà et là à d'autres tentatives plus essentielles d'opérer avec l'air, indépendantes de l'industrie de l'emballage. Grâce à ses sculptures pneumatiques et à ses colonnes d'air, Yves Klein tentait d'approcher « le vide »²⁷², expliquait-il; mais, en fin de compte, l'air n'était pour lui qu'un moyen d'atteindre autre chose. Ses « architectures d'air », dont il développa les plans avec l'architecte Werner Ruhnaeu en 1959, s'inscrivent dans la tradition de l'architecture utopiste. Klein voulait utiliser les



125 Hans Haacke, *Blaues Segel / Blue Sail*, 1964-1965, mousseline de soie bleue, ventilateur, cordelette, poids de plomb, 335 × 325 cm, San Francisco, Calif., San Francisco Museum of Modern Art

propriétés thermodynamiques de l'air pour, par exemple, « évacuer et transformer en partie en vapeur une pluie légère ou moyenne grâce à de l'air chauffé et mis en mouvement », et de cette manière créer des toits à partir de courants d'air réchauffés²⁷³. Klein n'eut pas à mettre ces techniques à l'épreuve...

L'air visible. L'éolienne de Hans Haacke

Les sculptures éoliennes peuvent rendre l'air visible d'une autre manière encore. L'air y met en mouvement un matériau visible, par exemple un fin tissu de soie comme dans *Blaues Segel* [Voile bleue], conçu par Hans Haacke en 1965 (ill. 125). À la différence des drapeaux flottant au vent qui, dans la vie de tous les jours, constituent une visualisation particulièrement probante du mouvement de l'air, chez Haacke, ce mouvement est produit par un ventilateur installé au sol. Fixée et lestée par des crochets, la pièce d'étoffe légère bouge à l'horizontale selon les courants d'air – démontrant que tout mouvement d'air, même s'il est invisible, est un mouvement de matière. L'air est un élément d'un système dynamique ; son mouvement, qui ne peut pas être isolé, se propage aux matériaux visibles. Haacke a lui-même décrit le processus : « Quand ça gonfle d'un côté, l'autre côté s'affaisse. Les tensions surgissent et se dissipent. Sensible, le tissu réagit au moindre changement de conditions atmosphériques²⁷⁴. »

La voile mise en mouvement par l'air explore perpétuellement l'espace, mais elle est elle-même le sismographe de tous les flux d'air qui la modèlent. En l'absence de segments entièrement ou partiellement immobilisables, la voile bleue de Haacke atteint à la légèreté aérienne du mouvement dynamique, imprévisible, propre à l'élément air.

Pour rendre visible l'air en mouvement lui-même autrement que dans ses effets sur un autre matériau ou dans l'espace circonscrit par un tissu transparent, il faut lui ajouter d'autres particules.

L'artiste japonais Yutaka Ohashi envoyait de la fumée vers des boîtes, des *Smoke Boxes* [Boîtes de fumée] dans lesquelles il avait placé trois éclats de verre opposant une résistance au flux de fumée. La couleur de la fumée, visible, permettait de comprendre le mouvement de l'air dans les boîtes. Des artistes comme Robert Morris, Joseph Beuys ou Alain Jacquet ont quant à eux réalisé des sculptures visuellement comparables, mais avec de la vapeur²⁷⁵. Du point de vue physique, toutefois, la vapeur n'est pas un état de l'air, mais l'état gazeux de l'eau. Sa dissolution dans l'air devient visible dans les « sculptures » de vapeur, qui n'existent que comme des phénomènes transitoires puisque, en se formant, elles sont déjà en train de disparaître.

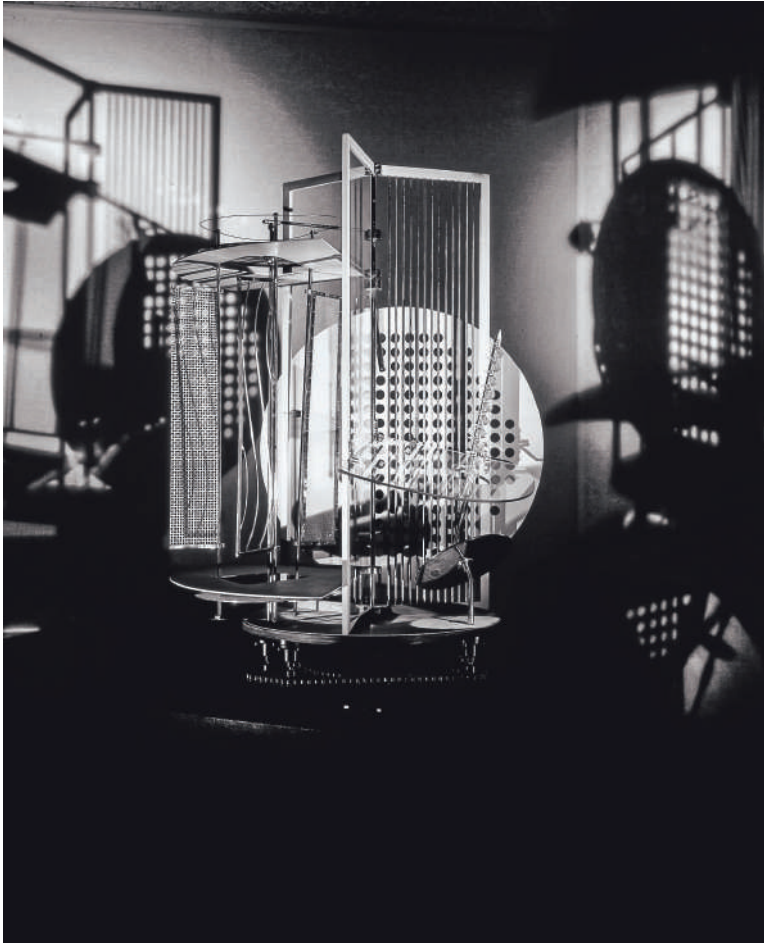
La lumière

Décrire l'utilisation de la lumière comme matériau de l'art est plus difficile que de décrire tout autre matériau, non pas seulement parce que les travaux artistiques mettant en œuvre la lumière sont très nombreux²⁷⁶, mais aussi parce que, dans la manière de traiter la matière lumineuse, le sublime côtoie le trivial – la cathédrale n'est pas loin du parc d'attractions. Pendant des siècles, la lumière, comme premier principe de la Création dans la Bible, a fait l'objet de spéculations théologiques. Son exceptionnelle importance était associée à son caractère d'intermédiaire, tandis qu'on saluait son immatérialité. La lumière tombant des vitraux des cathédrales gothiques était une sorte d'instance d'intercession divine susceptible de traverser tous les obstacles terrestres. Les matières transparentes comme le verre sont des matériaux idéalement adaptés à la lumière puisqu'ils la laissent passer. Hegel évoquait lui aussi la lumière, « cette matière en quelque sorte immatérielle qui, de son côté, laisse aussi les objets exister librement pour soi, les fait paraître et apparaître, mais ne les consomme pas pratiquement [...] comme l'air et le feu²⁷⁷ ».

Contrairement à la conception hégélienne de la hiérarchie des matériaux, le contact avec la lumière n'est pas tout à fait sans conséquence. Elle décolore le papier, les tissus ou le bois, par exemple, et les rend friables. Mais ces altérations s'inscrivent dans un processus de longue durée. Et, comme la patine n'affecte pas immédiatement la surface des choses, elles semblent intactes. Inversement, les choses ne peuvent pas non plus altérer la lumière. Ce qui renvoie au topos de son « absolue pureté²⁷⁸ ».

C'est l'œil, l'organe culturellement privilégié de nos sens, qui est concerné par la lumière. Elle est en effet la condition de la perception visuelle; elle fait apparaître les choses, les matériaux. Pour être elle-même perceptible, la lumière doit recourir à de la matière. En dehors de l'atmosphère, la lumière est invisible. Les nouvelles découvertes apparues en physique théorique n'ont pas été sans influence sur la conception artistique de la lumière, mais elles se sont d'abord reflétées dans ses *représentations* plutôt que dans son utilisation directe en art²⁷⁹.

C'est la photographie, qualifiée à ses débuts de peinture de lumière ou de soleil²⁸⁰, qui a introduit la lumière comme outil de création artistique comparable au pinceau ou à la palette. D'un côté, elle était ainsi perçue pour la première fois comme un matériau; mais, de l'autre, en transformant les choses en image, elle les délivrait de leur matérialité encore bien plus parfaitement que toute peinture. En 1928, László Moholy-Nagy résumait cette expérience dont on ne cessait de parler depuis l'invention de la photographie : « La couche



126 László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator*, 1922-1930 (réplique de 1970), construction mobile, divers métaux, plastique, bois, moteur électrique, lumière, 151 × 70 × 70 cm, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum

photosensible – plaque ou papier – est une *tabula rasa*, une feuille vierge, sur laquelle on peut noter avec la lumière comme le fait souverainement sur sa toile le peintre qui travaille avec ses outils, pinceaux et pigments²⁸¹. »

Le *Licht-Raum-Modulator* [Modulateur espace-lumière] de Moholy-Nagy, qui met en mouvement devant des projecteurs diverses surfaces de métaux industriels modernes et des matériaux transparents, avait été conçu pour le cinéma, « sommet des phénomènes lumineux » (ill. 126). D'une part, l'ombre

de la sculpture cinétique s'imbrique avec l'objet, soulignant la transformation que la lumière fait subir aux différents matériaux. D'autre part, ainsi engagées, les propriétés respectives de l'aluminium, du fer-blanc, du chrome et des autres métaux en matière de réflexion de la lumière se combinaient pour donner une vision fondue, de sorte qu'on pouvait parler d'une « dématérialisation » ou d'une « immatérialisation » des matières en question.

S'attacher à la lumière, dans le contexte des matériaux industriels et des médias modernes qui doivent leur existence à la lumière, ne touche qu'à un



127 Albert Speer, Lichtdom [Cathédrale de lumière], 9 septembre 1936, 130 projecteurs antiaériens, mise en lumière réalisée lors du congrès annuel du parti nazi, Nuremberg, Zeppelinfeld

aspect de la modernité. L'autre aspect est l'adaptation à des fins profanes du rôle que joue la lumière dans le culte. Ce détournement trouva son expression la plus monumentale dans la « cathédrale de lumière » voulue par Albert Speer pour le congrès du NSDAP en 1936 à Nuremberg (ill. 127). Des projecteurs militaires camouflés lançaient à la verticale vers le ciel des faisceaux de lumière bleue qui, la couverture de nuages diffractant la lumière, semblaient toucher un dôme lumineux. Au sol, les faisceaux délimitaient un espace strictement cubique où seuls les délégués, à l'exclusion de toute autre personne, étaient autorisés à pénétrer. La lumière électrique générée par des groupes électrogènes structurait très précisément un espace qui s'ouvrait donc sur le cosmos. En 1939, la cathédrale de lumière fut supprimée du jour au lendemain, les projecteurs étant devenus entre-temps indispensables pour la guerre²⁸². Les faisceaux lumineux décomposant le ciel revêtirent alors d'autres connotations, avant de devenir bientôt indissociables des villes livrées aux flammes.

Avec l'explosion atomique et la destruction d'Hiroshima et de Nagasaki, la lumière « naturelle » perdit elle aussi ce qui lui restait d'innocence. N'en est que plus intéressante la réactivation de l'« orgie de métaphysique néoplatonicienne de la lumière²⁸³ » que non pas l'art visuel, mais l'histoire de l'art, dans son approche de l'art gothique après la Deuxième Guerre mondiale, célébra de manière quasi expiatoire.

Réglant une fois de plus ses comptes avec l'art d'après la Révolution française, Hans Sedlmayr dressait en 1951 un constat de son temps et de l'ensemble de la modernité où il voyait « la mort de la lumière²⁸⁴ ». Toutefois, il ne mentionnait justement pas la lumière atomique. Pour lui, la soif profane de lumière était un indice de la distance qui séparait désormais du divin l'homme qui s'entourait d'une « profusion de lumière naturelle et matérielle pour combler toute forme de manque ». Parmi les succédanés caractéristiques de la modernité, Sedlmayr énumérait « le culte de la lumière dans les palais de cristal, celui du plein air, de la photographie ; l'éclairage des espaces d'habitation pendant la journée [...], le culte des bains de soleil [...] »²⁸⁵. Déjà la lumière des Lumières, par laquelle tout avait commencé, était pour Sedlmayr un mirage. Depuis, l'artiste moderne bricolait en démiurge pour transformer son art en une religion de substitution, pour lui conférer donc le pouvoir qu'avait jadis possédé la lumière comme signe du divin. Sedlmayr voyait dans la mort de la lumière un changement d'époque, et appelait de ses vœux une « musique de lumières pour l'œil²⁸⁶ » qui finirait par laisser derrière elle la « matérialité grossière ».

Lorsque *Der Tod des Lichtes* [La mort de la lumière] parut en 1964 sous forme de livre, la lumière était particulièrement présente dans les arts, et

les représentants de cette mouvance – comme les artistes Zéro Heinz Mack et Otto Piene – se référaient dorénavant explicitement à la lumière dans le contexte du nucléaire. À la différence de la génération précédente, que Piene avait associée à la guerre et à la terre (voir p. 66), la génération Zéro était pour lui celle d'enfants de la lumière : « Notre expérience décisive est une époque qui rêve d'aventures astronomiques et cosmonautiques, où l'homme est capable de quitter la Terre, de surmonter la pesanteur. Ce qui nous intéresse, c'est la lumière, ce sont les éléments²⁸⁷. » « L'explosion de la bombe atomique, écrivait Piene, serait la sculpture cinétique la plus parfaite si nous pouvions la voir sans trembler²⁸⁸. »

Après toutes sortes de jeux cinétiques lumineux qui trahissent leur origine dans les expérimentations de Moholy-Nagy au Bauhaus, Heinz Mack conçut un gigantesque jardin de lumière au Sahara (ill. 68). Dans les réserves naturelles où « même les explosions atomiques se perdent », il devait être « possible de mettre en vibration un phénomène lumineux si violent que son intensité exige nécessairement un nouvel environnement [...]. La lumière dans la lumière et la lumière dans l'espace doivent devenir visibles. Dans la lumière uniforme que produit le soleil apparaît la forme ouverte d'une fontaine lumineuse dont le volume rayonne avec une intensité éblouissante. En tentant de donner à cette lumière artificielle une portée spatiale générale, j'ai compris que c'était l'espace vidé de tout l'inventaire des objets, l'espace du désert, qui était particulièrement apte à forcer ce phénomène de vibration de la lumière²⁸⁹ ».

Comme dans les années 1920 chez Moholy-Nagy, on reconnaît ici l'idée d'utiliser la lumière pour dématérialiser les matières. Mais, à la différence de Moholy-Nagy, Mack recherchait la surexposition, et donc une sursaturation de la vision – ce qui fonctionne bien avec l'intensité lumineuse du désert. Mais, dans leur réalisation concrète, ses dynamos et ses rotors lumineux apparaissent, à l'aune de leur prétention à rivaliser avec le soleil, comme plutôt modestes et décoratifs.

Tandis que les artistes Zéro, en particulier Heinz Mack, engageaient pour leurs jeux de lumière des matériaux modernes, comme l'aluminium, que la réflexion lumineuse faisait disparaître par un effet d'optique, les travaux d'artistes américains plus proches de nous tendent à se concentrer sur la lumière « pure » et sa diffusion dans l'air. Il est intéressant de constater que ces travaux ne nécessitent aucun matériau bien déterminé, et que la lumière n'est justement pas employée comme moyen pour les dématérialiser – au contraire : c'est la lumière elle-même qui doit se matérialiser.



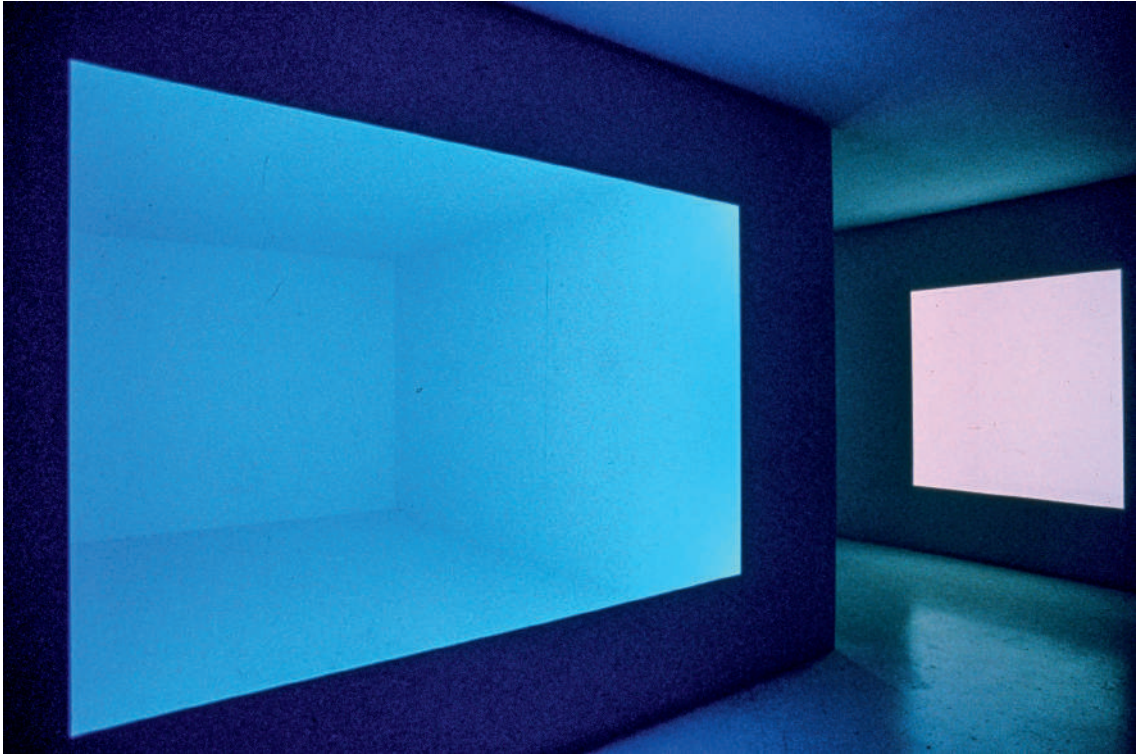
128 Dan Flavin, *Untitled* (détail), 1998, tubes fluorescents jaunes, verts, bleus, roses et ultraviolets, Houston, Tex., Menil Collection, Richmond Hall

Les néons de Dan Flavin

Le premier travail lumineux de Dan Flavin a été réalisé en 1963; il s'agit d'un seul et unique tube fluorescent de fabrication industrielle. Par la suite, ses installations ne restèrent pas aussi ascétiques, ni quant au nombre de tubes ni quant à leur couleur, mais il demeurera toujours fidèle aux tubes fluorescents normés que fabrique l'industrie (ill. 128). Utiliser ce type de néons industriels était intéressant car il pouvait être légèrement incurvé ou suivre une forme individuelle; c'est pourquoi il avait triomphé dès les années 1920 dans le domaine de la réclame. Le choix de Flavin se porta sur des tubes fluorescents de 38 mil-



129 James Turrell, *Afrum (White)*, 1966, lumière d'un projecteur quartz halogène, dimensions variables, Los Angeles, Calif., Los Angeles County Museum of Art



130 James Turrell, *Orca* (gauche) et *Kono* (droite), 1984, lumière à l'argon et à l'hélium, installation (temporaire), San Francisco, Calif., Capp Street Project

limètres de diamètre, donc un peu plus volumineux que les néons ordinaires, mais dont le corps en verre du tube se reconnaît plus facilement, est moins gommé par la lumière que les néons du commerce. Malgré toute la magie que produisent dans les salles de Flavin la réflexion de la lumière colorée et le brouillage des distances qu'elle entraîne, et bien qu'il ait tenté de construire à travers le nombre et la proportion une analogie avec les conceptions scolastiques de la lumière²⁹⁰, ses travaux restent des objets lumineux minimalistes. La phrase de Flavin : « Mes tubes fluorescents ne s'éteignent jamais en désirant un dieu²⁹¹ », est pertinente dans la mesure où la lumière ne vous submerge jamais ; malgré toute la fascination qu'elle exerce, elle demeure visuellement liée à la source lumineuse qui, de son côté, trahit son origine industrielle. C'est dans l'origine ouvertement banale de l'installation lumineuse, dont l'effet modifie l'espace qui l'entoure, que réside la magie du travail de Dan Flavin.

James Turrell et les matérialisations de la lumière

Avec les œuvres lumineuses de James Turrell, c'est l'inverse. La qualité mystérieuse et sacrée de ses espaces lumineux repose sur le fait que la source de lumière n'est pas visible. Les premières projections de Turrell de 1966 semblent posséder une matérialité tangible (ill. 129). Des formes lumineuses quadrangulaires projetées dans l'angle d'une salle apparaissent comme des cubes de matière : « Les premières images présentaient toutes une qualité sculpturale distinctive. La pièce semblait objectiver et rendre la lumière physiquement présente en tant que matériau tangible²⁹². » Si la lumière, qui se distingue par son caractère intangible, donnait ici l'impression d'être tangible, c'est que l'artiste utilisait des projecteurs au xénon, comme on en trouve dans l'industrie du cinéma. Le xénon est l'un des gaz rares dont la densité lumineuse est la plus élevée. C'est pourquoi il entre notamment dans la fabrication des flashes ou des balises. Dans le cube lumineux de Turrell, la lumière semble se densifier et former un espace physique matériel. On a l'impression que la lumière au xénon donne à voir la matière de l'espace, c'est-à-dire l'air. D'où le paradoxe : la lumière devient tangible pour l'œil.

Entre 1968 et 1971, Turrell avait participé à l'*Art and Technology Program* du Los Angeles County Museum of Art. Sa coopération avec Edward Wortz en particulier, un chercheur qui menait des études de terrain pour la NASA sur les conditions de perception dans l'espace et sur la Lune, ouvrit à Turrell de nouvelles possibilités pour son travail²⁹³. Wortz avait étudié les champs sensoriels uniformes et défini le concept de *Ganzfeld*, qui était pour lui « un champ visuel dans lequel aucun objet ne peut être appréhendé par l'œil [...]. Son unique caractéristique semble le fait d'être empli de lumière. C'est-à-dire que, dans le *Ganzfeld*, la lumière semble avoir une substance²⁹⁴ ». Cette capacité de la lumière à se faire substance caractérise également les *Space Division Pieces* [Pièces de division de l'espace] créées par Turrell dans les années 1970 et représentant des couleurs parfois très intenses (ill. 130). Leur attrait réside dans l'expérience qu'elles proposent de l'espace dans lequel la lumière gomme les limites, qui ne se soustraient pas vers le lointain, mais semble proche et palpable – le spectateur pénètre dans une première partie et se plonge dans la matière lumineuse, tandis qu'un autre espace coloré, séparé, où l'on ne pénètre pas et dont les sources lumineuses sont cachées, apparaît d'abord comme un aplat dépourvu de dimensions – comme une peinture de Barnett Newman. À travers ces dimensions en apparence visuellement infinies, la lumière prend une matérialité. Ce qui va à l'encontre de notre expérience courante, puisque la lumière a généralement pour mission d'assigner aux corps leur place dans



131 Nancy Dwyer, *Shadow of a Doubt* [L'Ombre d'un doute], 1991, projection lumineuse à la surface du canal Nieuwegracht depuis le pont Brigitten, installation (temporaire), Utrecht

l'espace. Dans la navigation spatiale pour laquelle a été élaboré le programme de recherche *Ganzfeld*, l'astronaute peut faire l'*expérience* de l'infinitude de l'espace dans le temps, tandis que chez Turrell cette expérience est paradoxalement passée dans le champ du visuel²⁹⁵. Il recrée ainsi dans le contexte esthétique les qualités de l'expérience sacrée de l'espace qui ont été perdues. À présent, ces qualités sont en train de se diffuser du contexte artistique à l'univers du commerce²⁹⁶.

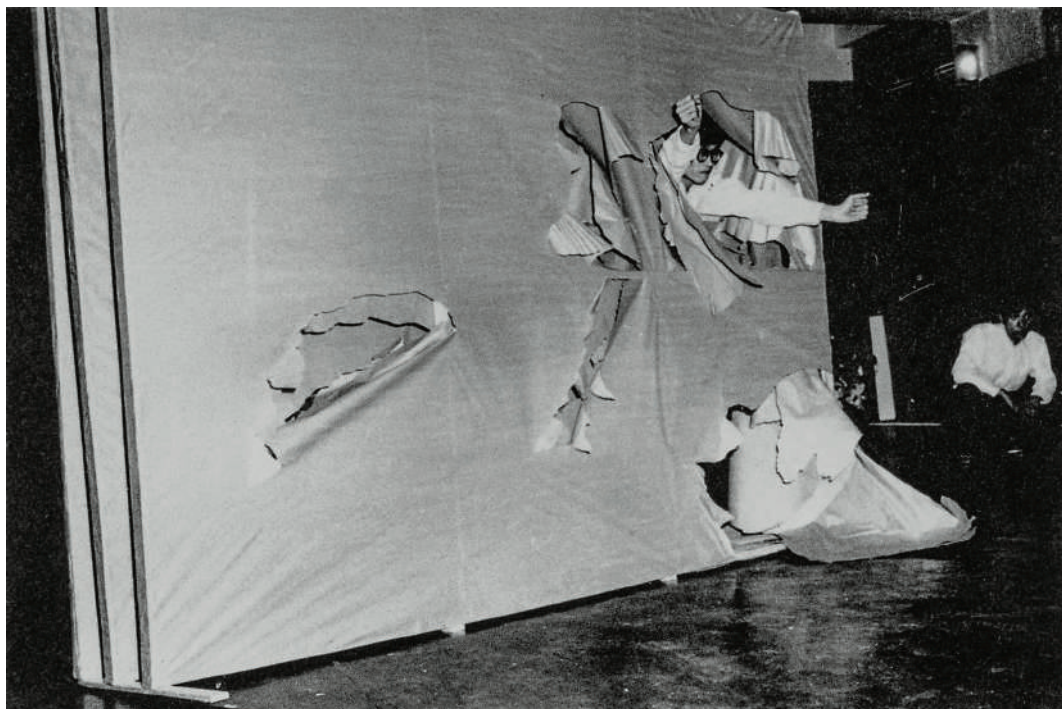
Le doute est permis quant à une lumière qui aurait perdu son statut de messagère d'un autre univers, mais chercherait néanmoins à argumenter de manière suggestive à des fins profanes. On pourrait comprendre comme une critique de cette situation le travail présenté par Nancy Dwyer à l'occasion de l'exposition *Nightlines* à Utrecht, en 1991 (ill. 131). La lumière est devenue un matériau comme tous les autres; elle possède des propriétés spécifiques qui peuvent être engagées dans différents contextes – commerciaux comme artistiques. Mais, en même temps, elle possède encore l'aura de la signification symbolique qu'on lui a prêtée depuis des millénaires. Dans le travail de Dwyer à Utrecht, un projecteur dessinait l'ombre du mot *doubt* dans un faisceau de lumière rond à la surface d'un canal. Sur cette eau courante, sans cesse en mouvement, la lumière semblait aussi fugitive que l'ombre du doute qui y était inscrite.

Chapitre 7.

Le corps comme matériau

Les pratiques mettant en scène le corps vivant comme matériau des arts visuels furent dès le début perçues comme iconoclastes. En 1955, à l'occasion de l'inauguration de la première exposition Gutaï à Tokyo, Saburo Murakami avait dressé les uns derrière les autres plusieurs châssis de tableaux tendus de papier (ill. 132). Sa performance consista à sauter dans ce dispositif pour le transpercer, déchirant le papier des tableaux avec son corps. Le corps de l'artiste se substituait au corps du tableau comme véhicule de l'expression artistique. Cette performance avait valeur de programme, et pas seulement pour le groupe Gutaï. Rétrospectivement, elle apparaît comme une scène fondatrice de l'actionnisme. Murakami en était conscient, considérant sa performance comme le prélude d'un nouvel art de la temporalité qui devait se distinguer fondamentalement de toutes les réflexions antérieures sur le temps, y compris celles des futuristes qui, selon lui, se contentaient de créer une « imago du temps ». Le groupe Gutaï, pour Murakami, « prend congé du cadre du tableau, saute des murs et se propose de passer d'un temps immobile à un temps vivant¹ ».

Les Gutaï liaient leur idée d'un temps vivant au corps vivant – sans doute non sans lien avec Harold Rosenberg et sa définition légendaire de l'*action painting* américain, et particulièrement son regard sur Jackson Pollock², un peintre qui avait à ses yeux transformé la toile en arène. Mais, à la différence de Pollock, la finalité de la performance de Murakami n'était pas une œuvre qu'il s'agissait de réaliser. Au contraire, l'œuvre, quand elle était Action ou performance, impliquait la présence simultanée de l'artiste en action et des visiteurs qui y assistaient³. Il n'y avait pas d'avant et pas d'après, la genèse et l'œuvre étaient une seule et même chose ; c'est ce qui fait toute la différence entre les Actions et les tableaux vivants qui rejouent une œuvre en la représentant, mais aussi entre les Actions et le théâtre dont les références sont textuelles⁴. C'est donc plutôt avec la danse expressive moderne et le « langage corporel » qu'elle a développé depuis Mary Wigman, avec son prolongement dans les performances de



132 Saburo Murakami, *Isshun ni shi te rokko no ana wo akeru* / *At One Moment Opening Six Holes*, octobre 1955, trois châssis en bois, papier kraft, action réalisée lors de la première exposition d'art Gutaï, Tokyo, Ohara Kaikan Hall

Merce Cunningham⁵, qu'on peut établir des relations. Mais ces généralisations ne sont qu'en partie pertinentes, dans la mesure où l'art de l'Action a évolué dans plusieurs directions en nourrissant diverses espérances.

L'aura d'authenticité était l'une des plus importantes promesses d'un art mettant en jeu des corps physiques. Avec comme axe central l'idée des propriétés incomparables du corps humain qui échappent à toute fixation médiale, pourvu que ne soit pas abandonné ce qui distingue justement cet art, à savoir la singularité d'une situation éphémère et l'immédiateté incontournable, sans fard, de la présence vivante. Si l'on prend l'actionnisme au sérieux, du point de vue du corps vivant en tant que matériau que rien d'autre ne saurait remplacer, l'art où le corps est en jeu ne peut pas être documenté par des images. Il disparaît avec l'Action pour n'être plus qu'un souvenir. Il joue sur l'expérience qu'on fait du ou des corps, et non sur la

possession d'objets⁶. C'est donc un art de l'oubli, sauf si le corps se fait médium de la mémoire, quand quelque chose y est inscrit par une blessure ou une souffrance.

Des corps nus

La nudité a encore renforcé l'argument du caractère incontournable, direct et immédiat de la communication par le corps, et ainsi de sa supposée intelligibilité. En se débarrassant des vêtements, on pensait se débarrasser en même temps de toutes les déformations culturelles et de tout ce que la civilisation peut avoir de rance. Le mythe de la nudité comme authenticité se voyait réactivé. La nudité, telle que l'a formulée Ulrike Pezold, est « comme une feuille vierge sur laquelle je peux tout décrire d'une manière entièrement neuve⁷ ». Mais, indépendamment de ce que chacun entendait réécrire, la



133 Nam June Paik, *TV Bra for Living Sculpture*, 1969, ici l'artiste avec la violoncelliste Charlotte Moorman lors de la performance du 14 mai 1969

première motivation des artistes actionnistes était d'abord de profiter d'un matériau disponible partout, immédiatement et entièrement. Par rapport à cet atout, l'atteinte à la norme morale que pouvait représenter la nudité pour l'opinion des années 1960 n'était qu'un simple effet collatéral, même si par ailleurs cet effet était le bienvenu.

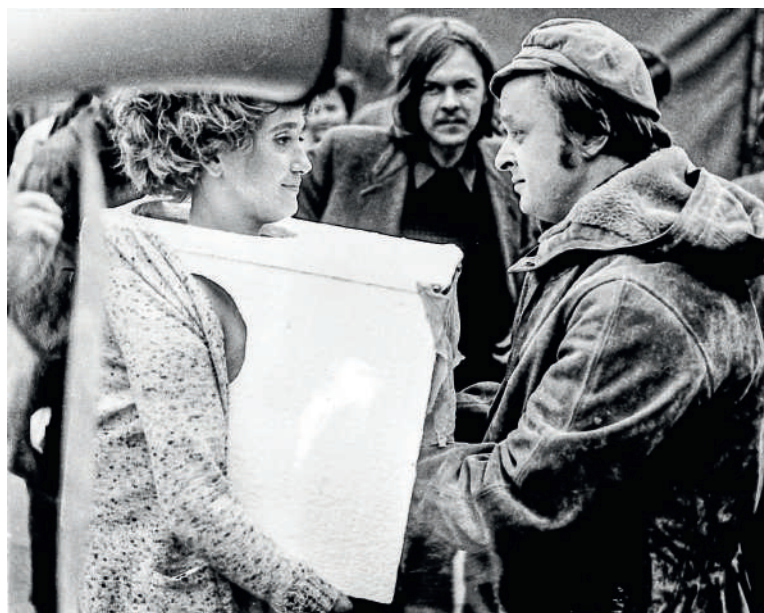
Dans l'actionnisme, c'est d'abord au tableau que le corps nu se substituait, associant l'expérience vécue à une dimension temporelle et à un lieu. Si, comme dans les *Anthropométries* d'Yves Klein, la présence de corps nus visait à produire un résultat, une œuvre durable, la présence du public lors de la performance certifiait en quelque sorte l'authenticité des traces ainsi produites – dans le cas de Klein, des empreintes de corps féminins. Les corps étaient donc des outils de peintre, des « pinceaux vivants » utilisés par Klein dans le sens de la peinture automatique⁸. Mais, dans la mesure où ces empreintes étaient apposées en public par des corps vivants et non par des matériaux morts, les *Anthropométries* se paraient de tout le pathos attaché à la singularité du matériau, de la situation, et ainsi à la charge de signification d'une trace qu'il s'agissait de déchiffrer.

Dans la performance *TV Bra for Living Sculpture* de Nam June Paik, où la violoncelliste Charlotte Moorman, à moitié nue, seulement vêtue d'un « soutien-gorge TV », apparaissait comme le médium de Paik, c'était une autre relation de contraste qui s'établissait (ill. 133)⁹. Chez Klein, le corps servait à certifier physiquement une « image authentique » qui, à la différence du suaire de sainte Véronique, ne conservait pas l'empreinte du visage du Seigneur, mais celle de troncs de femmes sans tête ; dans *TV Bra for Living Sculpture*, le corps vivant et l'image électronique étaient liés comme dans un collage. Deux moniteurs étaient disposés sur les seins de Moorman et, quand le spectateur, voyeuriste, tendait le regard vers la partie nue de son corps, il ne rencontrait jamais sur les écrans que lui-même ou les regards identiques d'autres visiteurs. De même, dans le *TV Cello*, Moorman passe son archet sur plusieurs moniteurs où défilent des images de son corps, et le regard du spectateur est attiré de l'extérieur vers la « vraie » Moorman en chair et en os. La performance établit un contraste entre le corps physique et le corps en images, et c'est la différence médiale entre les images éphémères du corps et le corps réel, physique, qui devient le sujet du travail. Le corps est la surface de projection des images vidéo. Celles-ci fonctionnent comme des équivalents techniquement contemporains des regards désirants que les tableaux du tournant du xx^e siècle inscrivaient dans leurs représentations de la féminité, pour montrer le lien indissociable entre être regardé(e) et regarder en retour¹⁰. Les images vidéo de Paik sur le corps de Moorman signalent une distance, elles insistent sur l'expérience

exclusivement visuelle du corps vivant. Mais elles jouent sur l'authenticité d'un corps qui, par contraste avec l'image médiale, semble véhiculer d'autant plus de promesses. Et la promesse érotique paraît justement résider dans la réduction de la sensualité à une expérience visuelle.

Contacts

Lorsque VALIE EXPORT, un an après le procès intenté à Moorman, déjoue le voyeurisme dans son *Tapp- und Tastkino* [Cinéma du toucher à tâtons, ill. 134] en proposant au public de toucher sa poitrine nue – sans la voir –, les candidats ne se bousculèrent apparemment pas pour se prêter à ce contact physique par les mains¹¹. Ce que VALIE EXPORT offrait, c'était de réaliser concrètement la promesse du corps féminin érotique couramment véhiculée par les médias. Ce contact tactile entre spectateurs et œuvre d'art vivante, ou œuvre-artiste, possible dans l'art actionniste, a très rarement été exploré, et quand il l'est, c'est davantage par des artistes femmes que par des artistes



134 VALIE EXPORT, *Tapp- und Tastkino*, 1968, caisson en bois, polystyrène, tissu, 30 × 27 × 70 cm, action réalisée à Vienne

hommes. En dehors du cinéma tactile de VALIE EXPORT, il faut mentionner dans ce genre de travaux *Cut Piece* de Yoko Ono, une performance présentée pour la première fois en 1964 au Yamaichi Concert Hall de Kyoto (ill. 135)¹². Assise par terre sur la scène, l'artiste invitait les spectateurs à venir découper l'élégante robe qu'elle portait à l'aide de la paire de ciseaux posée là à cet effet. Dans le thriller psychologico-physique que représentait ce déshabillage aux ciseaux, chacun des participants devait assumer pleinement son geste et déterminer seul la partie qu'il jouerait par rapport à Yoko Ono qui, elle, restait immobile. Ainsi, le spectateur se retrouvait sans le vouloir dans le rôle du créateur sommé de se montrer actif face à une artiste qui se mettait en scène comme un « matériau passif ».

Cependant, un contact physique aussi étroit entre performeur ou performeuse et spectateur était généralement perçu comme tout à fait problématique. Depuis des siècles, le toucher, qui implique l'abolition de la distance¹³, est considéré comme le sens dont le pouvoir de séduction est le plus vil, parce que « le plaisir issu d'un abandon immodéré au goût et au toucher [...] est le plus infâme. Ceux qui s'y adonnent comptent comme du bétail¹⁴ ». On retrouve cette hiérarchie séculaire des sens dans la morale de l'éducation occidentale en particulier. « Le toucher, qui s'étend à tout le corps, est donc son véritable organe » ; le danger que représente la rencontre entre deux corps en est d'autant plus menaçant. Certes, l'œil, organe sensoriel susceptible d'appréhender le monde et soi-même, est lui aussi exposé aux illusions et aux séductions, mais il passe pour doué d'intelligence et disciplinable ; il est, parmi les sens, celui qui guide les autres. C'est précisément à ce diktat culturel que VALIE EXPORT et Yoko Ono entendaient se soustraire – VALIE EXPORT en interdisant tout regard dans son « cinéma à tâtons » et en exposant la main dans l'obscurité aux menaces corporelles tactiles, et Yoko Ono en obligeant le spectateur à en venir aux mains pour faire de lui l'auteur de l'agression.

Marina Abramović et Ulay travaillèrent eux aussi souvent sur le sens du toucher, en explorant sa qualité d'« organe du corps tout entier » (ill. 136). C'est le cas notamment en 1977, à Bologne, lors d'une performance au cours de laquelle, quatre-vingt-dix minutes durant, leurs deux corps entièrement nus barrèrent l'entrée de la Galleria Comunale, ne laissant entre eux qu'un étroit espace de 40 centimètres. Les visiteurs de la manifestation devaient forcer le passage entre les deux corps sans pouvoir éviter de les toucher, tandis que deux caméras vidéo enregistraient leurs réactions, et que dans la salle de la galerie était projeté avec un léger décalage l'enregistrement de la situation de l'entrée¹⁵. De plus, pour passer, les spectateurs devaient décider s'ils préféraient se tourner plutôt vers l'homme ou plutôt vers la femme. Une telle proximité



135 Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, performance, ici réalisée en 1965 à New York, N.Y., Carnegie Recital Hall



136 Marina Abramović
et Ulay, *Imponderabilia*,
1977, performance réalisée à
Bologne, Galleria Comunale
d'Arte Moderna

avec un corps nu n'est tolérée que dans l'espace privé, où la familiarité est le plus souvent donnée. Mais devoir toucher dans un espace public un corps nu qu'on ne connaît pas n'est pas permis et fait l'objet de sanctions, sauf si c'est seulement « toucher avec les yeux », comme avec la publicité. Quand le contact est contraint, l'attraction devient répulsion puisqu'il y a toujours dans le contact physique le risque d'infection que nous avons déjà évoqué. La répugnance est la réaction la plus extrême à une proximité non désirée.

Des corps souillés

Dans les années 1960, les actionnistes viennois et en particulier Otto Mühl inaugurèrent des pratiques consistant à salir, à souiller les corps, à les couvrir de boue, et ce fut le point de départ d'agglomérations et d'autres pratiques visant à défaire les limites du corps, à mélanger l'intérieur et l'extérieur. Certes, le mélange et l'informe restaient un sujet important des arts en général, mais aujourd'hui, pour ces exemples d'actionnisme, ce sont les enregistrements vidéo qui prédominent, de sorte que le corps apparaît dans une matérialité modifiée¹⁶. Mühl entendait nier la particularité des corps vivants en les assimilant à d'autres matières physiques. Mais, au final, l'effort qu'il fallait déployer pour cela ne fait que souligner encore davantage la spécificité du corps.

Dans ses *Materialaktionen* [Actions matérielles] de la première moitié des années 1960, Otto Mühl travaillait sur des corps comme Jackson Pollock travaillait sur ses toiles. Il n'utilisait cependant pas seulement de la peinture, mais surtout des aliments, afin de produire «une peinture dépassant la surface du tableau¹⁷». Dans une série de performances figuraient sur une table des parties de corps humain, des crânes d'animaux et des aliments formant une sorte de nature morte qu'il saupoudrait ensuite de farine, avant de presser des oranges ou de vider des bouteilles de ketchup sur tous ces éléments, d'y écraser aussi des œufs crus et d'y jeter des morceaux de viande; dans une *Action matérielle* de 1964, et dans ses nombreuses variations, une tête de bœuf ou de porc voisinait avec une tête de femme emballée dans du film transparent comme si elle était elle aussi prête à être consommée¹⁸. Il ajoutait parfois une tête d'homme, successivement aspergée de nourriture et de peinture tout comme son pendant féminin. Ou bien, comme dans l'*Action matérielle* n° 26, dite *Nahrungsmitteltest* [Test alimentaire, ill. 137], de 1966, des jambes et des bras – tels des membres disloqués – étaient dispersés sur une table comme sur un champ de bataille avant d'être entièrement ensevelis sous de la nourriture et de la peinture. À travers cette nourriture qui n'était pas absorbée, mais «gaspillée», Mühl exposait l'état d'une société qui ne cesse «de produire et d'étaler impudemment une quantité asphyxiante de marchandises». Mais d'un autre côté, en les détournant ainsi de leur fonction, il soustrayait les aliments à la société sursaturée. Ce détournement démonstratif de nourriture touchait de toute façon à un sujet extrêmement délicat qui ne rendait que trop évidente l'obscénité d'une société étouffant sous les marchandises, comme l'avaient dénoncé Herbert Marcuse et d'autres¹⁹.

Mühl écrivait à propos de sa participation à ces Actions : «Je commence à m'agglomérer au matériau²⁰.» Ce qui était à l'opposé du processus de



137 Otto Mühl, *Nahrungsmitteltest* (*Materialaktion Nr. 26*), 1966, acteurs, aliments, peinture, pigments, toile, action réalisée dans l'atelier de l'artiste, Vienne, Perinetsgasse 1

civilisation qui consiste à séparer, à dissocier, notamment à travers le contrôle du corps dont on exerce dès l'enfance la capacité à être propre. S'alimenter proprement sans laisser tomber une goutte ni faire de taches se situe assez haut sur l'échelle du comportement civilisé. Au contraire, salir ou se salir témoigne d'une éducation ratée. L'association des corps et des aliments, et finalement aussi des excréments corporels de toutes sortes, aboutit à un « agglomérat » qui génère, selon le diagnostic de Roland Barthes, « la forme fondamentale de la répugnance ». Ce que la culture avait séparé se trouve de nouveau aggloméré pour provoquer un mélange de plaisir et de dégoût. « Ce qu'ils produisent, écrit Barthes à propos des collages de Bernard Réquichot, c'est le glutineux, la poix alimentaire, luxuriante et nauséuse, en quoi s'abolit le découpage, c'est-à-dire la nomination²¹. » Ce que décrit Barthes correspond à ce que recouvre aujourd'hui l'acception d'Object Art²².

« La propreté, écrit Mühl, m'est tout à fait suspecte, elle est le camouflage de la saleté et de l'impuissance²³. » Mühl a souvent affirmé vouloir se « rouler dans la fange comme une truie », par réaction au culte petit-bourgeois de la propreté, faisant ainsi allusion à une idée générale de la génération de 1968 qui fustigeait le « caractère obsessionnellement anal » des pères la vertu de la politique et leur renvoyait une « honnête saleté »²⁴.

Pour Mühl, dans l'Action, l'homme n'est pas « un être humain, une personne, un être sexué, mais un corps avec des propriétés particulières. Dans les *Actions matérielles*, il est cassé comme un œuf pour montrer son jaune²⁵ ». Mais, dans les corps nus dépersonnalisés et utilisés comme un matériau, les caractéristiques sexuelles primaires, et donc le sexe biologique, sont d'autant plus chargés de signification que toute autre caractéristique, notamment sociale, en est absente. Ainsi, dans les Actions *Leda mit dem Schwan* [Léda et le Cygne] ou *Versumpfung einer Venus* [Embourbage d'une Vénus], Mühl reprend des topoi mythiques de la féminité. De même, la prédominance des femmes dans ses *Actions matérielles* proches des natures mortes n'est pas fortuite. Contrairement à Meret Oppenheim, qui en 1959 – soit une dizaine d'années avant les *Actions matérielles* de Mühl – offrait aux visiteurs de l'Exposition surréaliste des agapes disposées sur son corps (ill. 138), il ne s'agissait pas pour Mühl d'absorption et de consommation, mais d'agglomérats visibles, hors-corps.

Dans l'exposition *EROS* – pour Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme –, un modèle féminin s'offrait allongée comme la « nature » abondante et nourricière. Dans ce dispositif, Oppenheim instaurait un échange avec les visiteurs à travers les mets apprêtés sur le corps de la femme; elle les invitait à une « communion », à un échange porté par Éros. Manger quelque chose de recueilli sur le corps nu de la femme montre clairement que porter



138 Meret Oppenheim, *Le Festin*, décembre 1959, modèle nu, aliments, table, nappe, action réalisée lors de l'inauguration de l'exposition *EROS* (Exposition internationale du Surréalisme), Paris, galerie Daniel Cordier, 8 rue de Miromesnil

quelque chose à sa bouche et l'absorber est vécu, au sens freudien, comme un déplacement du désir sexuel²⁶. Dans sa mise en scène de l'érotisme cannibale pour un *Dîner nécrophile idéal*, Salvador Dalí, en surréaliste éprouvé, l'avait encore plus clairement marqué en 1964, à travers des codes encore plus lisibles. De nos jours, certains restaurants de luxe adoptent ce genre de mises en scène en servant des sushis sur des corps de femmes nues²⁷.

Les agglomérats répugnants de Mühl se refusaient à ce genre de marchandisation. Pour être un art contestataire, il leur fallait être d'autant plus

efficaces qu'ils allaient à l'encontre de la sensibilité du plus grand nombre. En s'en prenant à des corps de femmes, incarnation pérenne de la propreté et de la pureté aux yeux de la nation, les Actions violaient le tabou de la souillure du corps, ciblaient le politique, ce qui donna lieu à des procès à répétition, et même, à plusieurs reprises, à l'incarcération de Mühl. La répression dont il fit l'objet de la part de l'État démontre sans équivoque que le corps n'est pas une affaire privée. L'entraînement que subit le corps et la discipline que lui impose la société afin d'éviter toute friction dans le processus de production ne souffrent pas d'être entravés. La question de savoir à qui le corps appartient, qui doit et peut le considérer comme son matériau, se révèle être une question politique.

En 1973, Peter Weibel a qualifié les Actions de Mühl de « régression au matériau », les décrivant comme mues par le rejet d'un système capitaliste de production de valeur : « Quand Mühl avilit ses matériaux (= corps, nourriture, etc.), ce fétichisme de l'altération vise à abolir leur valorisation mercantile²⁸. » Pour Walter Benjamin, déjà, les dadaïstes « attachaient [peu de] prix à l'utilité mercantile » de leur production et pratiquaient un « avilissement systématique de la matière de leurs œuvres »²⁹. Les Actions que Weibel qualifie de « régressions » montrent que, pour lui, la manière dont Mühl travaille avec ces matériaux représente psycho-sexuellement un retour et un recours à une phase dépassée de la société. La régression est ici comprise comme le refus d'un travail déterminé par autrui, sachant qu'« un usage libre du matériau artistique [...] le libère également de ses anciennes significations répressives³⁰ ».

Ce postulat concernait tous les matériaux, mais en particulier le corps, auquel était assignée une mission très particulière. Pour pouvoir véhiculer une information « qui ne soit ni manipulable ni influençable par les idées dominantes (= les idées des dominants, comme on le sait), il faut un système de supports et de communication qui n'offre pas de prise aux écrans de fumée des abstractions³¹, et ce système est le corps physique³² ». L'idée d'un médium ou d'un support qui soit « libéré », et ainsi imparablement « honnête » et « authentique », dont le sujet puisse disposer par lui-même et librement face à la marchandisation de tous les autres domaines – dans ce cas, c'est l'artiste qui dispose d'autres corps qui lui sont peut-être familiers –, compte parmi les mythes de la modernité. C'est dans cette conception que le corps a pu apparaître comme le vecteur de transformations politiques. Dans le corps physique, pensé comme la matière de formes d'expression immédiates et de disponibilité totale, pouvait une fois encore se célébrer le rêve de la modernité, celui de l'équation entre l'art et la vie. Pour ce faire, il fallait extirper le corps de son modèle socio-historique³³ afin d'en faire le support de nouvelles inscriptions artistiques.

Cet espoir illusoire de (re-)trouver un corps qui se détermine lui-même et parle en quelque sorte le langage de la nature, un corps donc affranchi des codes culturels, était aussi partagé par les artistes féministes de la première heure, mais elles poursuivaient d'autres objectifs que Mühl. Dans le programme «*giving our bodies back to ourselves*» de 1975, qui fera plus tard l'objet de vifs débats, Carolee Schneemann s'en remettait, pour les changements qu'elle appelait de ses vœux en matière de politique des sexes, au «langage des corps»³⁴. L'un des fondements essentiels de l'actionnisme féministe était le postulat que le corps féminin pouvait se définir de manière autonome. Un espoir que Lucy Lippard résumait ainsi : «en se servant de» leur propre corps, les femmes le faisaient «passer d'objet à sujet»³⁵. De même, VALIE EXPORT caractérisait la «pensée matérielle» comme ce qui pouvait «libérer la femme de son caractère réifié»³⁶.

Les corps mêlés à d'autres matériaux étaient également un sujet central de *Meat Joy* [Joie de la viande, ill. 139] de Schneemann en 1964³⁷. À la différence des *Actions matérielles* de Mühl, il n'y avait pas de régie de la performance, les quatre couples à peine vêtus qui en étaient les acteurs performaient de manière autonome. Ce qui intéressait Schneemann, disait-elle, c'était d'explorer différents types de chair – corps d'hommes et de femmes, poisson cru et volaille plumée – par rapport à la «valeur qui lui est accordée comme matériau», et de mettre en scène «une exubérante célébration sensorielle de la chair»³⁸. Obéissant à une chorégraphie précise, la performance des couples qui se couvraient mutuellement de peinture et s'emmêlaient tournait toujours autour de l'autonomie et de la dépendance des corps féminins au sein du collectif. *Meat Joy* avait, pour Schneemann, le caractère d'un «rite érotique : excessif, prudent, une célébration de la chair comme matériau brut»³⁹. Malgré des aspects comparables, la performance de Schneemann cherchait autre chose que les *Actions matérielles* de Mühl. En effet, comme elle l'indiquait elle-même, sa performance se voulait «relationnelle», c'est-à-dire que les corps établissaient une relation entre eux – il y avait de la proximité, mais pas de dissolution. Malgré les tentatives masculines de former une seule figure à partir de tous les corps de femmes, de créer une représentation de la femme, cette figure finit toujours par se disloquer. À la différence de Mühl, on voit donc dans cette performance, malgré toute l'action directe et tout le désir charnel, qu'il y a une recherche d'images, l'ambition de créer à partir de corps physiques de nouvelles images comme «territoires visuels» se soustrayant aux déterminations extérieures. Dans la «communication des corps», Schneemann tentait de formuler des propositions d'identification qui, cependant, ne pouvaient éviter de conforter les possibilités d'expression déjà existantes.



139 Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 29 mai 1964, quatre femmes, quatre hommes, poisson cru, volaille plumée, peinture, papier, performance réalisée à Paris, dans le cadre du *Festival de la Libre Expression*

La critique qui débouchera sur le refus radical des déterminations biologiques de sexe, comme chez Judith Butler⁴⁰, expliquera plus tard que les empreintes profondément inscrites dans le corps par la culture et sa perception ne changeront ni grâce à la nudité, ni grâce à une autodétermination symbolique du corps. Le slogan de Barbara Kruger : « Nous ne jouerons pas la nature pour votre culture » [We won't play nature to your culture]⁴¹, dit exactement le piège auquel les premières féministes et leur politique du corps ne surent échapper en se référant à la « nature du corps » ou au « langage du ventre ».

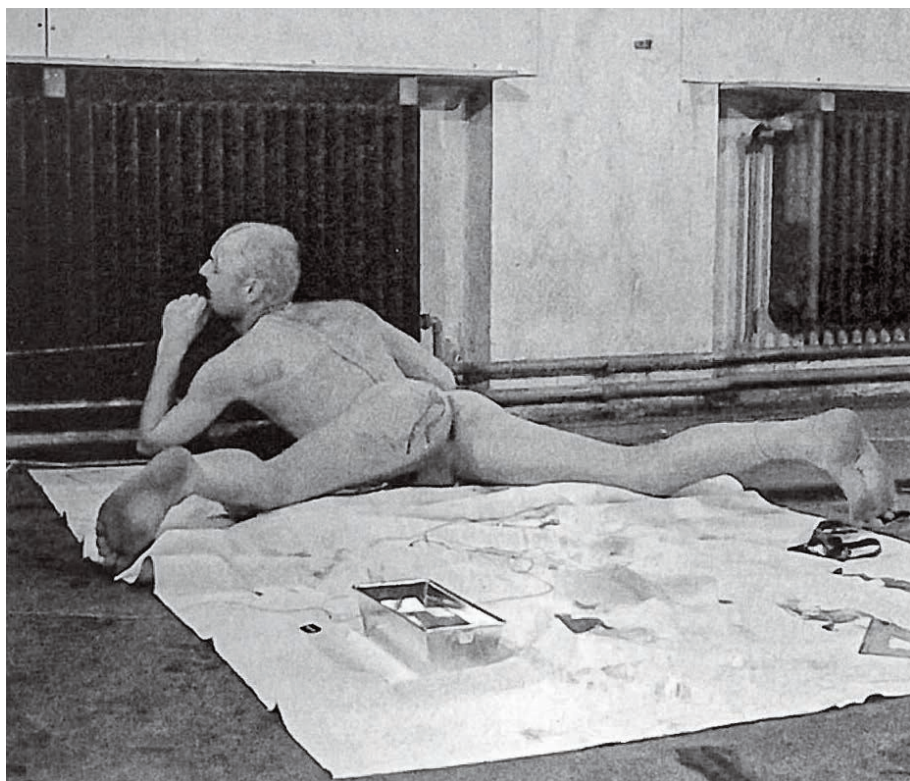
Des corps blessés

Dans la mise en jeu du corps en art, la troisième pratique, centrale, est l'automutilation. Il n'existe aucun autre domaine où le corps vivant de chair et de sang soit aussi existentiellement témoin de ses propres actes que là où il y a blessure et souffrance⁴². Pour exercer une violence contre son propre corps, il faut qu'il y ait une rupture, un dédoublement, ce qui définit de manière générale la possibilité de traiter son corps comme un matériau; mais, dans l'automutilation, cette possibilité est poussée à l'extrême. Le corps se défend contre le traitement qui lui est infligé comme matériau.

En cela, la « double appartenance » du corps définie par Maurice Merleau-Ponty se fait particulièrement précaire : d'un côté, notre corps est une chose parmi d'autres, relevant de l'« ordre de l'objet »; de l'autre, il relève de l'« ordre du sujet »⁴³. Quand il y a automutilation, le corps sujet détache quelque chose de lui-même, le traite comme un objet, et porte atteinte à lui-même; sans parler de sado-masochisme, le sujet doit surmonter la douleur⁴⁴, quelles que soient les tactiques pour y arriver. Surmonter la douleur fait certes partie des pratiques culturelles de l'affirmation de soi; mais, au-delà des mysticismes religieux, ce n'est pas le cas de l'automutilation. Les artistes ont toujours déclaré que ce rapport à soi était une confrontation avec le matériau qu'est le corps. Décrire le corps comme matériau signifie le dissocier d'autres modes d'existence qui lui appartiennent également en propre. Et c'est ainsi que la dualité ancestrale entre corps et esprit – que l'actionnisme s'est toujours promis de dépasser – revient finalement dans le jeu.

Günter Brus, l'un des actionnistes viennois, a pratiqué l'automutilation au point que la police, dont la mission est de protéger la vie, finisse par intervenir. Il réalisait des peintures symboliques sur son corps, qu'il qualifiait d'automutilations domestiquées, et les traduisait ensuite à la lame de rasoir en incisant ce qu'il avait peint. Pour *Zerreissprobe* [Épreuve de résistance au

déchirement, ill. 140], il avait d'abord peint son corps en blanc, puis l'avait divisé en deux parties délimitées par une ligne de peinture noire; cette ligne peinte était ensuite incisée, devenant la ligne de blessure. Mais cette mutation n'était pas aussi simple que cette description par le langage le laisse paraître. Car, entre les deux, il y avait la violence infligée à son propre corps, et ainsi la résistance à la douleur comme forme supérieure d'autodiscipline. L'automutilation exige de faire abstraction de son propre corps pour pouvoir travailler sur lui en tant que matériau. C'est comme si dans la douleur de la blessure résidait une ultime réassurance de sa propre existence⁴⁵. « Les exigences imposées à la libido de l'individu qui se comporte sainement de corps et d'esprit, écrivait Adorno en 1944, sont telles qu'on n'y peut satisfaire qu'au prix de la mutilation la plus profonde⁴⁶. » Que ces propos rédigés à la fin



140 Günter Brus, *Zerreissprobe*, 1970, automutilation, lames de rasoir, ciseaux, aiguille à coudre, crochet, craie, eau, œuf, sucre, urine, mètre ruban, sparadrap, caleçon, bas nylon, ficelles, Munich, Aktionsraum 1

du national-socialisme aient toujours été pertinents vingt ans après, dans une situation différente, c'est ce que prouve la théorie développée par Peter Weibel sur l'actionnisme viennois⁴⁷ : seule l'automutilation empêche d'accepter comme saine la mutilation qu'opère la société sur les individus.

Le programme actionniste de Brus pour sa dernière automutilation, la *Zerreissprobe* qui eut lieu à Munich, dans l'« Aktionsraum 1 », était le suivant : « L'acteur retourne les agressions contre lui-même [...] libérant ainsi les actions correspondantes : automutilations, râles [...], flagellations, comportement convulsif, etc. [...]. Il doit y avoir émission d'ondes de choc⁴⁸. »

Ce qu'il appelle « ondes de choc », c'est le transfert sur le spectateur que déclenche l'action imprévisible du performeur. Ce que l'artiste performe sur son corps comme matériau, le spectateur le transpose de manière immédiate, sans « protection », à lui-même, devenant dans ce processus une membrane réceptive de la performance. Certains artistes ont mis en œuvre, chacun selon ses modalités respectives, ce genre d'agressions chargées d'émotions ; c'est le cas par exemple de Francis Bacon, qui voulait atteindre à travers ses toiles le système nerveux du spectateur⁴⁹. Plus encore, il semble que ce soit un trait caractéristique de l'art moderne qui s'attache à un langage au-delà du langage et entend neutraliser à travers le choc ce que Freud appelle le « pare-excitations », le système de protection face aux stimuli⁵⁰. Dans les années 1960, le corps – et spécialement les blessures qui lui étaient infligées – paraissait être le dernier moyen encore susceptible de déclencher cette *sensation*, ce *choc*.

La réussite d'un tel transfert émotionnel suppose une communication de corps à corps. Cependant, explique Elaine Scarry, la douleur ne se partage pas⁵¹. Nous ne savons pas comment elle est ressentie par un autre corps que le nôtre. Mais, dans aucun autre domaine, la sensation de douleur n'est aussi généralement et universellement admise comme une évidence⁵².

C'est bien également sur ce principe que s'appuient les actionnistes quand ils portent la main sur eux-mêmes ; ils jouent sur la *compassio* physique de ceux qui les regardent. C'est pourquoi Dietmar Kamper parle non pas de communication, mais de « communion des corps⁵³ » dans la douleur. Ce qui semble pertinent dans la mesure où, malgré toute l'impossibilité de comparer la douleur et de la mesurer, l'expérience nous dit qu'un « souffrir avec » s'instaure quand on est confronté à un corps blessé, et que ce sentiment a été cultivé dans la tradition culturelle de la Compassion du Christ. Les modèles culturels sont renforcés par l'expérience physiologique empirique – laquelle nous dit qu'il existe des réactions immédiates du corps quand celui-ci reçoit des impulsions de blessure. Ces impulsions naissent même si ce n'est pas notre propre corps qui subit la blessure.

La stratégie consistant à argumenter à travers le corps blessé peut être conçue de différentes manières. Friedrich Nietzsche, avançant l'idée de la « mémoire du corps », écrivait : « On marque quelque chose au fer rouge pour le fixer dans la mémoire : seul ce qui ne cesse de *faire mal* est conservé par la mémoire. » Et, plus loin, il évoque « la loi fondamentale de la plus ancienne psychologie sur terre (et de la plus tenace aussi, malheureusement). [...] Quand l'homme jugeait nécessaire de se construire une mémoire, cela ne se fit jamais sans sang, martyrs, sacrifices⁵⁴ ». Cette mémoire du corps⁵⁵ est une mémoire des châtiments et des blessures ; elle émane d'un pouvoir, qu'il porte un nom de dieu ou un nom d'homme. Ce pouvoir peut être un pouvoir extérieur, mais aussi un pouvoir intériorisé au nom duquel on inscrit quelque chose dans le corps.

Par rapport à une blessure infligée au corps par d'autres corps, la blessure qu'on inflige à son propre corps garde toujours, même dans une époque sans dieu, quelque chose d'un sacrifice, ou plus exactement d'un sacrifice pour quelqu'un ou quelque chose. Mortification et flagellation, parfois aussi stigmatisation, représentaient jadis pour les chrétiens la possibilité de s'inscrire dans la lignée du Christ. La *memoria passionis*⁵⁶ actualisait dans le corps la postérité de la souffrance. Dans l'imaginaire chrétien, la blessure dans la chair est le sésame qui permet de dépasser le corps terrestre pour accéder à une forme supérieure d'existence. Les blessures du Christ étaient comprises comme ce qui « ouvrait la perspective du salut » tout en étant lié au corps⁵⁷. On ne s'étonnera donc pas que, dans les automutilations pratiquées par les artistes actionnistes, l'iconographie chrétienne joue un rôle important.

Parmi les nombreux artistes pratiquant l'automutilation, Gina Pane constitue une exception. Ce n'est pas la place centrale qu'occupe la blessure dans ses Actions des années 1970 qui la rend si singulière, mais le fait que ce soit une femme qui la pratique. En effet, dans la mystique chrétienne de la blessure, les stigmatisations et les flagellations se pratiquaient sur des corps d'hommes. L'intention de Pane était d'abolir la distinction entre idée et matériau, entre artiste et œuvre. « La première forme, dit-elle, fut le signe, l'écriture sur le corps. Et quand je dis corps, je ne veux pas dire le corps comme sculpture, mais comme posture dans son contexte social et politique, je veux dire également le conscient et l'inconscient. Dans ma première action, j'étais comme un monochrome [...] blanc [...] de Malevitch, je savais que le geste de la blessure n'aurait pas pu être plus extrême⁵⁸. »

Si Pane se qualifie de monochrome, c'est parce que, pour cette action, elle s'était habillée en blanc. Son corps blanc était un tableau fait chair et, ainsi incarné, il devait se substituer au tableau monochrome⁵⁹ ; mais il y avait

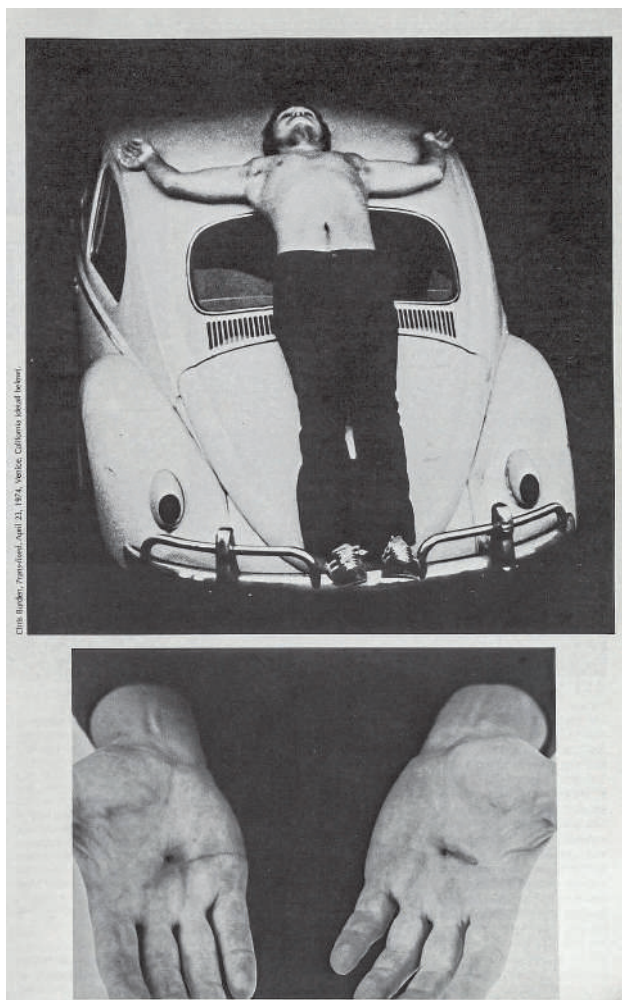
également dans cette performance l'idée, déjà notée plus haut, du corps de femme comme *tabula rasa*, ouvert à la possibilité de l'« inscription ». Dans *Action sentimentale*, une performance réalisée en 1974 à la Galleria Diagramma de Milan devant un public exclusivement féminin, Pane procéda à cette inscription avec son propre sang en plantant des épines de rose le long de son bras et en y pratiquant des entailles à la lame de rasoir⁶⁰. Le monochrome de Pane, toute vêtue de blanc dans l'espace blanc de la galerie, faisait ressortir dans toute sa force la douleur de ces lettres de sang⁶¹.

Gina Pane déclarait rétrospectivement, à propos des Actions où elle scarifiait littéralement des expériences dans son corps : « J'ai pratiqué ces blessures [...] de mon pied à ma tête, dans les talons, les bras, le ventre, le nombril, dans le dos, dans les avant-bras, jusqu'au front. Ce fut la dernière, après j'ai arrêté⁶². » Elle disait avoir voulu atteindre, à travers la douleur comme cri du corps, les membres de ce qu'elle appelait une « société anesthésiée ». À une époque où « la souffrance physique, la douleur du corps lui-même [...] ne sont plus les éléments constitutants de la peine [...] »⁶³, l'automutilation pratiquée en public peut avoir une fonction de choc. Mais on peut se demander dans quel but.

Pane a raconté que certaines spectatrices, qui avaient enduré jusque-là ses automutilations, se mirent tout de même à crier quand elle approcha la lame de rasoir de son visage : « “Non, non, pas le visage !” Le visage est tabou, c'est le centre sur lequel se concentre toute l'esthétique humaniste, le lieu où se situe le pouvoir narcissique⁶⁴. » C'est la partie du corps que seul un miroir permet d'appréhender visuellement. C'est là que l'individualité semble le plus atteinte si on la blesse. C'est manifestement là qu'il est le plus difficile de se dissocier du corps en le traitant comme un matériau. C'est sans doute également pour cette raison que dans la tradition de l'iconographie chrétienne, qui pourtant regorge d'images de blessures, il n'y a pas de blessures du visage, probablement parce qu'il est un marqueur de la résistance de chacun à la douleur.

Pour Pane, les blessures de la bouche revêtaient une importance particulière. Car c'est un endroit du corps connu dans la psychanalyse pour être une transposition du sexe, un déplacement dont le surréalisme avait déjà presque fait une convention. Avec la bouche qui saigne – les lèvres et la langue –, Pane entendait inscrire le sexe féminin dans l'iconographie de la douleur.

Les performances de Pane visaient à montrer, à travers les blessures, la vulnérabilité de tous les corps. La blessure est « un instant radical, un moment chargé de la plus haute tension et présentant la distance la plus courte entre un corps et un autre corps⁶⁵ ». Par analogie avec la communauté chrétienne, Pane espérait, à travers une blessure réelle, fonder symboliquement une



141 Chris Burden,
Trans-Fixed, 23 avril
1974, clous, Coccinelle
Volkswagen, crucifixion
réalisée dans un garage,
Los Angeles, Calif.,
Speedway Avenue,
photos parues dans
Artforum, vol. 14, n°9,
mai 1976, p. 25

communion des femmes et faire désormais entrer la catégorie du sexe dans la tradition du corps blessé, sacrifié.

Toutes les automutilations n'ont pas pour objectif cette compassion du spectateur et ne cherchent pas forcément à fonder une communauté soudée par l'expérience commune aux témoins de la douleur; c'est bien ce que montrent les nombreuses automutilations de l'artiste américain Chris Burden⁶⁶. Celui-ci, par exemple, resta assis pendant deux jours sur un socle à l'entrée d'une galerie new-yorkaise avant de perdre connaissance; en 1971,

il se fit tirer une balle de revolver dans le bras; en 1973, il se fit administrer des électrochocs, traversa en rampant des éclats de verre et finit par se faire crucifier sur une Coccinelle Volkswagen – pour lui, toute performance d'automutilation réussie représentait un gain «de pouvoir et de sagesse [...] que d'autres n'ont pas. C'est une force singulière⁶⁷». Une force qui s'acquiert manifestement en relevant toujours de nouveaux défis que l'on se pose à soi-même, et en surmontant son propre corps, dans une pratique qui s'apparente en cela sans doute au sport de haut niveau, rejoint de nos jours par le «tourisme de l'extrême» et les entraînements à la survie.

Contrairement à celles de Gina Pane, les Actions de Burden se déroulaient à l'exclusion de tout public. Lorsqu'il se fit clouer sur la Volkswagen, le seul témoin était la personne qui plantait les clous. Pour vaincre l'incrédulité des saints Thomas, l'artiste avait ensuite présenté ses mains transpercées au photographe (ill. 141). Mais saint Thomas ne s'était pas satisfait du récit de l'apparition du Seigneur, il voulut toucher du doigt la blessure dans le corps du Crucifié pour s'assurer de ce qu'il avait vu. Car l'œil est plus facile à tromper que le toucher.

Burden en resta pourtant à la documentation photographique de ses stigmates, car il ne s'agissait pas pour lui de communiquer sa douleur, ni de former une communauté de compassion, ni d'atteindre à la «communion des corps». Il entendait endurcir son corps en transformant la douleur en victoire. Tandis que Pane revendiquait pour son sexe l'iconographie de la douleur dans un processus où le tableau se faisait chair, Burden se référait à une autre tradition culturelle du culte du sacrifice qui avait à voir avec le dépassement de soi-même, à savoir la guerre⁶⁸ – la mise à l'épreuve terrestre d'un corps masculin endurci. Burden a formulé ce contexte en 1986, disant s'intéresser à l'origine du pouvoir, tant du pouvoir physique que du pouvoir bureaucratique, et à la manière dont ce pouvoir finit par modeler le monde dans lequel nous vivons. Donald Kuspit avançait que, en fait, la question était moins celle de l'origine du pouvoir que celle de son effet. Car, finalement, c'est Burden qui en avait toujours davantage⁶⁹. Mais ce pouvoir toujours plus grand ne servait au fond qu'à mettre une nouvelle fois son courage à l'épreuve, de sorte qu'en s'automutilant Burden prouvait son invulnérabilité.

Il est frappant d'observer que, en réalité, les emprunts de Burden à l'iconographie chrétienne – les stigmates de la crucifixion dans les paumes de ses mains dans *Trans-Fixed* [Cloué], mais aussi une performance de nuit où il se planta deux électrodes dans la poitrine⁷⁰ – trivialisent plutôt ces automutilations. Même les stigmates n'ont pas fait de Burden un nouveau saint François. Il n'est pas si simple de s'inscrire dans la lignée du sacrifice chrétien

et de deux mille ans d'histoire. Sans doute parce que l'image du Christ, comme celle des martyrs, s'est détachée du corps physique pour gagner l'ordre du symbolique. En revanche, la guerre exige des hommes d'assumer sur eux et sur leur corps la blessure physique. Dans la logique de la guerre, non seulement les êtres humains sont généralement considérés comme un matériau, mais de plus traiter son propre corps comme un matériau passe pour être l'une des vertus viriles héroïques, inculquées par la société.

Aussi bien Otto Mühl que VALIE EXPORT ou Carolee Schneemann – dans différentes configurations et avec des objectifs différents – cherchaient en fin de compte à retrouver l'autonomie du corps; en revanche, les nombreuses performances d'automutilation visaient finalement à surmonter un corps que les actions des artistes que nous venons de nommer avaient encore à reconquérir. En conclusion, le sujet se comprenait comme objet et démontrait cette douloureuse prise de conscience en dépassant l'infériorité de sa chair.

Ainsi le corps perd-il sa spécificité. Il devient un matériau parmi tant d'autres, ce qui va de pair avec les possibilités qu'offre la technologie médicale. Dans un art contemporain qui prête au corps une importance considérable, cela aboutit essentiellement, malgré une grande diversité d'approches, à deux tendances. D'une part, le corps triomphe en tant que matériau anesthésié : la peau n'est plus une limite depuis qu'en médecine des caméras parcourent couramment nos organes internes. Comme dans les installations de Mona Hatoum, des films de voyages endoscopiques font vivre au spectateur l'expérience des profondeurs du corps comme dans un tunnel. Dans ce qu'on voit, la douleur n'a plus de place – et ce non pas seulement parce que le corps est médiatisé, mais surtout parce que les images des caméras peuvent certes informer le médecin des altérations, des souffrances ou des douleurs, mais qu'il n'existe aucune mémoire visuelle qui en rende compte. Le regard dans les entrailles fait apparaître le corps comme sans visage et sans histoire, donc comme celui d'une créature non humaine.

D'autre part, le corps n'est plus aujourd'hui une entité fixe. Outre les prothèses numériques pour un avenir connecté⁷¹, de plus en plus de parties du corps sont physiquement susceptibles d'être remplacées et, avec le décodage du génome humain, le corps est sur le point d'être programmable. En procédant régulièrement sur son visage à des opérations de chirurgie plastique qu'elle fait retransmettre en direct depuis la salle d'opération, l'artiste française Orlan démontre la possibilité de transformer le corps grâce à des interventions comme celles auxquelles ont recours les stars du show-business. Orlan dessine d'elle-même des croquis qu'elle charge les chirurgiens d'appliquer pour modifier son nez, sa bouche, ses yeux et ses joues. Avec les futurs moyens de

la génétique, la transformation du corps pourra être plus profonde encore et moins invasive. Mais la chirurgie plastique sur commande d'Orlan, qui opère sur le modèle de la sculpture avec sa division du travail, montre justement à travers l'archaïsme du scalpel que le corps vivant est en train de perdre de sa spécificité. Et, surtout, la complicité des médecins apporte la preuve que, dans la mise en forme esthétique du corps comme matériau vivant, il ne s'agit absolument pas d'un ésotérisme artistique, mais bien d'une pratique sociale.

Le corps, avec ce que permet désormais la génétique, est devenu aujourd'hui un réservoir de matériaux dont les ressources ne cessent de croître. De ce fait, le corps physique traditionnel comme matériau de l'art devrait avoir perdu tout son potentiel de provocation, mais aussi tout son potentiel de promesses.

Perspectives.

Les matériaux de l'immatériel

La notion d'immatérialité joue un rôle dans l'utilisation en art de différents matériaux évoqués ici. Ce que signifie l'idée de négation de la matière ne peut être défini qu'imparfaitement, car, en termes de physique, seul le vide est immatériel. De même, les trous noirs que l'on a découverts dans l'espace sont en fait – contrairement à l'acception ordinaire du trou comme étant un néant – de la matière hautement concentrée¹. Mais, historiquement porteur de lourdes connotations, le concept d'immatérialité est tenace. Tandis qu'à partir de la Renaissance le matériau perdait de son importance dans le jugement porté sur une œuvre d'art et qu'en revanche le statut de l'artiste devenait celui d'un deuxième créateur, la forme par lui élaborée « signifiant un matériau dématérialisé² », dans l'art médiéval, les matériaux sensibles à la lumière tels que le verre, les pierres précieuses ou l'or étaient des médiateurs entre ici-bas et un au-delà immatériel.

Le « discours » postmoderne où la notion d'immatérialité ne circule pas seulement dans le champ de l'art, mais aussi dans la vie quotidienne, en particulier pour qualifier les technologies de l'information et les nouveaux médias, développe manifestement des affinités avec le Moyen Âge dans la conception d'une médialité de matériaux transparents, en quelque sorte « invisibles ». En 1984, dans son exposition consacrée aux *Immatériaux*, Jean-François Lyotard exposait à travers de nombreux exemples les représentants hétérogènes de l'immatérialité dans les arts et dans la vie quotidienne de différentes époques : depuis les données boursières derrière lesquelles se cachent d'invisibles flux de marchandises et d'argent, en passant par les modèles de structures moléculaires de la matière ou les micrographies des fibres chimiques, jusqu'aux univers numériques, la lumière, l'énergie, etc.

Le titre de travail de l'exposition, « La matière dans tous ses états », ne fut finalement pas retenu, mais il aurait été mieux adapté au contenu, tout en étant moins spectaculaire que le titre définitif³. En effet, le terme d'« Immatériaux » et ses connotations sacrées et insaisissables ont d'un coup mis en valeur et

consacré un gigantesque champ jusque-là très prosaïquement regroupé sous la rubrique des technologies d'avenir. L'ensemble de l'informatique et des techniques de communication gravissait ainsi un échelon considérable dans la hiérarchie des valeurs qui va du matériel à l'immatériel. En effet, l'idée d'immatériel ou de « matériaux immatériels », un terme que Hegel avait réservé à la lumière⁴, fait toujours surgir des associations qui la font apparaître comme une clé pour des mondes supérieurs⁵.

On sait depuis longtemps que certains processus importants et certaines fonctions sociales se soustraient à la visibilité, ne se laissent pas appréhender, même si leurs conséquences sont visibles et sensibles. Avant la modernité, ces phénomènes faisaient l'objet d'allégories susceptibles de les représenter. Mais, depuis le début du ^{xx}e siècle, l'un des paradigmes de l'art moderne, et en particulier de l'art abstrait, a consisté à ne plus décrire l'au-delà, mais le présent et davantage encore l'avenir sur terre, comme l'ère qui saurait dépasser la matière, ou bien – et c'était posé comme équivalent – comme l'âge du « spirituel ». Cette évolution était largement liée aux découvertes des sciences naturelles et au développement de nouvelles technologies. Déjà à la fin du ^{xix}e et au début du ^{xx}e siècle, l'invention de la lumière électrique, la transmission de l'information par la télégraphie sans fil et la radioscopie des corps solides par les rayons X avaient eu d'immenses répercussions et n'avaient pas laissé les artistes indifférents⁶. Or, ces effets visibles d'énergies invisibles n'étaient jamais associés à l'idée d'un travail salissant, ce qui joua un rôle primordial dans le jugement tout à fait positif dont purent jouir l'électricité et les techniques d'imagerie avec leur matière sans corps. Les énergies invisibles semblaient fonctionner en quelque sorte de manière autonome, comme par magie. Il est cependant intéressant de voir comment, vers 1900 – et malgré cet ésotérisme –, on argumentait de façon tout à fait matérialiste ; en effet, même l'invisible, même les idées, étaient décrits comme des « ondulations », comme des substances fines, bref comme un état de la matière.

La naissance de l'art abstrait dans les années précédant immédiatement la Première Guerre mondiale a globalement été influencée par les idées d'une matière sans corps. Vassily Kandinsky et Franz Marc justifiaient le « dépassement » de la représentation figurative dans les arts visuels par l'importance croissante de forces invisibles dans la vie moderne. Comme František Kupka à Paris⁷, Franz Marc, euphorique, résumait peu avant le début de la guerre, dans sa « Critique du passé » : « Nous pouvons en quelque sorte exécuter de manière expérimentale la traversée médiumnique d'une matière par les rayons X [...]. La télégraphie sans fil [...] n'est-elle pas un exemple de télépathie ? Le disque gramophone semble prouver expérimentalement que les morts peuvent



142 Shigeko Kubota, *Meta-Marcel: Window*, 1976-1977 (restauré en 2019), installation vidéo avec écran, verre, contreplaqué, 58 × 78 × 66 cm, New York, N.Y., Whitney Museum of American Art

encore nous parler⁸. » Et, sur les techniques d'avenir, il affirmait ailleurs : « Notre regard traverse la matière et le jour n'est pas loin où nous trouverons un chemin à travers sa masse oscillatoire comme si c'était de l'air. La matière est quelque chose que l'homme ne reconnaît pas, il la tolère tout au plus⁹. »

Lorsque, cinquante ans plus tard, Lucio Fontana et une série d'autres artistes annoncèrent en guise de manifeste vouloir « se libérer des entraves de la matière », on pouvait penser que les programmes étaient comparables. Mais, après deux guerres mondiales et l'évolution technique à marche forcée qu'elles avaient entraînée, les références de Fontana n'étaient plus l'électricité, la télégraphie sans fil et les rayons X, mais la télévision, la conquête de l'espace et la

communication par satellite. « Il est vrai que l'art est éternel, mais il a toujours été lié à la matière. Nous voulons au contraire nous libérer de cette entrave, nous voulons que – même avec une seule minute d'émission – il dure mille ans dans l'espace¹⁰. » La conquête de l'espace qui s'ouvrait donnait un nouvel élan au rêve de dépassement de la matière et d'un art indépendant des matières physiques.

La notion d'immatériel, associée dans la pensée occidentale – en déclinant diverses variantes – aux sphères divines, spirituelles, en un mot aux sphères supérieures, n'a donc pas perdu son pouvoir d'attraction en passant dans les domaines profanes. Au contraire, le jeu avec la matière et sa disparition suggérée, son retrait, sa transformation en énergie invisible, sont mis en scène comme une fascination esthétique – mais, il est vrai, avec un glissement terminologique. Dans de nombreux cas où l'on parle aujourd'hui d'immatérialité, on a en tête une matière sans corps – de l'énergie dans ses différents états. En 1968, Lucy Lippard et John Chandler avaient forgé le terme de « dématérialisation » pour décrire l'art conceptuel contemporain et sa mouvance : « La matière est déniée dans la mesure où la sensation a été convertie en concept¹¹. » Certes, Lippard constatera elle-même, six ans plus tard, que la notion de « dématérialisation » n'était pas appropriée, mais tout en continuant à la populariser¹². Entre-temps, le concept d'immatériel a supplanté celui de dématérialisation qui, malgré tout, suggère encore à la base un matériau¹³ ; et ainsi l'antagonisme avec le matériau s'est-il encore renforcé.

Il est évident que l'idée d'un art indépendant non seulement du lieu, mais aussi du matériau d'un support – comme le celluloïd du film –, d'un art donc susceptible d'exister partout, apparaît comme particulièrement compatible avec le caractère indéfiniment présent des nouveaux médias. À la fin des années 1970, Shigeko Kubota, une artiste originaire du Japon, s'était emparée de la problématique dans son installation *Meta-Marcel: Window* [Meta-Marcel : Fenêtre, ill. 142], qui présentait la technique vidéo encore toute récente comme une « fenêtre » entre hier et demain¹⁴. Se référant à Marcel Duchamp, elle reprenait le paradigme légendaire, qu'avait forgé Leon Battista Alberti, de la représentation picturale comme une fenêtre ouverte sur le monde ; mais au lieu d'un tableau, dans l'installation, le regard se portait désormais sur un écran ne montrant aucune image, mais la matière dont sont faites les images médiales. Certes, il y avait encore une bande qui défilait, mais elle donnait à voir le code de couleurs RCA sous forme de bruit optique, renvoyant ainsi à la potentialité de toutes les images médiales. Chez Kubota, les images potentielles restaient cependant liées au cadre de bois d'une fenêtre qui pouvait s'ouvrir, marquant donc l'interface entre les espaces imaginaires de futures images médiales et l'espace physique du spectateur dans sa matérialité objective.



143 Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 1992, pigment, béton, plâtre, 6 × 6 × 6 m, installation (temporaire), *documenta IX*, Kassel, Friedrichsplatz

Si Kubota représentait avec sa vidéo une position intermédiaire, les images numériques n'ont plus besoin d'une matrice fixe comme la bande vidéo. Mais les images médiales ne sont pas les seules à être traitées par les artistes sous leur aspect immatériel, dans le sens d'une matérialité sans corps. L'art contemporain va jusqu'à dématérialiser visuellement même les matériaux traditionnels, incontestés – et pas seulement l'or, réceptacle ancestral du spirituel qu'affectionnaient Yves Klein, Jannis Kounellis ou Joseph Beuys¹⁵. Pratiquement tous les matériaux se prêtent à une utilisation inversée. Même la pierre, symbole par excellence de la gravité terrestre, peut faire l'objet de dispositifs visuels à travers lesquels ses propriétés physiques, en particulier son lien à l'attraction terrestre, semblent être abolies. À l'âge des médias, de telles expériences de perception exercent une forte attraction, car, à la différence du tableau qui a toujours eu pour mission de rendre présent ce qui est absent, elles interrogent l'aspect physique dans ses dimensions imaginaires.

Nous présenterons ici deux exemples, parmi tant d'autres, qui éclairent les procédés d'inversion des matériaux conventionnels. La *documenta IX*, en 1992, exposait les travaux de deux artistes tout à fait différents qui, bien que réalisés indépendamment l'un de l'autre, paraissaient conceptuellement se faire pendant dans la mesure où le dispositif visuel de leur matériau semblait en annuler les propriétés physiques. Il s'agissait des installations *Descent into Limbo* [Descente dans les limbes] d'Anish Kapoor, artiste d'origine indienne travaillant en Angleterre, et *The White Figure* [La figure blanche] de l'Américain James Lee Byars, exposée parfois aussi sous le titre de *The Sleeping Beauty* [La Belle au bois dormant]¹⁶.

Le dispositif de la *Descente dans les limbes* de Kapoor consistait en un espace vide, formé par un cube de béton. Autorisés à y pénétrer seulement par petits groupes, les visiteurs étaient immédiatement attirés par une grande forme circulaire noire au sol, au milieu de la pièce, dont la surface d'un noir profond semblait celle d'un doux velours (ill. 143). On avait l'impression d'un disque mince intensément sombre. Mais, en s'approchant, la surface du disque de velours et sa substance condensée se dérobaient pour se révéler être un trou dans le sol, et il fallait qu'un surveillant empêche les visiteurs de tomber dans le « néant », dont toute tentative de mesurer visuellement la profondeur était vouée à l'échec.

La cavité terrestre ainsi dé-limitée – en réalité, une calotte sphérique recouverte à l'intérieur d'un pigment bleu-noir – suggérait un matériau visuellement compact, physique. Cette illusion était due à l'homogénéité de la surface pigmentée de la cavité qui absorbait toute la lumière. Le titre du travail de Kapoor, *Descente dans les limbes*, désigne dans l'iconographie chrétienne la descente du



144 James Lee Byars, *The White Figure*, 1990, marbre blanc, 170 × 45 × 20 cm, ici installation (temporaire), *documenta IX*, 1992, Kassel, Zwehrenturm

Christ dans la dimension inconnue des limbes, généralement figurée sous la forme d'un abîme. Il s'agit du lieu à partir duquel le Christ dépasse son existence terrestre pour ressusciter. Kapoor a mis en scène – en quelque sorte par analogie avec la foi chrétienne dans les miracles – une illusion de perception où le sol, incarnation de la stabilité, se dérobe, tout en revêtant par une inquiétante étrangeté l'apparence fascinante d'une extrême solidité matérielle.

C'est sur l'inversion de la matérialisation du « néant » sous la surface de la terre que s'était penché James Lee Byars dans son travail pour la même *documenta IX* (ill. 144). Il s'agissait d'une pierre compacte exposée au dernier étage d'une ancienne tour de garde de la ville, la Zwehrenturm, aujourd'hui espace d'exposition rattaché au musée Fridericianum¹⁷. Au centre de la petite salle de

la tour, peinte en blanc et éclairée sur trois côtés par la lumière extérieure des fenêtres, Byars avait disposé horizontalement sur le sol blanc un bloc oblong de marbre également blanc qui avait approximativement les dimensions d'un corps humain. Malgré la stabilité de sa position, les limites de la pierre semblaient se dissoudre sous l'incidence de la lumière – un effet encore accentué par les arêtes légèrement arrondies des surfaces polies denses et mates du marbre, ainsi que par l'ombre portée là où la pierre aurait en fait dû toucher le sol. L'ombre, la « pureté » du marbre blanc et la situation de l'installation tout en haut de la tour – le spectateur devait gravir plusieurs étages pour y accéder – se combinaient pour suggérer que le bloc de pierre allait se détacher du sol pour flotter dans l'air.

Tout le dispositif était pensé pour faire oublier le poids de la pierre et l'expérience que chacun peut avoir de la gravité qu'elle incarne. Conçue pour démontrer que les propriétés physiques de la matière peuvent être annulées par un dispositif visuel faisant apparaître la pierre comme immatérielle, l'œuvre illustre sans équivoque que même la plus lourde des pesanteurs terrestres peut être visuellement transformée. Aucune vérification de cette impression par les autres sens n'était possible, puisque le spectateur ne pouvait voir l'installation de Byars que depuis le seuil et qu'il en était réduit à se demander si la forme oblongue qui semblait flotter était réellement un bloc de marbre – lequel, tel un mirage, paraissait échapper à la gravité, devenir lumière, quelque chose donc comme une pierre philosophale. Le bloc de marbre reposant horizontalement au sol, avec son volume évoquant la figure humaine, était nimbé de l'aura d'une scène de mise au tombeau avec tout ce qu'elle promet en matière de dépassement de la vie terrestre, mais aussi avec une intense présence dans le temps présent.

Les deux pièces – la substance concentrée du trou sombre de Kapoor dans *Descente dans les limbes* tout comme la dématérialisation visuelle de la pierre chez Byars – montrent pareillement à quel point le jeu sur le dépassement du matériau, dans des cultures exercées pendant deux millénaires à dépasser la matière au profit d'une instance supérieure, donne lieu à des associations spirituelles. La sensation pour le spectateur consiste cependant à voir clair dans ce jeu, dans la *dissimulatio* qui seule comporte une plus-value esthétique.

Pour résumer, donc : en art, tous les matériaux se prêtent potentiellement à l'évocation de variantes de l'immatériel reposant sur une diversité de fondements culturels et historiques. Mais l'artifice exige dans un premier temps de mettre en avant l'aspect matériel, sans lequel il ne saurait y avoir d'expérience du dépassement du matériau comme expérience esthétique. La multiplication de ce genre d'« immatérialités » démontre une fois encore la nécessité

d'intégrer les matériaux de l'art dans l'analyse des œuvres, même là où, par le truchement de l'art, ils semblent avoir revêtu un autre état. Et bien plus encore : il est grand temps de ne plus considérer les images médiales comme des phénomènes relevant du off, mais au contraire de prendre en compte la matérialité des nouveaux médias. Mais ce serait un autre projet...

Notes

Notes de l'Introduction

- 1 Voir *Quand les attitudes deviennent forme. Œuvres, concepts, processus, situations, information / Wenn Attitüden Form werden. Werke, Konzepte, Prozesse, Situationen, Information*, éd. par Harald Szeemann, cat. exp. Berne, Kunsthalle, 1969. Le dernier jour de l'exposition, les matériaux rassemblés furent livrés aux flammes; voir « Ein Zeitzeuge berichtet: Franz Meyer. Wenn Attitüden Form werden », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 2, 1997, p. 9-41, ici p. 14.
- 2 Hans Heinz Holz, « Die Berner Kunsthalle als Abfallplatz », *National-Zeitung*, Bâle, 1^{er} avril 1969.
- 3 Brigitte Zehmisch, « Wenn Platiütüden Form werden », *Neue Zürcher Zeitung*, 1^{er} avril 1969.
- 4 Voir la polémique autour de l'exposition *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection / Junge Britische Künstler aus der Sammlung Saatchi*, et particulièrement autour de l'utilisation de bouse d'éléphant par Chris Ofili; voir cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts, Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, et New York, Brooklyn Museum, 1998.
- 5 Wolfgang Kemp, « Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstgeschichte », *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, n° 9, 1975, p. 25-34.
- 6 Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1994.
- 7 Norberto Gramaccini, « Zur Ikonologie der

Bronze im Mittelalter », *Städel-Jahrbuch*, vol. 2, 1987, p. 147-170.

- 8 Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, 2 t., Florence, Olschki, 1996.
- 9 Pour l'étude d'une période donnée, voir Gesa Bartholomeyczik, *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 1996; pour certains matériaux, voir Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin, Reimer, 1996.
- 10 Voir Monika Wagner (éd.), *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*, Hambourg, Christians Verlag, 1998-2001.

Notes du chapitre 1

La couleur comme matériau

- 1 Leon Battista Alberti, *De pictura* [1435], trad. française de Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2019, p. 68.
- 2 Dans son *Musée imaginaire* paru en 1947, André Malraux soulignait que la reproductibilité des tableaux les rendait autonomes en défaisant leur lien à un lieu précis.
- 3 Certes, cette prétendue immatérialité était déjà une notion obsolète en physique au milieu du XIX^e siècle, depuis la théorie de Michael Faraday sur la transformation de la chaleur, de la lumière et de la matière; mais elle permet

- de perpétuer jusqu'aux technologies sophistiquées d'aujourd'hui le vieux mythe de l'infériorité du matériau que la grâce de l'artiste abolirait en lui donnant forme.
- 4 L'un des éléments catalyseurs du débat a été l'exposition *Les Immatériaux* conçue en 1984 par Jean-François Lyotard.
 - 5 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, vol. 2 : *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Munich, Beck, 1987⁴, p. 37.
 - 6 Pour l'évolution de la conception du matériau, voir Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [1972], trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, en part. p. 126 et p. 130-134.
 - 7 Pour la disposition des couleurs sur la palette, voir John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames & Hudson, 1993, chap. 10.
 - 8 Laszlo Glozer, dans *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, éd. par *id.*, cat. exp. Cologne, Rheinhallen, Cologne, DuMont, 1981, p. 226.
 - 9 Voir Robert Rauschenberg, *Magician II*, 1959, avec une palette de couleurs industrielles; Daniel Spoerri, *Palette d'artiste*, 1968; Dieter Roth, *Kompothographie*, 1970, avec des aliments.
 - 10 Gage, *Colour...*, 1993, *op. cit.* (note 7), p. 187.
 - 11 Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984.
 - 12 Voir Günter Bandmann, « Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts », dans Helmut Koopmann et J. Adolf Schmoll dit Eisenwerth (éd.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, 2 t., Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1971, t. 1, p. 129-157, ici p. 132 et suiv.
 - 13 Voir Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [1795], texte original et version française, Paris, Aubier, 1992, 22^e lettre, p. 179.
 - 14 Martin Warnke, « Der Kopf in der Hand », dans Werner Hofmann (éd.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, cat. exp. Vienne, Wiener Festwochen et Künstlerhaus Wien, 1987, p. 57.
 - 15 Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti* [1772], éd. bilingue, trad. de l'allemand et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier, 1940, p. 59-60.
 - 16 Voir Wolfgang von Löhneysen, *Raffael unter den Philosophen. Philosophen über Raffael*, Berlin, Duncker & Humblot, 1992.
 - 17 Voir Charles Baudelaire, cité d'après Jules Levallois, *Milieu du siècle. Mémoires d'un critique*, Paris, Librairie illustrée, 1895 : « Je voudrais, disait-il avec son air de pince-sans-rire, les prairies teintées en rouge, les rivières jaune d'or et les arbres peints en bleu. La nature n'a pas d'imagination. »
 - 18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, 3 vol., Paris, Aubier, 1995-1997, ici vol. 1, p. 120; voir également, pour le « matériau sensible », p. 123.
 - 19 *Ibid.*, vol. 2, p. 121 et vol. 3, p. 303.
 - 20 *Ibid.*, vol. 1, p. 122.
 - 21 Adolf Hölzel, cité d'après Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hambourg, Rowohlt, 1956, p. 98.
 - 22 Adolf Hölzel, « Über die künstlerischen Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild », *Die Kunst für alle*, XX, 4-6, 1904, p. 140.
 - 23 Dans une autre situation et avec d'autres objectifs, Goya avait formulé une conception semblable; voir Martin Warnke, « Goyas Gesten », dans Werner Hofmann, Edith Helman et *id.* (éd.), *Goya, « Alle werden fallen »*, Francfort-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1981, p. 117-141.
 - 24 Par analogie avec la musique, la couleur devait être sans objet et, idéalement, sans matière.
 - 25 Franz Marc, *Les Cent Aphorismes. La seconde vue*, trad. de l'allemand par Laurent Bonzon, Paris, Fourbis, 1996, p. 38, § 54.
 - 26 Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1910], trad. du russe et de l'allemand par Nicole Debrand et Bernadette Du Crest, éd. par Philippe Sers, Paris, Gallimard, 1989, p. 115.
 - 27 Sebastian Egenhofer, *The Sublime is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Coblenz, Fölbach, 1996, p. 98.

- 28 Ces approches sont également à l'origine du film de Derek Jarman, *Blue*, 1993.
- 29 Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy » [1957], dans *Ad Reinhardt*, cat. exp. Los Angeles, The Museum of Modern Art, 1991, p. 117.
- 30 Yves Klein, cité d'après *Yves Klein*, éd. par Sidra Stich, cat. exp. Cologne, Museum Ludwig *et al.*, 1994, p. 76.
- 31 La notion [d'« immatériaux » – N.d.T.] popularisée notamment par Jean-François Lyotard correspond, en physique, à une pensée prémoderne.
- 32 Voir Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* [1903], Munich, Matthes & Seitz, 1980, p. 394 : « L'homme est forme, la femme matière [...]. La matière demande à être formée. » Voir également le point de vue critique de Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer, 1993.
- 33 Charles Blanc cité d'après Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, trad. de l'allemand par Françoise Laroche, préface de Michel Pastoureau, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 23.
- 34 Dans ce qu'on a appelé la Querelle du coloris, la matière de la peinture jouait également un rôle; voir Bettina Gockel, *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Porträtmalerei*, Berlin, Mann, 1999, p. 2.
- 35 Voir Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer*, Cologne, DuMont, 1989, p. 37 et suiv.
- 36 William Thackeray dans *Fraser's Magazine*, cité d'après Martin Butlin et Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, 2 vol., Londres, Yale University Press, 1984, vol. 1, n° 409. Trad. ici d'après William Makepeace Thackeray, « May Gambols; or, Titmarsh on the Picture Galleries », dans *id.*, *Ballads and Miscellanies*, Londres, Smith Elder, 1899, p. 419-445.
- 37 Voir Gernot Böhme et Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, Munich, Beck, 1996, p. 145, 153 et suiv.
- 38 Turner connaissait le physicien et chimiste Michael Faraday qui a formulé les bases de la loi de la conservation de l'énergie que développera plus tard Hermann Helmholtz; voir Monika Wagner, « Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung – William Turner », dans *id.* (éd.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 t., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991, t. 1, p. 115-134, ici p. 131 et suiv.
- 39 *Ibid.*, p. 115 et suiv.
- 40 Voir Judy Crosby Ivy, *Constable and the Critics 1802-1837*, Woodbridge, Boydell Press, 1991, avec de nombreuses variantes du même jugement.
- 41 Paul Signac [1899], cité d'après Hess, *Dokumente...*, 1956, *op. cit.* (note 21), p. 19.
- 42 Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société* [1947], Paris, Gallimard, 1974, p. 28.
- 43 Vincent Van Gogh, lettre 260, à Théo Van Gogh, La Haye, dimanche 3 septembre 1882, original en hollandais et trad. anglaise, dans Leo Jansen, Hans Luijten et Nienke Bakker (éd.), *Vincent Van Gogh – The Letters*, Amsterdam / La Haye, Van Gogh Museum / Huygens ING, 2009; voir <https://vangoghletters.org/vg/letters/let260/letter.html> [dernière consultation le 27 juin 2025].
- 44 Vincent Van Gogh, lettre 663, à Émile Bernard, Arles, mercredi 27 juin 1888, dans *ibid.*; voir <https://vangoghletters.org/vg/letters/let663/letter.html> [dernière consultation le 27 juin 2025].
- 45 Monika Wagner, « Duell mit Van Gogh », *Kunstforum International*, vol. 111, janvier-février 1991, p. 123.
- 46 Artaud, *Van Gogh...*, 1974, *op. cit.* (note 42), p. 50.
- 47 *Martin Schwarz*, éd. par Tilman Osterwold, cat. exp. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1978.
- 48 La couverture du numéro thématique de la revue *du* consacré en 1988 à la réception de Van Gogh (5, 1988) dans l'art suisse contemporain (« Copain Vincent ») présentait un autoportrait de Van Gogh interprété par Schwarz.
- 49 On ne peut ici qu'indiquer brièvement la manière précise dont Schwarz modifie le tableau, par exemple en transformant l'église en traits de pinceau verticaux, l'interprétant donc comme une aspiration de l'artiste à se fondre dans le ciel. Si, en utilisant le même bleu intense pour le ciel et pour les ouvertures des fenêtres à meneaux, Van Gogh donne l'impression d'une

- architecture quasi désincarnée tout en montrant ostensiblement sa matérialité dans l'ensemble du tableau, Schwarz produit cette ambivalence à travers la sémantique du blanc en relation avec le mouvement ascendant; voir Monika Wagner, « Farbe als Material. Authentizitätsvorstellung in der zeitgenössischen Kunst », dans Anne Hoormann et Karl Schawelka (éd.), *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar, Universitätsverlag, 1998, p. 194-214, ici p. 200 et suiv.
- 50 Voir William Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme, suivi d'une chronologie documentaire par Judith Cousins*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1990, avec de nombreux documents.
- 51 Albert Gleizes, *Kubismus. Bauhausbücher 13*, Munich, Albert Langen Verlag, 1928, p. 25 et 28.
- 52 Pierre Daix et Joan Rosselet ont établi une chronologie très minutieuse de leurs travaux; voir id., *Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979.
- 53 André Salmon, *La Jeune Sculpture française* [1914], Société des Trente, Albert Messein éditeur, 1919, p. 12.
- 54 Voir Sigmund Lehner, *Die Imitationen. Eine Anleitung zur Nachahmung von Natur- und Kunstprodukten*, Vienne et Leipzig, Hartleben, 1909³.
- 55 Salmon, *La Jeune Sculpture...*, 1919, *op. cit.* (note 53), p. 13.
- 56 Bandmann, « Der Wandel... », 1971, *art. cit.* (note 12), ici en part. p. 136 et suiv.
- 57 Adolf Loos, *Paroles dans le vide (1897-1900); Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898); Autres chroniques des années 1897-1900; Malgré tout (1900-1930)* [1962], trad. de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Champ libre, 1979, p. 69. En 1898, dans une conférence sur les matériaux de construction, Loos démontrait à travers un long enchaînement comment tout artisan imite les capacités d'un autre : « Menuisier, que sais-tu faire ? – Je sais figoler des ornements qui ont l'air de sortir de la main du stucateur. – Stucateur, que sais-tu faire ? – J'imite exactement corniches et moulures, et je fais des rainures qui paraissent l'œuvre du meilleur tailleur de pierre, tant elles sont ressemblantes. »
- 58 Salmon, *La Jeune Sculpture...*, 1919, *op. cit.* (note 53), p. 14.
- 59 C'est à partir de ces approches qu'Alexandre Rodtchenko a développé sa « sculpture-peinture ».
- 60 Henryk Berlewsky publie un article sur cette facture en 1923; voir Andrea El-Danasouri, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Munich, Scaneg, 1992, p. 59. Voir Benjamin H.D. Buchloh, « From Faktura to Factographie », *October*, vol. 30, automne 1984, p. 83-118.
- 61 Rubin, *Picasso et Braque...*, 1990, *op. cit.* (note 50), p. 13.
- 62 L'ouvrage de Vladimir Markov, *Principes de la création dans les arts plastiques. La Facture*, a été publié en 1914, en russe, à Saint-Petersbourg. Voir Gérard Conio (éd.), *Le Constructivisme russe*, t. 1 : *Le Constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, trad. française de Gérard Conio et Larissa Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987; Jean-Claude Marcadé, « Über die neue Beziehung zum Material bei Tatlin », dans Jürgen Harten (éd.), *Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung*, Cologne, DuMont, 1993, p. 28-36, ici p. 23; voir *Constructivism in Poland 1923-1936*, éd. par Ryszard Stanislawski et al., cat. exp. Essen, Museum Folkwang, 1972, avec de nombreux exemples à partir de 1912; Buchloh, « From Faktura... », 1984, *art. cit.* (note 60), p. 85 et suiv.
- 63 Kandinsky, *Du spirituel...*, 1989, *art. cit.* (note 26), p. 95.
- 64 Maurice Raynal, *Picasso*, Munich, 1921, p. 88.
- 65 Walter Benjamin voyait de manière tout à fait comparable la relation du montage de matériaux à la photographie.
- 66 Hans Platschek écrivait : « Le chemin de l'enfer est pavé de tableaux géométriques », et Emil Schumacher parlait de « contestation de l'angle droit »; cités d'après Monika Wagner, « Von der Weisheit des Materials und der Schönheit der Versehrung. Zur Malerei Emil Schumachers », dans *Emil Schumacher. Retrospektive/Rétrospective*, éd. par Bernhart Schwenk, cat. exp. Paris, Galerie nationale

- du Jeu de Paume ; Hambourg, Hamburger Kunsthalle ; Munich, Haus der Kunst, 1997, p. 22-34, ici p. 22. Voir également Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 63.
- 67 L'exposition des *Otages* de Fautrier eut lieu fin 1945 chez René Drouin, et l'année suivante, dans la même galerie, celle de Dubuffet, *Mirobolus, Macadam & C^{ie}, Hautes Pâtes*.
- 68 Mechthild Haas, *Jean Dubuffet. Materialien für eine « andere Kunst » nach 1945*, Berlin, Reimer, 1997, p. 61.
- 69 *Ibid.*, p. 219 et suiv. Pour l'asphalte, voir Simone Werner, « Asphalt – Stoff der Großstadt », dans Thomas Hengartner et Johanna Rolshoven (éd.), *Technik – Kultur. Formen der Veralltäglicung von Technik – Technisches als Alltag*, Zurich, Chronos, 1998, p. 121-139, ici p. 133 et suiv.
- 70 Voir le titre d'un article de Gert Mattenklott, « Material – Hoffnung der Enterbten », *Daidalos*, n° 56, juin 1995, p. 44-49.
- 71 Décrit d'abord par Michel Tapié de Céleyran, « Fautrier Paints a Picture », *Art News*, décembre 1955, p. 30-33.
- 72 Sous l'Occupation, la SS prenait des otages en représailles pour les torturer et les assassiner ; voir Haas, *Jean Dubuffet...*, 1997, *op. cit.* (note 68), p. 157 et suiv.
- 73 Francis Ponge, « Note sur les “Otages” ». Peintures de Fautrier » [1946], dans *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.
- 74 Marcel Arland, « Les “Otages” de Fautrier », *XX^e siècle*, 8 novembre 1945, p. 4.
- 75 Voir Klaus-Jürgen Fischer, « Der Fall Jean Fautrier », *das kunstwerk*, 7, XIII, 1960, p. 23-24 ; voir également Monika Wagner, « Form und Material im Geschlechterkampf. Aktionismus auf dem Flickenteppich », dans Corina Caduff et Sigrid Weigel (éd.), *Das Geschlecht der Künste*, Cologne, Böhlau, 1996, p. 175-196, ici p. 196.
- 76 Klaus-Jürgen Fischer, « Gibt es eine “ganz andere” Kunst ? Zu dem Buch “Un art autre” [...] de Michel Tapié », *das kunstwerk*, 4, X, 1956-1957, p. 55.
- 77 Gabriele Lueg, *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, thèse de doctorat (inédiée), Aix-la-Chapelle, Technische Hochschule Aachen, 1983, p. 21.
- 78 *L'Informel, mode d'emploi*, éd. par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1996.
- 79 Michel Leiris, « L'eau à la bouche », *Documents*, n°7, 1929, p. 381 et suiv. ; Bernd Mattheus, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Munich, Matthes & Seitz, 1984, p. 159 et suiv. ; pour la critique de Leiris, voir *L'Informel...*, 1996, *op. cit.* (note 78), p. 13.
- 80 Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss ne tiennent pas compte du contexte historique, c'est pourquoi ils peuvent expliquer l'« informe » de Bataille en en faisant une catégorie de classification et un instrument intemporel du jugement artistique ; voir *L'Informel...*, 1996, *op. cit.* (note 78).
- 81 Ponge, « Note sur... », 1977, *art. cit.* (note 73), p. 25.
- 82 *Ibid.*, p. 37.
- 83 La connotation du féminin dans le matériau, liée à des stéréotypes nationaux latents, est courante en Allemagne dans les années 1950 ; on la trouve en particulier dans les commentaires sur la position de Fautrier ; voir Wagner, « Form und Material... », 1996, *art. cit.* (note 75), p. 191.
- 84 Dieter Honisch, dans *Emil Schumacher. Späte Bilder*, éd. par *id.*, cat. exp. Berlin, Nationalgalerie Berlin, 1988, p. 10.
- 85 Emil Schumacher, « Sept aphorismes », cité d'après cat. exp. Paris, Hambourg, Munich, 1997, *op. cit.* (note 66), p. 145.
- 86 Werner Schmalenbach, *Emil Schumacher*, Cologne, DuMont, 1981, p. 43.
- 87 Will Grohmann, *Neue Kunst nach 1945*, Cologne, DuMont, 1958, p. 186.
- 88 Albert Schulze-Vellinghausen [1961], cité d'après Schmalenbach, *Emil Schumacher*, 1981, *op. cit.* (note 86), p. 64.
- 89 Werner Haftmann, « Malerei nach 1945 », dans *II. documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei im Museum Fridericianum, Skulptur in der Orangerie Auepark, Druckgrafik im Bellevue-Schloß*, t. 1 : *Malerei*, cat. exp. Kassel, Documenta Gesellschaft mbH, 1959, p. 12-19, ici p. 18.
- 90 Niels von Holst, dans *Das Schöne* [1959], cité d'après Lueg, *Studien...*, 1983, *op. cit.* (note 77), p. 40.
- 91 Les artistes du groupe Zéro ont tous fait leurs études après la guerre ; Otto Piene est né en

- 1928, Heinz Mack en 1931 et Günther Uecker en 1930.
- 92 Wieland Schmied cite en ces termes un entretien avec Otto Piene ; voir *id.*, « Notizen zu "Zero" », dans *Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, éd. par Wieland Schmied, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1965, p. 8. La pertinence de la remarque est également confirmée par le récit d'un ancien soldat dans le documentaire *Mein Krieg* de Harriet Eder et Thomas Kufus, WDR, 1990. À propos du retour au front après une permission, il indique : « On était content de retrouver son ancienne position de tir, dans les trous familiaux – on sent l'odeur de la terre [...] je connais encore aujourd'hui l'odeur de la terre en Crimée. » Je remercie Petra Bopp pour cette indication.
- 93 Voir également Juliane Roh, « Zu Malereien von Emil Schumacher », *das kunstwerk*, 7, XIV, 1961, p. 20.
- 94 *Das kunstwerk*, 5-6, XIV, 1960, p. 66. Voir également Juliane Roh qui parle d'une « substance tellurique », dans « Zu Malereien... », 1961, *art. cit.* (note 93), p. 20.
- 95 Pour des questions comparables chez d'autres artistes, voir Eiblmayr, *Die Frau...*, 1993, *op. cit.* (note 32).
- 96 Schmalenbach, *Emil Schumacher*, 1981, *op. cit.* (note 86), p. 69.
- 97 Pour Werner Haftmann, le « mouvement pictural est [...] la poussée, le coup, le trait qui gicle » ; voir Haftmann, « Malerei nach 1945 », 1959, *art. cit.* (note 89), p. 19.
- 98 Umbro Apollonio, « Zur Kritik des Informellen », *das kunstwerk*, 9, XV, 1962, p. 12-14, ici p. 14.
- 99 La réaction des pigments à certaines autres substances avait été étudiée de manière empirique en 1855 par le chimiste allemand Friedrich Ferdinand Runge, qui avait qualifié ses résultats d'« images croissantes ». Pour *Modulation et Patine*, voir Oskar Schlemmer [1943-1944], dans Kurt Herberts (éd.), *Modulation und Patina. Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause, 1937-1944*, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje, 1989.
- 100 Krauss souligne la bassesse liée à l'absence de forme ; voir *L'Informe...*, 1996, *op. cit.* (note 78), p. 335.
- 101 Les différentes positions défendues dans le débat complexe que suscitèrent les *Drippings* de Pollock sont bien résumées par Regine Prange, *Jackson Pollock, Number 32, 1950. Die Malerei als Gegenwart*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1996.
- 102 Franz-Joachim Verspohl, « Die Moderne auf dem Prüfstand. Pollock, Wols, Giacometti », dans Wagner, *Moderne Kunst*, 1991, *op. cit.* (note 38), vol. 2, p. 520.
- 103 Voir Parker Tyler, « Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth » [1950], dans David Shapiro et Cecile Shapiro (éd.), *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 365. Klaus J. Fischer, dans son compte rendu du livre de Michel Tapié, *Un art autre* (Paris, 1952), publié dans *das kunstwerk*, 4, X, 1956-1957, p. 55, juge qu'en règle générale cet art nouveau manque sa mission de s'opposer au principe thermodynamique de l'univers qui conduit à sa mort thermique.
- 104 Pour le pavillon américain de la 48^e édition de la Biennale de Venise, en 1999, Ann Hamilton avait conçu un travail dans l'espace mettant en œuvre un pigment de couleur.
- 105 Voir Robert Pincus-Witten, « Lynda Benglis: The Frozen Gesture », *Artforum*, novembre 1974, p. 54-59.
- 106 L'identification du matériau de ce genre de travail au sol a donné lieu à des erreurs, par exemple chez Thomas Crow, *Die Kunst der sechziger Jahre*, Cologne, DuMont, 1997, p. 169, qui parle de « polyuréthane figé » ; mais la matière, synthétique, a d'autres propriétés et se fige immédiatement au contact de l'air. Voir chap. 6. Benglis utilisera plus tard le polyuréthane pour des sculptures au mur.
- 107 Peter Schjeldahl, dans *Art International*, vol. XIII, n° 7, septembre 1969, p. 72, parle d'une « réception quasi exacte de la technique de peinture de Jackson Pollock par miss Benglis ».
- 108 Emily Wasserman, « New York Group Show », *Artforum*, septembre 1969, p. 60.
- 109 Gottlieb Leinz, « Die Kunst der Tube », dans *Claes Oldenburg – Coosje van Bruggen*, cat. exp. Duisbourg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1989, p. 19-24. *Oldenburg. Tube supported by its Contents. Chronologie der Tube 1963-1985*, cat. exp. Düsseldorf, galerie Schmela, 1985.
- 110 Oldenburg joue manifestement ici sur des cli-

chés de genre ; il a lui-même suggéré cette sorte d'associations en disant du tube que c'était un autoportrait, mais aussi, dit-on, en l'installant à sa place dans son lit.

- 111 Le concept de *Spurensicherung* correspondant à cette conservation des traces a été forgé par l'historien de l'art Günter Metken en 1974, pour une exposition intitulée *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* au Kunstverein de Hambourg. Elle présentait le travail d'artistes s'attachant à conserver et restituer à travers diverses pratiques en particulier les traces du passé [N.d.T.].
- 112 Voir *Nunga und Goonya*. Nikolaus Lang, éd. par Christine Tacke, cat. exp. Munich, Kunstraum München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1991.
- 113 Pour les intentions de l'artiste, voir *Wolfgang Laib*, cat. exp. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1989, avec ill.

Notes du chapitre 2

Des « fragments authentiques de la vie quotidienne »

- 1 Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], dans *id.*, *Essais sur Brecht*, éd. et postface par Rolf Tiedemann, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 133.
- 2 Benjamin mentionne Sergei Tretiakov, qui avait prononcé dans plusieurs villes une conférence sur les nouvelles formes de production où il affirmait que le journal était la grande épopée de son temps. Pour l'esthétique matérialiste, voir Werner Mittenzwei, « Brecht und die Schicksale der Materialästhetik », dans *Dialog 75. Positionen und Tendenzen. Materialsammlung zu Theater, Musiktheater, Film und Bildender Kunst der Zeit*, Berlin, Henschel, 1975, p. 9-44.
- 3 Voir Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, 3 t., t. 1 : 1839-1912, Munich, Schirmer-Mosel, 1980.
- 4 Luigi Rosolo, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste* [1913], Paris, Allia, 2013, p. 18.
- 5 Le *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, par Umberto Boccioni, a été publié sous forme de tract (en italien et en français) par la Direction du mouvement futuriste le 11 avril 1912.
- 6 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Milan, Direction du mouvement futuriste, 1912.
- 7 Conférence donnée à Berlin lors de la première soirée dada le 12 avril 1918. Publiée sous le titre « Synthetisches Cino der Malerei » ; voir Raoul Hausmann, *Courrier Dada* [1958], nouvelle éd. augm., établie et annotée par Marc Dachy, Paris, Allia, 2004, p. 40-42, ici p. 42.
- 8 *Ibid.*, p. 41.
- 9 *Ibid.*, p. 40.
- 10 Raoul Hausmann, « Dada empört sich » [1970], dans Karl Riha (éd.), *Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen*, Stuttgart, Reclam, 1977, p. 10 et suiv.
- 11 « La vie fait l'œuvre de Fernand Léger », dans Dora Vallier, *L'Intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi* [1954-1960], Paris, Seuil, 1982, p. 53-89, ici p. 63.
- 12 Voir *Vom Bild zum Objekt – vom Objekt zum Material*, éd. par Gerda Wendermann, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1989.
- 13 Les détritiques dans les tableaux de Schwitters ont été étudiés sous l'aspect des matériaux en particulier par Andrea El-Danasouri, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Munich, Scaneg, 1992.
- 14 C'est ce que rapportent Hans Richter dans Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Essay* [1978], Giessen, Anabas-Verlag, 1984, p. 142, et Käte Steinitz dans El-Danasouri, *Kunststoff...*, 1992, *op. cit.* (note 13), p. 174.
- 15 Le terme de *Spurensicherung* [conservation des traces] a été forgé par Günter Metken à propos de Christian Boltanski et d'autres artistes des années 1970 ; voir Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Cologne, DuMont, 1977.
- 16 Erna Klemm rapporte que Schwitters aurait « lavé chez nous [...] à l'eau chaude dans la salle de bains » les papiers qu'il avait trouvés « pour que tout soit "hygiénique" » ; cité d'après El-Danasouri, *Kunststoff...*, 1992, *op. cit.* (note 13),

- p. 174. La raison ainsi avancée est peut-être juste ; mais, compte tenu de la signification de la patine, elle n'est pas suffisante. Hausmann confirme que ce qui lui importait, c'était la patine, quand il parle de l'usure « grâce à laquelle les couleurs perdaient leur caractère brut » ; voir *ibid.*, p. 176.
- 17 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 224, note H 2, 4.
 - 18 Wolfgang Brückner, « Cera – Cera Virgo – Cera Virginea. Ein Beitrag zu "Wörter und Sachen" und zur Theorie der "Stoffheiligkeit" », *Zeitschrift für Volkskunde*, vol. 59, 1963, p. 233-253.
 - 19 Benjamin notait : « La possession et l'avoir sont liés au toucher et s'opposent dans une certaine mesure à la perception visuelle. Les collectionneurs sont des êtres qui ont l'instinct du toucher. Du reste, la suprématie du visuel qui caractérise le siècle précédent a pris fin récemment, lorsqu'on s'est détourné du naturalisme. Flâneur. Le flâneur visuel, le collectionneur tactile. » Benjamin, *Paris...*, *op. cit.* (note 17), p. 224, note H 2, 5.
 - 20 Plus tard, Benjamin indiquera : « Ce qui est décisif, dans l'art de collectionner (*Sammeln*), c'est que l'objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposée à l'utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. » *Ibid.*, note H 1a, 2.
 - 21 Pour Hausmann, « dada est à côté de la photographie exacte la seule forme d'expression figurative justifiée [...] » ; voir Hausmann, *Courrier Dada*, 2004, *op. cit.* (note 7), p. 47.
 - 22 Pour Aleida Assmann, il y a « trace » quand les informations véhiculées n'avaient pas été prévues pour être transmises ; voir Aleida Assmann, « Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses », dans Hartmut Böhme et Klaus R. Scherpe (éd.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, p. 226.
 - 23 Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz...*, 1984, *op. cit.* (note 14), p. 59 et suiv., reprend la proposition de Peter Bürger d'interpréter l'œuvre d'art « non organique » à partir de la définition que donne Benjamin de la marchandise comme allégorie moderne.
 - 24 Voir Tableau Merz 32 A : *Das Kirschbild* [Tableau aux cerises], dans John Elderfield, *Kurt Schwitters*, New York, Thames & Hudson, 1985, pl. 11.
 - 25 *Bild mit heller Mitte* [Tableau avec centre de lumière], 1919 ; voir *ibid.*, pl. 6.
 - 26 Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz...*, 1984, *op. cit.* (note 14), p. 76, y voit un « retrait » de l'artiste apolitique, bourgeois, « dans la sphère privée ».
 - 27 Boris Groys (avec Ilja Kabakov), *Die Kunst der Installation*, trad. du russe par Gabriele Leupold, Irena Belikowa et Thomas Wiedling, Munich et Vienne, Hanser, 1996.
 - 28 Dieter Roth et Daniel Spoerri ont intégré dans leurs œuvres le processus de décomposition comme transformation et dissolution permanentes de la forme.
 - 29 Voir *L'Informe, mode d'emploi*, éd. par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1996 ; Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1999, p. 485 et suiv.
 - 30 Pour une analyse de fond sur le plan de l'histoire culturelle, voir Michael Thompson, *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981 ; voir également Dietmar Rübel, « Abfall », dans Monika Wagner (éd.), *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*, Hambourg, Christians Verlag, 1998-2001.
 - 31 Le tunnel devait mesurer 70 mètres de long. Le prototype, d'une trentaine de mètres, est présenté à l'Institute for Contemporary Art Long Island City, New York ; voir Mierle Laderman Ukeles, « Flow City », *Grand Street*, n° 57 : *Dirt*, 1996, p. 199-213, ici p. 206 et suiv.
 - 32 Trente moniteurs installés sur un mur vidéo montraient aussi l'Hudson en lien avec le flux ininterrompu de transformation des matériaux où rien ne se perd. Nous ne pouvons échapper à nos ordures.

- 33 « A violent theatre of dumping » ; Ukeles, citée d'après Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York, Rizzoli, 1992, p. 76.
- 34 Pour la relation entre la trace et le déchet, voir Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, Beck, 1999, p. 213.
- 35 Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Cologne, DuMont, 1992, p. 168 et suiv.
- 36 On ignore si c'est Duchamp lui-même ou une amie qui a soumis l'urinoir aux organisateurs, ou s'il provenait peut-être même d'un certain Mr. Mutt. Pour les sources, voir en détail William A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, Houston, Houston Fine Art Press, 1989. Voir également Daniels, *Duchamp...*, 1992, *op. cit.* (note 35).
- 37 Mais la *Fontaine* ne se fit vraiment connaître que grâce aux éditions miniatures des années 1930 et à ses nombreux remakes à partir de 1950.
- 38 Il est généralement admis que l'inscription renvoyait à la société J.L. Mott Iron Works, qui fabriquait des appareils sanitaires. En même temps, on évoque aussi Mutt, un personnage de bandes dessinées de la même époque.
- 39 Rhonda Roland Shearer et son « Art Science Research Laboratory », à New York, se proposent d'établir la preuve que les ready-mades de Duchamp ne sont pas des produits industriels, mais des objets façonnés individuellement. Je tiens cette option pour possible.
- 40 C'est ainsi que Tretiakov, auquel se réfère Benjamin en 1934 dans *L'Auteur comme producteur*, qualifiait l'artiste de la future société socialiste ; voir Mittenzwei, « Brecht und die Schicksale... », 1975, *art. cit.* (note 2), p. 23.
- 41 Louise Norton, « Buddha of the Bathroom », *The Blind Man*, n° 2, 1917 ; reproduit dans Camfield, *Marcel Duchamp...*, 1989, *op. cit.* (note 36), p. 40 [trad. française : « Le cas Richard Mutt. Le bouddha de la salle de bains », dans Michel Laverdière, *Fontaine : je ne boirai pas de ton eau. Variations sur un thème de Marcel Duchamp*, Montréal, Acacia Livres, 2015, p. 69-74, ici p. 69].
- 42 *Ibid.*
- 43 Camfield, *Marcel Duchamp...*, 1989, *op. cit.* (note 36), p. 39 et suiv. Cette idée portait sur un point crucial du débat sur l'abstraction, articulé dès le milieu du XIX^e siècle autour du mythe d'un œil innocent qui ne verrait que les formes et les couleurs.
- 44 Norton, « Le cas Richard Mutt... », 2015, *art. cit.* (note 41), p. 71.
- 45 Duchamp en parle également dans une lettre à sa sœur écrite trois jours après l'ouverture de l'exposition ; voir Camfield, *Marcel Duchamp...*, 1989, *op. cit.* (note 36), p. 28.
- 46 D'après Pline, *Histoire naturelle*, livre 35, 43, la fille de Dibutades était également impliquée dans cette invention ; c'est en effet à partir des contours de l'ombre du visage de son amant, tracés par elle sur le mur, que Dibutades aurait façonné le portrait en argile.
- 47 Le kaolin, argile blanche dont le nom est tiré de son lieu d'origine en Chine, est cuit à une température beaucoup plus élevée que la céramique, la faïence ou la terre cuite.
- 48 Voir Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad. de l'allemand par Jacques Soullou, avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007, p. 312-313.
- 49 Voir Moriz Carrière, *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst*, Leipzig, Brockhaus, 1859, p. 141, qui souligne la malléabilité du matériau.
- 50 L'entreprise possédait des espaces d'exposition sur la 5^e avenue à New York ; voir Camfield, *Marcel Duchamp...*, 1989, *op. cit.* (note 36), p. 21 et suiv.
- 51 Daniels insiste sur l'usage essentiellement privé que Duchamp entendait faire des ready-mades ; mais certains au moins avaient été conçus pour des expositions, même s'il échoua finalement à les y présenter.
- 52 Voir Camfield, *Marcel Duchamp...*, 1989, *op. cit.* (note 36), p. 50, avec une reproduction du showroom de l'entreprise J.L. Mott Iron Works en 1914.
- 53 Voir également David Hopkins, « Men before the Mirror: Duchamp, Man Ray and Masculinity », *Art History*, 21, n° 3, septembre 1998, p. 303-323.

- 54 Certains auteurs saluent la malléabilité de l'argile, tandis que d'autres, notamment en Allemagne, critiquent son absence de caractère, sa docilité qui la rapprocherait d'une « pute qui se laisse faire sans rien dire » ; voir Alfred Kuhn, *Die Neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart*, Munich, 1921, cité d'après Christian Fuhrmeister, *Beton, Klinker, Granit – Material, Macht, Politik. Eine Materialikonographie*, Berlin, Bauwesen, 2001, p. 95, note 401.
- 55 Pour les allusions au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet d'une part, et à la *Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch d'autre part, voir Isabel Schulz, « *Edelfuchs im Morgenrot* ». *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 1993, p. 94.
- 56 Oppenheim a indiqué qu'il s'agissait de gazelles chinoises ; voir *ibid.*, p. 91.
- 57 C'est ce que tente parfois de faire Schulz, *ibid.*
- 58 Voir Werner Hofmann, « Laudatio auf Meret Oppenheim », dans *Kunstpreis Berlin*, Berlin, Akademie der Künste, 1982, p. 7 et suiv.
- 59 Voir *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, éd. par Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, cat. exp. New York, Museum of Modern Art et al., 1990.
- 60 Voir Barbara Rose, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Vintage Books, 1987. Rauschenberg avait découvert le travail de Duchamp surtout grâce à John Cage, tandis que c'étaient ses propres recherches qui l'avaient conduit à Schwitters, beaucoup moins connu aux États-Unis. Duchamp et Schwitters sont les figures de référence de la génération d'artistes à l'origine du Pop Art à partir des années 1950.
- 61 *Robert Rauschenberg. Black Market*, avec une introd. de Jürgen Wissmann, Stuttgart, Reclam (coll. « Reclams Werkmonographien zur bildenden Kunst », vol. 140), 1970.
- 62 Rose, *An Interview with Robert Rauschenberg*, 1987, *op. cit.* (note 60), p. 63.
- 63 *Ibid.*, p. 101.
- 64 La pièce de Rauschenberg, *Bed*, auparavant propriété de Leo Castelli, est entrée au Museum of Modern Art de New York en 1989.
- 65 *Bed* a par exemple été retiré du *Festival of the Two Worlds* à Spolète en 1958, ou de la *documenta II* en 1959 ; voir Monika Wagner, « Form und Material im Geschlechterkampf. Aktionismus auf dem Flickenteppich », dans Corina Caduff et Sigrid Weigel (éd.), *Das Geschlecht der Künste*, Cologne, Böhlau, 1996, p. 175-196, ici p. 181 et suiv. La sélection américaine de la *documenta II* avait été confiée à Porter A. McCray, directeur du programme international du MoMA.
- 66 *Main-Echo*, 16 juillet 1959.
- 67 « Documenta [II]. Im Wolfspelz », *Der Spiegel*, n° 31, 29 juillet 1959, p. 51.
- 68 *Ibid.*
- 69 Sur le plan biographique, on pourrait inscrire cette interprétation dans la période qui voit Rauschenberg passer du couple qu'il formait avec Sue Weilt à sa vie avec Jasper Johns. Pour la relation entre Rauschenberg et Johns, voir Jonathan Katz, « The Art of Code. Jasper Johns and Robert Rauschenberg », dans Whitney Chadwick et Isabelle de Courtivron (éd.), *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 188-207.
- 70 Voir *Rauschenberg...*, 1987, *op. cit.* (note 60).
- 71 « Bed recalls a police photo of the murder bed after the corpse has been removed » ; cité d'après Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg. Art and Life*, New York, Abrams, 1990, p. 85.
- 72 Kathrin Hoffmann-Curtius, *George Grosz. John, der Frauenmörder*, éd. par Uwe Schneede, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1993.
- 73 James Leggio suit les traces d'un corps absent, imaginaire ; il est le premier à s'interroger sur les connotations sexuelles des matériaux utilisés par Rauschenberg ; voir James Leggio, « Robert Rauschenberg's "Bed" and the Symbolism of the Body », dans John Elderfield (éd.), *Essays on Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1992, p. 79-115. Voir également Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. 2 : *Finitude et culpabilité* [1960], Paris, Aubier, 1988.
- 74 Roland Barthes, évoquant ces traces à propos de Cy Twombly, y voit « tout ce que l'intellect peut ressentir comme autant de catastrophes esthétiques » ; voir Roland Barthes, « Cy Twombly ou "Non multa sed multum" », dans *id.*, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 154.
- 75 Voir Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer,

- 1993, pour la construction du tableau comme corps féminin.
- 76 Franz Roh, « Über Mathieu », *das kunstwerk*, 10, XII, 1959, p. 19.
- 77 *Ibid.*
- 78 La citation est tirée du manifeste de Mathieu, « Analogie de la non-figuration » [1949], cité d'après René Drouin, « Der "Tachismus" ist nur ein Wort », *das kunstwerk*, 5, IX, 1955, p. 28 ; voir aussi Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 166.
- 79 Werner Haftmann, « Malerei nach 1945 », dans *II. documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei im Museum Fridericianum, Skulptur in der Orangerie Auepark, Druckgrafik im Bellevue-Schloß*, t. 1 : *Malerei*, cat. exp. Kassel, Documenta Gesellschaft mbH, 1959, p. 12-19, ici p. 19.
- 80 John Russell l'avait déjà noté ; voir Leggio, « Robert Rauschenberg's "Bed"... », 1992, *art. cit.* (note 73), p. 97.
- 81 Pour conforter ces connotations féminines, Leggio mentionne les tissages d'Annie Albers, dont les motifs et la matérialité présentent des analogies. Ainsi, les assignations de genre – sans s'annuler mutuellement – deviendraient ambiguës, pour ainsi dire androgynes.
- 82 Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes trad. de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, J. Chambon, 1983 ; *The Triumph of American Painting*, d'Irving Sandler, consacré à l'expressionnisme abstrait, paraît en 1970.
- 83 Wagner, « Form und Material ... », 1996, *art. cit.* (note 65), p. 189.
- 2 Le terme allemand correspondant [*Archiv des Gebrauchs*] a d'abord servi à désigner le lieu où sont archivés les actes et documents officiels, puis il a rapidement été adopté pour les autres lieux conservant toutes sortes de documents.
- 3 Voir *Tasten*, éd. par Uta Brandes, cat. exp. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (coll. « Forum », vol. 7), Göttingen, Steidl, 1996, p. 192 et suiv.
- 4 Cité d'après Uwe M. Schneede, *René Magritte. Leben und Werk*, Cologne, DuMont, 1973 (trad. anglaise : *René Magritte. Life and Work*, trad. de l'allemand par W. Walther Jaffe, s.l., Barron's, 1976), p. 72.
- 5 Voir par exemple les travaux de Sylvie Fleury dans *Fetishism. Visualizing Power and Desire*, éd. par Anthony Shelton, cat. exp. Londres, Brighton Museum and Art Gallery, 1995, p. 92 et suiv.
- 6 Voir Isabel Schulz, « *Edelfuchs im Morgenrot* ». *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 1993, p. 38, 93, 110 et suiv.
- 7 Arman utilise le terme d'« accumulation » pour désigner ses travaux où figurent diverses sortes d'objets soit dans des contenants de verre, soit comme inclusions dans de l'acrylique.
- 8 Voir *Pop Art*, éd. par Marco Livingstone, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts et Cologne, Museum Ludwig, 1991, p. 237.
- 9 Voir Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *id.*, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 13-92, notamment p. 32-38 ; Meyer Shapiro, « L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh » et « Les pommes de Cézanne. Essai sur la signification de la nature morte », dans *id.*, *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 350.
- 10 Le travail de Raffael Rheinsberg intitulé *Oranienburg* présente des chaussons abandonnés par des soldats soviétiques après leur retrait d'une caserne de Berlin-Est.
- 11 Parmi les exemples les plus impressionnants de ces procédés, il faut mentionner les travaux d'Inez van Lamsweerde ; voir *Kunstforum International*, vol. 132, novembre-janvier 1996, p. 206-209.

Notes du chapitre 3

Archives de l'usage.

L'objet comme relique

- 1 Voir *Deep Storage – Arsenal der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, éd. par Ingrid Schaffner et Mathias Winzen, cat. exp. Munich, Haus der Kunst München, 1997.

- 12 Dans l'exposition, des personnes nues figuraient dans des vitrines en verre.
- 13 Renate Kroos, « Vom Umgang mit Reliquien », dans *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, cat. exp. Cologne, Schnütgen-Museum, 1985, p. 25-49.
- 14 Le Canadien Mack Sennett (1908-1960), auquel est dédié le tableau de Magritte, est considéré comme le fondateur du cinéma burlesque américain. Ses films mettent en scène la contradiction entre la réalité cinématographique et la réalité du sens commun. C'est sur ce même décalage entre réalité et fiction que joue Magritte, dont l'hommage s'adresse à un artiste dans lequel il se reconnaît, mais qui utilise le nouveau médium qu'est le cinéma.
- 15 Salvador Dalí a peint lui aussi en 1936 un petit tableau, intitulé *Vêtements de jour et de nuit du corps*, qui présente deux vêtements (Bruxelles, coll. part.). Mais la robe comporte des sortes de volets qui peuvent sans doute être ouverts dans la version nuit pour dévoiler le buste féminin comme une espèce de vision cosmique.
- 16 Et ce malgré les vêtements dits unisexes, de plus en plus répandus, notamment dans les tenues de sport.
- 17 Le terme d'Arte Povera a tout d'abord servi à qualifier la simplicité des moyens artistiques. Comme la plupart des artistes utilisaient des matériaux naturels, l'usage du terme a fini par se confondre avec les matériaux tels que les feuilles, la terre, le bois, etc.
- 18 Dans l'exposition *Italienische Metamorphosen* au Kunstmuseum Wolfsburg en 1995, elle était en polystyrène; le catalogue *Michelangelo Pistoletto*, éd. par Jochen Poetter, cat. exp. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1988, indique que, cette fois-là, il s'agissait de béton. Mais l'installation reproduite dans un catalogue ne correspond pas toujours à l'installation réellement présentée dans l'exposition.
- 19 Michelangelo Pistoletto, « Drinnen » [1987], cité d'après *ibid.*, p. 114.
- 20 Pistoletto [1968], cité d'après *ibid.*, p. 44.
- 21 Ce qui correspond à un critère de tri pour le retraitement industriel des chiffons.
- 22 Voir, par exemple, la salle reconstituée pour un musée consacré au monde du travail à Dortmund, Deutsche Arbeitsschutz Ausstellung, DASA; ou bien, en France, dans les différents musées de la mine comme celui de Saint-Étienne [N.d.T.].
- 23 Boltanski, cité d'après un entretien avec Doris van Drateln, dans *Christian Boltanski. Inventar*, éd. par Uwe M. Schneede, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1991, p. 63.
- 24 En 1955, le film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais confrontait pour la première fois le grand public aux montagnes de lunettes, de vêtements et de cheveux découvertes dans les camps d'extermination; voir Uwe Schneede, « Die Mittel der Erinnerung », dans cat. exp. Hambourg, 1991, *op. cit.* (note 23), p. 18.
- 25 Boltanski, dans cat. exp. Hambourg, 1991, *op. cit.* (note 23), p. 61.
- 26 Barbara Schellewald, « Sigrid Sigurdsson, "Vor der Stille". Die Kunst der Erinnerung », dans Silvia Baumgart *et al.* (éd.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikertag in Hamburg*, Berlin, Reimer, 1993, p. 286-303; Monika Wagner, « Bild, Schrift, Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer », dans Birgit R. Erdle et Sigrid Weigel (éd.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Cologne, Böhlau, 1996, p. 23-40.
- 27 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 33.
- 28 Pour la culture et la collecte de plantes médicinales sous le régime national-socialiste, voir Walter Wuttke-Groneberg, *Medizin im Nationalsozialismus*, 2^e éd. Wurmlingen, Schwäbische Verlagsgesellschaft, 1982, en part. les documents p. 171-213.
- 29 Horst Folkers, « Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung », dans Aleida Assmann et Dietrich Harth (éd.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1991, p. 363-377, en part. p. 367 et suiv.
- 30 En réalité, il s'agit de copies ultérieures de vignettes, ce qui n'est pas vérifiable dans les vitrines en verre et ajoute encore à leur caractère inquiétant puisqu'elles évoquent des activités néonazies.
- 31 Walter Benjamin, « Théorie de la ressem-

blance » [1932], trad. de l'allemand par Michel Vallois, *Revue d'esthétique*, n° 1 : Benjamin, 1981, p. 61-65, ici p. 63.

- 32 Henning Ritter, « Die imaginäre Bibliothek wächst », *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 1979, p. 597-691.

Notes du chapitre 4

La mémoire du matériau

- 1 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 210. Adorno a travaillé jusqu'à sa mort en 1969 à sa *Théorie esthétique*, sans pouvoir l'achever ; elle a été publiée en 1973 à partir du fonds Adorno.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Ibid.* Cette réflexion d'Adorno porte sur la nouvelle musique.
- 4 Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 11 et suiv.
- 5 Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin, Reimer, 1996, avec des exemples européens.
- 6 Voir Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Cologne, DuMont, 1977.
- 7 Voir Hartmut Böhme, « Gaia – Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock », dans *Erde – Zeichen – Erde. Textband zur Dokumentation von Arbeiten europäischer bildender Künstler [...]*, Bonn, Internationale Gesellschaft der bildenden Künste, 1992, p. 18-67.
- 8 Le premier *Earth Room* date de 1968, à la galerie Heiner Friedrich de Munich. De Maria avait fait déverser 50 mètres cubes de terre dans environ 70 mètres carrés de la galerie. Le *New York Earth Room*, datant de 1977, est présenté à la Dia Art Foundation depuis 1980. Patrick Werkner, *Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste*, Munich, Prestel, 1992, p. 48 ; Hoormann, *Land Art...*, 1996, *op. cit.* (note 5), p. 17 et suiv.
- 9 Monika Wagner, *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, éd. par Uwe W. Schneede, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1997, p. 24.
- 10 Voir une reproduction dans *Charles Simonds*, cat. exp. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1981, p. 40 et suiv.
- 11 Pour les performances de Mendieta, sa fusion avec la terre ou avec la nature, voir Donald Kuspit, « Ana Mendieta. Autonomous Body », dans *Ana Mendieta*, cat. exp. Saint-Jacques-de-Compostelle, Centro de Arte Contemporáneo, 1996, p. 35-82, ici p. 50 et suiv.
- 12 Le titre japonais de la performance est *Doro ni idomu* ; les traductions désignant le matériau de la performance varient entre « terre », « boue », « argile » et « ciment » ; voir Guitai. *Japanische Avantgarde 1954-1965*, cat. exp. Darmstadt, Mathildenhöhe, 1991, p. 38 ; *Artforum*, octobre 1984, p. 56 ; *Out of Actions. Aktionismus, Body Art und Performance 1949-1979*, éd. par Peter Noever, cat. exp. Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1998, p. 25.
- 13 Cat. exp. Darmstadt, 1991, *op. cit.* (note 12), p. 36.
- 14 Voir Manifeste Guitai, « Geijutsu shincho », « Nouvelles tendances artistiques », trad. du japonais par Francette Delaleu, Tokyo, décembre 1956. [La trad. française diffère légèrement de la trad. allemande telle que citée par l'autrice d'après cat. exp. Darmstadt, 1991, *op. cit.* (note 12), p. 364 – N.d.T.]
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*
- 17 Leonard Koren, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994.
- 18 Environ 18 × 18 inches (environ 45 × 45 cm), vers 1953, détruit. Reprod. dans *Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, éd. par Walter Hopps, cat. exp. Houston, The Menil Collection, 1991, n° 136.
- 19 Pour l'empreinte en général, voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, qui reprend, inchangé, le texte qui servait d'essai introductif à *L'Empreinte*, éd. par Georges Didi-Huberman et Didier Semin, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1997.

- 20 Les artistes demandaient à des amis de lancer des fléchettes sur une carte. Ils se rendaient alors sur les lieux ainsi déterminés, réalisaient un moulage en fibre de verre d'un carré qu'ils y avaient délimité et dont ils prélevaient ensuite de la matière pour en recouvrir la surface du moulage; voir *From Nature to Art. From Art to Nature*, cat. exp. Venise, Biennale, 1978, p. 116 et suiv.; *Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle*, éd. par Annelie Lütgens, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1995, p. 55 et suiv.
- 21 Voir Stefan Germer, « Bruchstücke zu einer Theorie der Überschreitung », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 2, 1997, p. 129-142, ici p. 130 et suiv.
- 22 Quatre versions me sont connues, qui comportent les inscriptions suivantes : 1^o *Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore*, fusain, huile, acrylique, argile crue sur toile, 130 × 170 cm, 1982, ill. dans *Anselm Kiefer*, éd. par Jürgen Harten et Marianne Heinz, cat. exp. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle et Paris, ARC-musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1984, p. 94; 2^o *et la terre tremble encore, d'avoir vu la fuite des géants*, acrylique, fusain, argile crue sur toile, 70 × 100 cm, 1981, ill. dans *Anselm Kiefer. Himmel & Erde / Heaven & Earth*, cat. exp. Venise, Museo Correr, 1997, p. 226; 3^o *et la terre tremble toujours d'avoir vu la fuite des géants - morne plaine - Waterloo Waterloo*, fusain, huile, acrylique, blocs d'argile sur toile, 120 × 135 cm, 1982, *ibid.*, p. 227; 4^o *et la terre tremble encore d'avoir vu la fuite des géants...*, acrylique, huile, argile crue, 280 × 380 cm, dans *Terrae Motus*, cat. exp. Herculaneum, Villa Campolieto, 1984, p. 81 et suiv. Pour les titres, voir note 23.
- 23 Victor Hugo, « L'expiation » [1852], dans *id.*, *Les Châtiments*, préface, commentaires et notes de Jean-Marie Gleize et Guy Rosa, Paris, 1973, p. 234-248, en part. p. 239.
- 24 C'est au sud de Bruxelles, sur le champ de bataille de Waterloo, qu'en quelques heures, le 18 juin 1815, s'est joué l'avenir de l'Europe. Les troupes allemandes commandées par Blücher rejoignirent à la dernière minute les troupes anglaises commandées par Wellington et cette alliance triompha brutalement de l'armée napoléonienne, pourtant réputée invincible, et l'accula à la retraite.
- 25 Dans une autre version, l'inscription est plus directe, et moins subtile : « ... et la terre tremble toujours »; voir notes 22 et 23.
- 26 Ingeborg Bachmann, « Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine. IV. La fréquentation des noms », dans *id.*, *Œuvres*, trad. de l'allemand par Elfie Poulain, Arles, Actes Sud, 2009, p. 695.
- 27 Voir *Die Welt*, n° 52, 2 mars 1990.
- 28 Anselm Kiefer, dans *art*, 1-1990, p. 44.
- 29 Il existe par exemple à Dresde une Maison des jeunes appelée « Panzerhof Waterloo ».
- 30 Pierre Nora, « Entre histoire et mémoire. La problématique des lieux », dans *id.* (éd.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, t. 1 : *La République*, 1984, p. XIX.
- 31 À la constitution de cette mémoire collective ont notamment participé le *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron, *Les Misérables* de Victor Hugo, tout comme des gravures, tableaux et monuments commémoratifs. Un panorama de la bataille de Waterloo a été inauguré sur les lieux en 1910. Pour les monuments, voir Johannes Willms, « Langsam sich entfernender Schlachtenlärm. Waterloo als ein Symbol für die europäische Vergangenheit und Zukunft », *Süddeutsche Zeitung*, n° 132, 11 et 12 juin 1994, p. 13; Richard Holmes, *War Walks. From Agincourt to Normandy*, Londres, BBC Books, 1996.
- 32 General Cavalie Mercer, *Journal of the Waterloo Campaign Kept Throughout the Campaign of 1815*, 2 vol., Édimbourg et Londres, William Blackwood and Sons, 1870, vol. 1, p. 337.
- 33 Johann Wolfgang von Goethe à Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, recueillies par Eckermann*, trad. de l'allemand par Émile Delerot, Paris, Charpentier, 1863, p. 142.
- 34 Monika Wagner, « Über die Undarstellbarkeit von Geschichte. Turners Waterloo », dans Stefan Germer et Michael Zimmermann (éd.), *Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, Munich et Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1997, p. 231-240.
- 35 Plusieurs récits de la bataille de Waterloo rap-

- portent que le 18 juin, en fin d'après-midi, un violent orage éclata sur le champ de bataille.
- 36 Elmar Stolpe, « Der Krieg als Drama der Leidenschaften. Paradigmenwechsel in der militärischen Malerei des napoleonischen Zeitalters », dans Ekkehard Mai (éd.), *Historienmalerei in Europa*, Mayence, Von Zabern, 1990, p. 188.
- 37 Adolph Christian Heinrich Henke, *Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon Bonaparte im Jahre 1815*, Erlangen, 1816, p. 370. Le mot « foudre » au masculin désignait, au XVIII^e siècle encore, l'arme en forme d'éclair au poing de Jupiter; le terme est resté dans l'expression « un foudre de guerre » [N.d.T.].
- 38 Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 97 et suiv., identifie un lien général entre le travail de Kiefer et la conception de la terre comme vérité chez Martin Heidegger.
- 39 Voir aussi les photos de paysages de l'Odenwald dans l'album photo « Ausbrennen des Landkreises Buchen », 1974, dans *Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990*, éd. par Götz Adriani, cat. exp. Tübingen, Kunsthalle, 1990, p. 144-155.
- 40 Charles Bell, dans *Quarterly Review*, 72, 1843, p. 205-206 : « The circumstances of the ground still beeing imprinted with the tyrant's foot, fills the imagination. »
- 41 « The thunder clouds close o'er it, which when rent / the earth is covered thick with other clay / Which her own clay shall cover, heaped and pent / Rider and horse – friend, foe, in one red burial blent! » ; voir Lord Byron, *The Childe Harolds Pilgrimage*, Canto the third, 1812; trad. française : *Le pèlerinage de Childe-Harold*, traduit en vers d'après l'édition anglaise de 1812, Saint-Quentin, 1862. La version anglaise de la Genèse 2, 7 utilise le terme *dust* [la poussière du sol] et le livre de Job 10, 9 indique : « Thou has made me of clay » [tu m'as façonné dans l'argile], trad. de la Bible par Louis Segond, 1910.
- 42 L'expression se réfère à Hans-Ernst Mittag, « Nationale Erdrituale », *Kritische Berichte*, vol. 25, n° 1, 1997, p. 9-22.
- 43 Legner, *Reliquien...*, 1995, *op. cit.* (note 4), p. 11 et suiv.; pour les sources, p. 12.
- 44 Michael Diers et Kasper König (éd.), *Die Bevölkerung. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke*, Cologne, König, 2000.
- 45 Ernst Gohl, *Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien*, Stuttgart, 1848, p. 80 et suiv.
- 46 « Bei Anselm Kiefer im Atelier. Werkstattgespräch zwischen Anselm Kiefer, Axel Hecht und Alfred Nemecek », *Art*, n° 1, 1990, p. 30 et suiv.
- 47 À la différence de Leopold von Ranke, Johann Gustav Droysen défend l'étude de l'histoire du point de vue de ses effets : « Ce qui a été ne nous intéresse pas parce que cela a été, mais parce que d'une certaine manière cela agit encore. » Voir Johann Gustav Droysen, *Historik*, Darmstadt, WBG, 1960.
- 48 Anselm Kiefer, *Die Zeit*, n° 52, 2 mars 1992.
- 49 Walter Benjamin, « Fouilles et souvenir », dans *id.*, *Images de pensée*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1998 (2011), p. 181.
- 50 Par exemple, Gross-Beeren, Dreilinden, Friedrichsfelde, Oranienburg et Freienwalde.
- 51 Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* [1861], 5 vol., Munich, 1977, vol. 1, p. 6 et suiv. [trad. F. Joly].
- 52 Le groupe d'œuvres comprend également quatre volumes réalisés en 1976; voir cat. exp. Tübingen, 1990, *op. cit.* (note 39), p. 190-201.
- 53 Il s'agit des *Stolpersteine* [littéralement : pierres à trébucher], des pavés de mémoire que l'artiste allemand Gunter Demnig installe à partir de 1995 en Allemagne devant les immeubles ayant été habités par des victimes de la déportation et du nazisme [N.d.T.].

Notes du chapitre 5

Des spolia de la nature en ville. Géométrie dans le désert

- 1 Il s'agit du titre d'un ouvrage de Hermann Mattern, *Gras darf nicht mehr wachsen*, Bâle, Birkhäuser (coll. « Bauwelt Fundamente », vol. 13), 1964.
- 2 En réalité, il s'agissait d'un seigle à croissance

- rapide qui ressemblait à de l'herbe; *Earth Art*, éd. par Willoughby Sharp, cat. exp. Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1969, s.p.; Barbara C. Matilsky, *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York, Rizzoli, 1992, p. 39.
- 3 Germano Celant (éd.), *Arte Povera*, Tübingen, Studio Wasmuth, 1969; *Die italienische Metamorphose*, éd. par Gijs von Tuyl, cat. exp. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 1995.
 - 4 Ce terme de « terre sale » désignait une terre contaminée, ou différentes terres ou argiles que les artistes mélangeaient à d'autres substances, comme de la colle. Mais la presse parlait souvent de « saleté » quand les installations à l'intérieur comportaient de la terre.
 - 5 Voir Lutz Finkler, *Wie Beton gesehen wurde. Zur neueren Beurteilung eines Materials*, mémoire non publié, université de Hambourg, 1991; Kathrin Bonacker, *Beton – ein Baustoff wird Schlagwort. Geschichte eines Imagewandels von 1945 bis heute*, Marbourg, Jonas-Verlag, 1996.
 - 6 Voir Monika Wagner, « Die Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichen Raum. Die Plazas von Manhattan », dans Hartmut Häußermann et Walter Sichel (éd.), *New York. Strukturen einer Metropole*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1993, p. 286-298; Monika Wagner, « Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst », *Museumskunde*, vol. 61, n° 1, 1996, p. 26-36.
 - 7 À l'origine, le concept italien d'*arte povera* ne renvoyait pas à une hiérarchie des matériaux, mais qualifiait seulement la « simplicité » des matières naturelles; voir Bettina Ruhrberg, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, thèse de doctorat, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1992, p. 73.
 - 8 Voir Gernot Böhme, « Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit », *Kunstforum International*, vol. 114 : *Imitation und Mimesis*, 1991, p. 166-177.
 - 9 Wagner, « Die Privatisierung... », 1993, *art. cit.* (note 6), p. 286-298, en part. p. 287.
 - 10 Lois Weinberger, cat. exp. Vienne, Wiener Sezession, Vienne, 1995.
 - 11 Charles Moore et Jane Lidz, *Water and Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1994; George Plumptre, *The Water Garden. Styles, Designs and Visions*, Londres, Thames & Hudson, 1993; voir également la maison spectaculaire de Frank Lloyd Wright au-dessus d'une cascade, *Falling Water*, 1934-1936; Jones Dalu (éd.), *Il Teatro delle Acque*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1992.
 - 12 Non loin du centre commercial typiquement américain, également construit par Johnson sur le modèle des passages, mais ne débouchant sur rien et revenant en U vers le parking, la cascade est le point de vue qui s'offre au visiteur quand il quitte le *mall*.
 - 13 Voir Hanjo Berressem, « The City as Text: Some Aspects of New York in Contemporary Art and Fiction », *Amerikastudien*, 37, cahier 1, 1992, p. 120.
 - 14 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1759], trad. de l'anglais par E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, Vrin, 1973, p. 142-143, 160.
 - 15 *Ibid.*, p. 160.
 - 16 Aujourd'hui, même les chutes du Niagara ne correspondent qu'en partie à leurs dimensions premières puisque, la nuit et hors saison, des centrales situées en amont détournent l'eau pour leurs propres besoins.
 - 17 À Tivoli, où les cascades sont très nombreuses, le cardinal Hippolyte d'Este avait mobilisé les artistes dans les jardins de la villa d'Este pour mettre en scène l'eau, la modeler et en contrôler le débit et le cours. Si à Tivoli on pouvait utiliser les dénivelés du terrain, ailleurs c'étaient des pompes qui faisaient monter l'eau.
 - 18 Hartmut Böhme (éd.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, ici p. 29; Horst Bredekamp, « Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus », dans *ibid.*, p. 156 et suiv.; voir également Ivan Illich, *H₂O, les eaux de l'oubli* [1985], trad. de l'américain par Maud Sissung, Paris, Terre Urbaine, 2020.
 - 19 On en trouve des exemples notamment dans le jardin de sculptures du musée de Dallas, au Levi Strauss' Plaza de San Francisco, ou dans le McGraw-Hill Park à New York avec un tunnel sous une cascade.
 - 20 Marina Harrison et Lucy D. Rosenfeld, *Artwalks in New York*, New York, Michael Kesend

- Publishing, 1991, ont établi une liste non exhaustive pour Midtown, n'énumérant pas moins de onze cascades entre la 47^e et la 53^e rue.
- 21 Voir Wagner, « Die Privatisierung... », 1993, *art. cit.* (note 6).
 - 22 À la différence du béton lavé, on ne distingue pas le matériau dans lequel sont inclus les gravillons.
 - 23 Sibylle Berger, « Rauschen – “was die Welt im Innersten zusammenhält”. Naturprozesse in Werken zeitgenössischer Künstler als Spurensuche und Sinnsatire », *Kritische Berichte*, vol. 19, n° 4, 1991, p. 52-62.
 - 24 Voir Leon Battista Alberti, *L'Architecture et art de bien bastir [...], divisée en dix livres, traduits du latin en françois*, Paris, 1553, livre IX, chap. 4.
 - 25 Les peintures de Pat Steir sont sans doute inspirées de ces chutes d'eau urbaines; voir [Whitney] 1991 *Biennial Exhibition*, éd. par Richard Armstrong, cat. exp. New York, Whitney Museum of American Art, 1991.
 - 26 Les appareils d'aide au sommeil proposent aujourd'hui différents bruits comme la pluie, les vagues de la mer, le murmure d'un ruisseau, les cigales, voire le bruit blanc.
 - 27 Voir Beatrix Heiderer, « Vom guten Wasser. Eine kulturvergleichende Betrachtung », dans Böhme, *Kulturgeschichte...*, 1988, *op. cit.* (note 18), p. 263-278; Illich, *H₂O...* [1985], 2020, *op. cit.* (note 18), en part. p. 46-49.
 - 28 Voir Lawrence Halprin. *Changing Places*, éd. par Helene Fried, cat. exp. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1986, p. 90-103. Il est aussi l'auteur du Franklin D. Roosevelt Memorial à Washington, composé de gigantesques blocs de granit et de cascades; voir *ibid.*, p. 143.
 - 29 Comme c'est le cas à Washington, pour un Plaza également conçu par Halprin.
 - 30 Voir Charles Moore, « Still Pools and Crashing Waves », dans cat. exp. San Francisco, 1986, *op. cit.* (note 28), p. 16 et suiv.; Sutherland Lyall, *Künstliche Landschaften. Stadtplätze, Industrieparks, visionäre Environments*, Bâle, Birkhäuser, 1991, p. 32-37.
 - 31 Thomas Raff, « Materialikonologie – Materialideologie: Granit », dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1995, p. 160-168; Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin, Reimer, 1996, p. 185 et suiv.; Sixten Ringbom, *Stone, Style and Truth. The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture, 1880-1910*, Helsinki, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift, 1987.
 - 32 Les roches plutoniques sont des roches magmatiques qui se forment en se cristallisant par lent refroidissement du magma dans la terre.
 - 33 Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig, 1890, p. 214; Christian Fuhrmeister, *Beton, Klinker, Granit – Material, Macht, Politik. Eine Materialikonographie*, Berlin, Bauwesen, 2001.
 - 34 Johann Wolfgang von Goethe, *Sur le granit* [1784], trad. de l'allemand par Diego Rivero.
 - 35 Sur leur signification, voir Hoormann, *Land Art...*, 1996, *op. cit.* (note 31), p. 226 et suiv.
 - 36 Bertolt Brecht, « Légende de la genèse du Tao-Te-King écrit par Lao-Tseu sur le chemin de l'exil » [1961], trad. Maurice Regnaut, dans *id.*, *Poèmes 4*, Paris, L'Arche éditeur, 1966, p. 49.
 - 37 C'est par exemple le cas pour le Sunken Plaza de la Chase Manhattan Bank (1961-1964), dans le sud de Manhattan. Dans l'Isamu Noguchi Garden Museum (Queens), l'eau jaillit d'un fascinant bloc de granit et coule aussi sur lui, de sorte que le bloc semble devoir à l'eau ses formes arrondies comme celles des galets millénaires des rivières.
 - 38 Illich, *H₂O...* [1985], 2020, *op. cit.* (note 18), p. 46-49, distingue la pureté de l'eau de sa propreté. Aujourd'hui, la propreté semble néanmoins véhiculer des idées de pureté, même si ce n'est pas au sens religieux.
 - 39 Moore et Lidz, *Water...*, 1994, *op. cit.* (note 11), p. 203, révèlent certains trucs de leurs collègues : « Ricardi Legoretta utilise des aplats solides de couleurs vives pour rendre l'eau particulièrement pure, un truc utilisé par Arquitectonica et Victor Carrasco avec un succès semblable. »
 - 40 Klaus Rinke, cat. exp. Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 1970.
 - 41 Le travail présenté en 1972 au Museum Haus Lange de Krefeld se référait à la pollution du Rhin.
 - 42 Avec pour conséquence que la baignade y est interdite, même dans les bassins peu profonds qui y invitent.

- 43 Peter Tönnishoff, « Falls es ein bißchen Meer sein darf », *Die Weltwoche*, n° 11, 17 mars 1994, p. 70.
- 44 L'eau se déverse sur des parois couvertes de miroirs et de moniteurs présentant des vues des chutes du Niagara ; voir *Shigeo Kubota. Video Sculpture*, éd. par Mary Jane Jacob, cat. exp. Astoria, American Museum of the Moving Image, 1991, n° 25.
- 45 Nicholas Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993, p. 21-33.
- 46 C'est le cas des halls d'entrée de différentes grandes banques sur Madison Avenue à New York.
- 47 Voir Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1775 ; Dan Graham et Robin Hurst, « Corporate », *Artforum*, n° 4, 1987, p. 68.
- 48 Le projet date de 1960, mais les arbres n'ont pu être plantés qu'en 1978 ; voir Matilsky, *Fragile Ecologies...*, 1992, *op. cit.* (note 2), p. 80 et suiv.
- 49 Lyall, *Künstliche Landschaften...*, 1991, *op. cit.* (note 30), p. 108-113.
- 50 Wagner, « Die Privatisierung... », 1993, *art. cit.* (note 6), p. 286-298 ; Rosalyn Deutsche, « Uneven Development. Public Art in New York City », *October*, vol. 47, hiver 1988, p. 3-53.
- 51 Johann Norbert Schmidt, *Wolken-Kratzer. Ästhetik und Konstruktion*, Cologne, DuMont, 1991, p. 79.
- 52 Voir *Im Garten der Palme*, éd. par Thomas Bircher, cat. exp. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1993.
- 53 Les palmes des arbres étaient recouvertes de feuilles de cuivre ; voir John Summerson, *The Life and Work of John Nash Architect*, Londres, George Allen & Unwin, 1980, p. 104. Dans la Nicolaikirche de Leipzig, une église gothique dont l'intérieur a été modifié entre 1785 et 1797, les palmes des chapiteaux vont jusqu'à rejoindre la voûte.
- 54 Dans la Galleria de Cleveland inspirée du jardin d'hiver de Pelli, selon la saison, on orne les colonnes de palmes ou de branches de sapin au-dessus d'un cercle de néon qui définit leurs chapiteaux.
- 55 Pour le projet, voir *Bauwelt*, n° 11, 1996.
- 56 Dans son *Tour through the Whole Island of Great Britain* (1724-1726), Daniel Defoe décrit encore la vision d'une vallée couverte de champs de blé mûr comme « most pleasant [...] and delicious » ; cité d'après *id.*, éd. par Pat Rogers, Londres, 1971, p. 388. Par la suite, et de façon durable, les champs cultivés ne furent plus perçus comme « plaisants et délicieux », mais comme ennuyeux.
- 57 La première « ferme ornée » fut la Woburn Farm de Southcote.
- 58 Denes avait été invitée par le Public Art Fund de New York City à concevoir un projet artistique pour l'espace public. Voir *Agnes Denes*, éd. par Jill Hartz, cat. exp. Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1992, p. 165.
- 59 Agnes Denes, « The Dream », *Critical Inquiry*, vol. 16, été 1990, p. 919-939.
- 60 Denes, citée d'après *Agnes Denes. El Concepto Hecho Forma, Obras, 1970-1990*, cat. exp. Madrid, Anselmo Alvarez Galeria de Arte, 1990, s.p.
- 61 La trilogie est restée inachevée. *The Octopus* a paru en 1901, *The Pit* en 1903 ; voir D.L. Kirkpatrick (éd.), *Reference Guide to American Literature*, Chicago et Londres, St. James Press, 1987, p. 415.
- 62 Voir *Amerika. Traum und Depression 1920/40*, éd. par Eckhart Gillen et Yvonne Leonard, cat. exp. Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1980, p. 234 et suiv., et par exemple la toile d'Alexander Hogue, *Erosion II - Mother Earth Laid Bare*, 1936, p. 265.
- 63 « Environment: Amber Waves of Grime », *Time*, 23 août 1982, p. 63.
- 64 Les paroles de la chanson ont été écrites en 1890 par Katherine L. Bates, sur une musique composée en 1880 par Samuel A. Ward.
- 65 Dans son compte rendu du projet de Denes pour le *New York Times*, l'auteur active manifestement la même référence puisqu'il parle d'« urban waves of grain ».
- 66 Dans une publicité pour le whisky, il est aussi question des « amber waves of grain », mais le champ de blé est dans un pays lointain, et le « spirit of America » est passé dans la bouteille ; voir *The New Yorker*, 18 octobre 1982. Je remercie Michael Diers d'avoir attiré mon attention sur cette publicité.
- 67 Elise Ford incarnait par exemple le *National*

- Recovery Act* de 1933; voir cat. exp. Berlin, 1980, *op. cit.* (note 62), p. 440.
- 68 Hermann Eiselen (éd.), *Brotkultur*, Cologne, DuMont, 1995, p. 27 et suiv.
- 69 Pour *Der Spiegel*, n° 31, 1^{er} août 1982, p. 98 et suiv., la crise était due à une politique confuse de la part de Washington qui utilisait l'exportation de céréales comme arme commerciale.
- 70 La grande exposition *Preußen – Versuch einer Bilanz* de 1981, qui proposait un réexamen de l'histoire de la Prusse dans toutes ses déclinaisons sociales et politiques, représenta une véritable césure pour l'historiographie allemande; voir, par exemple, Jacques Nobécourt, « La Prusse dans tous ses États I. "Réveille-toi" », *Le Monde*, 18 août 1981; et François Chaslin, « La Prusse dans tous ses États II. Un happening funèbre », *Le Monde*, 29 août 1981 [N.d.T.].
- 71 Documentation de l'exposition consacrée à la Prusse.
- 72 Voir également les insignes figurant des épis à l'occasion des fêtes de la moisson; Hans Oswald (éd.), *Der deutschen Bauern Ehrentag. Erntedankfest 1. Oktober 1933*, Berlin, s.d.; Jürgen Jarosch, *Erntebrauch und Erntedank*, Iéna, Diederichs, 1939.
- 73 « Une grande moisson sur les Champs-Élysées », *Le Monde*, 23 juin 1990, p. 23; Charles Vial, « Les paysans de Paris », *Le Monde*, 26 juin 1990, p. 46.
- 74 Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Cologne, DuMont, 1989.
- 75 Heinz Mack, « Das Sahara-Projekt », *Zero*, 3, 1961, reprod. dans *Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, éd. par Wieland Schmied, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1965, p. 53.
- 76 Voir Thomas Kellein, *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein bis zu Christo*, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1989, p. 51 et suiv.
- 77 Kellein, *ibid.*, constitue une exception en la matière.
- 78 Smithson avait volontairement choisi des friches industrielles pour de nombreux projets; voir Hoormann, *Land Art...*, 1996, *op. cit.* (note 31), p. 69 et suiv.
- 79 Patrick Werkner, *Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste*, Munich, Prestel, 1992, p. 64; Michael Heizer, *Double Negative. Sculpture in the Land*, avec un essai de Mark C. Taylor, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, New York, Rizzoli, 1991.
- 80 Werkner, *Land Art USA...*, 1992, *op. cit.* (note 79), p. 115; l'ouvrage évoque aussi les références cosmologiques de ces buses où l'on peut marcher et où la lumière pénétrant par des trous percés dans la paroi dessine des constellations.
- 81 Mack, « Das Sahara-Projekt », 1965, *art. cit.* (note 75), p. 54. [En réalité, Mack a bien utilisé des feuilles d'argent, mais elles n'étaient pas issues de l'industrie aéronautique. En revanche, la NASA avait développé un produit très léger et très souple, mais extrêmement solide, le Honeycomb, fait d'alvéoles d'aluminium, que Mack a effectivement employé dans le Sahara, mais pour les structures ailées d'un jardin artificiel. Nous remercions Sophia Sotke, de l'atelier de Prof. Heinz Mack à Mönchengladbach, pour ces précisions; voir également *id.*, *Mack – Sahara. From Zero to Land Art. Heinz Mack's «Sahara Project» (1959-1997)*, Munich, Hirmer, 2012. – N.d.T.]
- 82 Kellein, *Sputnik-Schock...*, 1989, *op. cit.* (note 76), p. 55.
- 83 Dans *Artforum*, 18, avril 1978, p. 58, De Maria décrit comment il lui a fallu cinq ans pour chercher en Californie, au Nevada, dans l'Utah et dans l'Arizona un lieu qui convienne à son projet.
- 84 De Maria mentionne un acier de type 304 pour ses « highly polished stainless steel »; *ibid.*
- 85 Les pointes en acier massif ont été fabriquées séparément; mais, une fois posées sur les piquets, elles ont été polies en même temps qu'eux, de sorte qu'on a l'impression de pièces homogènes.
- 86 *Der Große Brockhaus*, Wiesbaden, 1984.
- 87 De Maria a choisi le lieu également en raison de la fréquence des orages, qui s'y produiraient environ soixante jours par an; voir Werkner, *Land Art USA...*, 1992, *op. cit.* (note 79), p. 99.
- 88 Burke, *Recherche...*, 1973, *op. cit.* (note 14), p. 97.

Notes du chapitre 6

De l'éternel à l'éphémère.

Matériaux pauvres et matières souples

- 1 Cité d'après Wolfgang Glenz (éd.), *Kunststoffe – ein Werkstoff macht Karriere*, Munich et Vienne, Hanser, 1985, p. 12-13. L'auteur fait sans doute allusion à la multiplication des meubles en carton-pâte dur, un matériau facile à travailler pour l'industrie de l'ameublement.
- 2 Voir Robert Friedel, *Pioneer Plastic. The Making and Selling of Celluloid*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.
- 3 Voir Lothar Müller, « Jenseits des Transitorischen. Zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne », dans Hartmut Böhme et Klaus R. Scherpe (éd.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, p. 134-159, ici p. 138.
- 4 « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011, p. 797.
- 5 Voir Müller, « Jenseits... », 1996, *art. cit.* (note 3), p. 145. *Philosophie des Geldes* a été publié par Georg Simmel en 1900 ; pour la trad. française, voir *id.*, *Philosophie de l'argent*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, PUF, 1987.
- 6 Voir Müller, « Jenseits... », 1996, *art. cit.* (note 3). Max Osborn notait dans *Moderne Plastik*, Berlin, 1905, au sujet des difficultés à exprimer le fluide, le liquide, dans le genre de la sculpture : « "Sculpture moderne" – voilà deux mots qui sont deux adversaires acharnés. »
- 7 Jan Assmann, « Stein und Zeit. Das "monumentale" Gedächtnis der ägyptischen Kultur », dans *id.* et Tonio Hölscher (éd.), *Kultur und Gedächtnis*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, p. 87 et suiv. L'auteur qualifie la culture de l'Égypte ancienne d'« âge de la pierre de la mémoire culturelle ». Voir également *id.*, « Égypte ancienne – La mémoire monumentale », dans Philippe Gignoux (éd.), *La Commémoration*, actes du colloque du centenaire de la Section des sciences religieuses de l'École pratique des hautes études, Louvain et Paris, Bibliothèque de l'École des hautes études, Section des sciences religieuses, vol. XCI, 1988, p. 47-56.
- 8 L'expression allemande *Das Wort aus Stein*, littéralement « la parole de pierre », et par extension « la vérité est dans la pierre », a été forgée par Hitler dans son discours prononcé le 22 janvier 1938 à l'occasion de l'inauguration de la 1. *Deutsche Architektur- und Kunsthandwerksausstellung* [1^{re} Exposition allemande d'architecture et d'arts appliqués] à la Haus der Deutschen Kunst, la « Maison de l'art allemand », à Munich. Un film éponyme fut commandé par le parti national-socialiste à Kurt Rupli en 1938-1939.
- 9 C'est pourquoi Hartmut Böhme, « Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des "Menschenfremdesten" », dans Christine Priess (éd.), *Das Erhabene – zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1989, p. 119-142, substantie l'adjectif *steinern* pour forger une notion plus large qui correspondrait à « ce qui est rocheux, minéral ».
- 10 Henry Moore, dans Werner Hofmann, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1985, p. 35.
- 11 Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1971, p. 32.
- 12 Un certain nombre d'expérimentations ont été présentées en 1968 et 1969 avec des blocs de granit fixés au mur sous le plafond par des filins d'acier ; voir Germano Celant (éd.), *Arte Povera. Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro...*, Bâle, Wiese, 1989, p. 50 et suiv.
- 13 Les deux présentations avaient été prévues sous cette dernière forme. Le travail, une œuvre de commande pour la société Daimler-Benz AG, fut d'abord réalisé à la Staatsgalerie de Stuttgart.
- 14 Chiffres et données techniques cités d'après *Walter De Maria. 5 Kontinente Skulptur*, éd. par Thomas Kellein, cat. exp. Stuttgart, Staatsgalerie, 1987.
- 15 Curieusement, l'installation ne comporte aucun marbre issu d'Australie ; en revanche, les deux Amériques sont présentes. Les blocs pro-

- viennent pour la plupart du Kenya, du Brésil, d'Inde, des États-Unis et de Grèce. Voir la préface de Peter Beye, dans *ibid.*, s.p. L'Australie figurait néanmoins sur l'affiche de l'exposition avec la photo d'une montagne.
- 16 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. française d'Émile Littré, Paris, 1850, t. 2, livre 36, 3.
 - 17 Dans le processus au cours duquel le calcaire se transforme en marbre, il se produit une recristallisation thermique des calcaires, avec conservation des minéraux d'origine (iso-phase) ; voir Siegfried Matthes, *Mineralogie. Eine Einführung in die spezielle Mineralogie, Petrologie und Lagerstättenkunde*, Berlin, Springer, 1996⁵ (2022¹⁰), p. 347.
 - 18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, II (éd. Hotho), trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 1996, p. 419.
 - 19 De fait, la lumière pénètre dans le marbre blanc jusqu'à une épaisseur de 2 à 3 centimètres.
 - 20 Voir Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Munich et Vienne, Hanser, 1998.
 - 21 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, *op. cit.* (note 16) ; ce qui aurait aussi à voir avec l'idée, suggérée par les veines et colorations de la pierre, que le marbre serait une « pierre vivante ».
 - 22 On trouve la même idée chez Plotin ; Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984, p. 203-204, note 92.
 - 23 Voir Jurgis Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, t. 1 : *Aberrations*, t. 2 : *Anamorphoses*, Paris, Flammarion-Champs, 2008.
 - 24 Segantini était convaincu que l'esprit devait libérer la forme en l'extrayant de la matière amorphe : « La matière (amorphe) [...] doit être travaillée par l'esprit pour s'en arracher et devenir un art éternel [...] » ; cité d'après Giovanni Segantini, *Schriften und Briefe* [1912], éd. par Bianca Zehder-Segantini, Leipzig, s.d., p. 23.
 - 25 Vers 1900, cette conception était naturellement liée à l'idée qu'il y aurait une forme « conforme » au marbre, une forme juste.
 - 26 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, *op. cit.* (note 16).
 - 27 Rolf Michael Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms, Werner, 1986, chap. V.
 - 28 Sur l'île de Norderney, en Frise orientale, l'obélisque érigé en 1899 pour célébrer l'unification du Reich (1871) est fait de pierres provenant de « toutes les contrées allemandes » ; ailleurs, on trouve un usage comparable des pierres pour des lieux ou des monuments consacrés à la mémoire germanique. Les premiers semblent avoir été érigés à la mémoire de Friedrich Ludwig Jahn, père de la gymnastique allemande moderne, sous la forme d'un socle constitué de 139 pierres provenant de divers pays [N.d.T. pour ces dernières indications]. Pour les exemples, voir Christian Fuhrmeister, *Beton, Klinker, Granit – Material, Macht, Politik. Eine Materialikonographie*, Berlin, Bauwesen, 2001, chap. 4.
 - 29 L'installation de Hans Haacke intitulée *Germania* était la contribution de la République fédérale d'Allemagne à la Biennale de Venise de 1993 ; voir Hans Haacke, « Gondola, Gondola! », dans *Hans Haacke. Bodenlos*, éd. par Klaus Bussmann et Florian Matzner, cat. exp. Venise, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1993, p. 7-17.
 - 30 Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, « A User's Guide to Entropy », *October*, vol. 78, automne 1996, p. 21-88.
 - 31 « Time can be measured by the loss of structure of our system, it tends to sink back into that original chaos from which it may have emerged » ; Whyllie Sypher [1962], cité d'après Lucy R. Lippard et John Chandler, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, février 1968, p. 31-36, ici p. 32.
 - 32 Le basalte provenait des carrières de Beilstein dans le Westerwald, de Weilberg sur le Rhin et de Frielendorf-Knüll (près de Kassel) ; voir Uwe Claus, « Symphytum: Zum "Ende des 20. Jahrhunderts" », dans *Joseph Beuys Symposium, Kranenburg 1995*, Bâle, Wiese, 1996, p. 320-325. La formule « Verwaltung statt Verwaltung » jouait sur la paronymie entre les deux mots et la différence entre *verwalten*, « enforester », et *verwalten*, « administrer, gérer » [N.d.T.].

- 33 Fernando Groener et Rose-Marie Kandler (éd.), *7000 Eichen – Joseph Beuys*, Cologne, König, 1987.
- 34 Andreas Schalhorn, *Joseph Beuys. Das Ende des 20. Jahrhunderts*, Münster, Lit, 1995; pour les quatre versions de *La Fin du XX^e siècle* à Munich, Londres, Duisbourg et Düsseldorf, en part. p. 13 et suiv.
- 35 Oliver Andrews, *Living Materials. A Sculptor's Handbook*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 93.
- 36 La formation du basalte a donné lieu, un temps, à des controverses entre géologues vulcaniens et géologues neptuniens; Goethe a tenté de les mettre d'accord dans un essai de géologie consacré à cette polémique; voir Johann Wolfgang von Goethe, «Vergleichsvorschläge, die Vulkanier und Neptunier über die Entstehung des Basalt zu vereinigen», dans *id.*, *Sämtliche Werke*, vol. 25, éd. par Wolf von Engelhardt et Manfred Wenzel, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 511; voir également Werner Busch, «Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff», dans *Goethe und die Kunst*, éd. par Sabine Schulze, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1994, p. 46 et suiv.
- 37 Pour le rapport de Beuys au romantisme, voir Theodora Vischer, *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur*, Cologne, König, 1991.
- 38 «Richard Demarco interviewt Joseph Beuys», dans Groener et Kandler, *7000 Eichen...*, 1987, *op. cit.* (note 33), p. 18.
- 39 Ce furent surtout les tenants allemands de la théorie des sédiments et les vulcanistes anglais qui s'affrontèrent avec véhémence sur le sujet. Voir en particulier William Hamilton, *Briefe über die nördliche Grafschaft Antrium, die natürliche Geschichte ihrer Basalte...*, Leipzig, 1787.
- 40 Une partie des stèles de basalte des 7000 Chênes provient de la carrière de Weilberg, sur le Rhin, qui fournit aussi l'entreprise de fonte de basalte de Kalenborn.
- 41 *Brockhaus Enzyklopädie*, 17^e éd., Wiesbaden, 1967. Pour la fonte de basalte, voir également Matthes, *Mineralogie...*, 1996⁵ (2022¹⁰), *op. cit.* (note 17), p. 243 et suiv. Aujourd'hui, ce sont moins des pavés ou des dalles qui sont fabriqués à partir de basalte que des tuyaux et des pièces servant à l'étanchéité.
- 42 *Vertotungsprozess*, voir Armin Zweite, dans *Joseph Beuys. Natur, Materie, Form*, éd. par Armin Zweite, cat. exp. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1991, p. 37.
- 43 La notion est avancée par Johannes Stüttgen dans Groener et Kandler, *7000 Eichen...*, 1987, *op. cit.* (note 33), p. 33.
- 44 Pour la signification de l'entropie dans l'œuvre de Beuys, en particulier pour les 7000 Chênes comme exemple de «la nature vivante en tant que seul bastion contre l'entropie croissante», voir Zweite, dans cat. exp. Düsseldorf, 1991, *op. cit.* (note 42), p. 38.
- 45 Voir *Deutsche Kunst seit 1960. Aus der Sammlung Prinz Franz von Bayern*, éd. par Klaus-Peter Schuster et Carla Schulz-Hoffmann, cat. exp. Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1985, p. 43, où Schuster parle de «cadavres fossilisés»; Zweite, dans cat. exp. Düsseldorf, 1991, *op. cit.* (note 42), p. 46.
- 46 Schalhorn, *Joseph Beuys...*, 1995, *op. cit.* (note 34), p. 14, a attiré l'attention sur la statue de basalte du «héros mort» exécutée en 1933 ou 1934 par le professeur de Beuys, Ewald Mataré, et de nouveau accessible au public dans la ville natale de Beuys, Clèves, depuis 1981. Cette figure de soldat tombé au champ d'honneur, avec ses larges surfaces caractéristiques du traitement du basalte, me semble surtout pouvoir être rapprochée des stèles allongées de *La Fin du XX^e siècle*, si l'on considère que le soldat en armes de Mataré était autrefois dressé à la verticale et ne fut disposé horizontalement qu'en 1981.
- 47 Beuys [1979], cité d'après Antje von Graevenitz, entrée «Heilen» [guérir], dans Harald Szeemann (éd.), *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Berlin, Verlag der Kunst, 1997, p. 187.
- 48 Richard Hamann, «Die Kategorie der Stofflichkeit in der bildenden Kunst», dans Erich Fridder (éd.), *Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, Kanter, 1943, p. 143-150, ici p. 149.
- 49 *Mutant Materials in Contemporary Design*,

- éd. par Paola Antonelli, cat. exp. New York, Museum of Modern Art, 1995, p. 20.
- 50 Voir Sylvia Katz, *Early Plastics*, Haverfordwest et Princes Risborough, Shire, 1986.
- 51 « Plexiglas » est une marque déposée introduite en 1935; voir Andrea El-Danasouri, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Munich, Scaneg, 1992, p. 84. Aujourd'hui, ce matériau est proposé par de nombreux fabricants sous différents noms, dont *perspex* en anglais.
- 52 Steven A. Nash et Jörn Merkert (éd.), *Naum Gabo. Sixty Years of Constructivism, Including Catalogue raisonné of the Constructions and Sculptures / Naum Gabo. Sechzig Jahre Konstruktivismus, mit dem Euvre-Katalog der Konstruktionen und Skulpturen*, Munich, Prestel, 1985-1986.
- 53 El-Danasouri, *Kunststoff...*, 1992, *op. cit.* (note 51), p. 75 et suiv.
- 54 El Lissitzky, « Kunst und Pangeometrie », dans *Europa Almanach* [1925], reprint Leipzig et Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1984, p. 113.
- 55 Voir également les travaux du cours de Moholy-Nagy au Bauhaus dans László Moholy-Nagy, *Du matériau à l'architecture* [1929], trad. de l'allemand par Jean-Léon Muller, Paris, Éditions de la Villette, 2015, p. 183 et suiv.
- 56 Alexander Archipenko soulignait lui aussi dans les années 1950 : « Le plexiglas transparent fait l'effet d'une substance ésotérique, à la différence du bois et du marbre avec leur matérialité de surface. » Alexander Archipenko, « Erläuterungen zu meiner Arbeit », *das kunstwerk*, 9, XII, 1959, p. 16.
- 57 Il figure dans l'aménagement de grands halls, de restaurants, de lounges d'hôtels, etc., pour ses propriétés de conduction de la lumière. Voir également Clarence Bunch, *Acrylic for Sculpture and Design. A guide to processes and to the uses that have been made of solid acrylic thus far*, Londres, Van Nostrand, 1972.
- 58 Jeffrey L. Meikle, *American Plastic. A Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 66.
- 59 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Francfort-sur-le-Main et Bonn, Athenäum Verlag, 1960, p. 196.
- 60 C'est ce qu'ont notamment indiqué Timm Ulrichs ou Anthony Caro; voir Eduard Trier, *Bildhauertheorien...*, 1971, *op. cit.* (note 11), p. 69.
- 61 Roland Barthes, « Le plastique », dans *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1975, p. 171 et suiv.
- 62 Hans Schwippert [1952], cité d'après *Grauzonen, Farbwelten, Kunst und Zeitbilder 1945-1955*, éd. par Bernhard Schulz, cat. exp. Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1983, p. 158.
- 63 Hans Schwippert, dans *Darmstädter Gespräch. Mensch und Technik*, Darmstadt, 1952, p. 85. Les « Entretiens de Darmstadt » furent, entre 1950 et 1975, le cadre de débats réunissant les plus importants intellectuels et artistes allemands de l'après-guerre autour des grandes questions posées à la pensée et à l'art par la barbarie qu'avait connue l'Allemagne : « L'image de l'homme aujourd'hui », « L'homme et l'espace », « L'homme et la technique », etc. [N.d.T.].
- 64 Alfred Kuhn, *Die Neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart*, Munich, 1921, p. 15; pour ce jugement sur la plastiline comparée à une putain, voir Fuhrmeister, *Beton...*, 2001, *op. cit.* (note 28), p. 95, note 401.
- 65 Plinie l'Ancien, dans son *Histoire naturelle*, commente : « On ne faisait ordinairement de représentations que d'hommes méritant l'immortalité par quelque action éclatante. » Outre les vainqueurs des jeux sacrés, les jeux Olympiques par exemple, les premières statues de bronze érigées à Athènes au frais de l'État le furent en l'honneur de tyrannicides. Voir Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, *op. cit.* (note 16), t. 2, livre 34.
- 66 Hegel, *Cours d'esthétique*, 1996, *op. cit.* (note 18), p. 418.
- 67 C'est le cas de la statue de Jupiter sur le Capitole; voir Norberto Gramaccini, « Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter », *Städel-Jahrbuch*, vol. 2, 1987, p. 147-170, ici p. 158.
- 68 *Ibid.*
- 69 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* [1860], 2 t., Munich, Bruckmann, Mittenwald, Mäander-Kunstverlag, 1977, vol. 2, p. 187. Voir également Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad.

- de l'allemand par Jacques Soullou, avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007.
- 70 Gottfried Semper, « L'art textile », dans « Choix de textes originaux de Gottfried Semper, extraits de *Der Stil* », trad. par Isabelle Kalinowski avec la collaboration d'Estelle Thibaut, *Gradhiva*, 25, 2017, § 75, URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3337> [dernière consultation le 27 juin 2025].
- 71 Konrad Lange semble avoir été le premier à utiliser le terme en 1905 ; voir Günter Bandmann, « Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts », dans Helmut Koopmann et J. Adolf Schmoll dit Eisenwerth (éd.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, 2 t., Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1971, t. 1, p. 129-157, ici p. 137.
- 72 Pour l'accueil plutôt sceptique réservé aux nouvelles matières et le débat autour de la fonte, voir Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig, 1899³, p. 58.
- 73 Il faut mentionner le cas intéressant du stuc, qu'Adolf Loos défend pour l'estime que lui vouaient les grands architectes du baroque, notamment Johann Bernhard Fischer von Erlach : « Il était capable de transfigurer les plus médiocres matières » [*er war instande, dem plebejischen staube den adel der kunst zu verleihen*, littéralement : « donner à la poussière plébéienne la noblesse de l'art »] ; voir Adolf Loos, *Paroles dans le vide (1897-1900) ; Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898) ; Autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout (1900-1930)* [1962], trad. de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Champ libre, 1979, p. 68. Jean Baudrillard évoque le « mythe substantia- liste qui, dès le xvi^e siècle, s'était inscrit dans le stuc et la démiurgie "mondaine" du baroque : couler le monde entier dans une matière toute faite » ; voir Jean Baudrillard, *Le Système des ob- jets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 52, note 1.
- 74 Johann Wolfgang von Goethe, *Sur le granite* [1784], trad. Diego Rivero.
- 75 Charles Eastlake [1872], dans Robert Friedel, *Pioneer Plastic. The Making and Selling of Celluloid*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, p. 88.
- 76 Adolf Loos, « Das Prinzip der Bekleidung » [1898], dans *id.*, *Sämtliche Schriften*, éd. par Franz Glück, Munich, Herold, 1962, p. 106.
- 77 Schwippert, *Darmstädter Gespräch*, 1952, *op. cit.* (note 63), p. 84 et suiv.
- 78 Cat. exp. Berlin, 1983 (note 62), p. 159, avec *Amalfi*, d'Arnold Bode, sur un film de PVC.
- 79 Peter Gorsen, « Plastik-Notizen. Kritische Anmerkungen zu einer Ausstellung in Wiesbaden », *Die Zeit*, 3 mai 1968, p. 20.
- 80 Max Imdahl, « Laudatio für Claes Oldenburg », dans *A Bottle of Notes and Some Voyages. Claes Oldenburg, Zeichnungen, Skulpturen und grossfor- mative Projekte mit Coosje van Bruggen*, cat. exp. (Museumspädagogisches Beiheft) Duisbourg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1989, p. 7.
- 81 « Whether in terms of sewing, softening, or sensualizing, Oldenburg was clearly concerned with feminizing his forms as a transgressive practice » [Que ce soit par rapport à la couture, à la douceur ou à la sensualité de ses formes, Oldenburg était clairement intéressé par la féminisation comme pratique transgressive], dans *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, cat. exp. New York, Whitney Museum of Art, 1993, p. 40. Ce que dit Oldenburg de la « soft sculpture » du hamburger : « Here, [...] we have an almost perfect female expression » [Nous avons ici une expression presque parfaitement féminine], se rapporte justement à la forme ; voir John Rublowsky, *Pop Art: Images of the American Dream*, New York, Basic Books, 1965, p. 67.
- 82 « Soft sculpture is in a primitive state but with the aid of plastics and latex and techniques to come, there will soon be the completely articulated [...] pneumatic sculpture [...]. All this is possible in the softies. » Oldenburg, cité d'après Erika Billeter, « Zur Geschichte von Materialien », dans *Weich und Plastisch. Soft- Art*, éd. par *id.*, cat. exp. Zurich, Kunsthaus Zürich, 1979, p. 21.
- 83 Oliver Andrews, *Living Materials. A Sculptor's Handbook*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 137 et suiv.
- 84 Le polyuréthane est une combinaison de ré- sine de polyester et d'isocyanate qui se dilate fortement au contact du fréon ; voir Pierre Restany (éd.), *Le Plastique dans l'art*, Monte- Carlo, A. Sauret, 1973, p. 157.

- 85 Le brevet d'Otto Bayer date de 1937, et les produits seront développés systématiquement à partir de 1941; dès 1943, le polyuréthane sert à la fabrication de pales d'hélices et de patins à neige pour les avions; voir Udo Tschimmel, *Die Zehntausend-Dollar-Idee. Kunststoff-Geschichte vom Zelluloid zum Superchip*, Düsseldorf, Econ, 1989, p. 168 et suiv.
- 86 Voir ill. dans *ibid.*, p. 170.
- 87 Barthes, *Mythologies*, 1975, *op. cit.* (note 61), p. 171.
- 88 Ce genre d'erreur n'arrive pas seulement aux ignorants non avertis, comme le prouve la mésaventure d'Arnold Bode, l'un des pères de la *documenta*, qui en 1968 fit évacuer ce qu'il avait pris pour du vieux matériel d'emballage abandonné par terre, et qui était en réalité une pièce de feutre de Robert Morris; voir Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin, Gebr. Mann, 1998, p. 80 et suiv.
- 89 Voir Johannes Am Ende, *Joseph Beuys und die Fettecke. Eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf*, Heidelberg, Staack, 1987.
- 90 Götz Adriani, Winfried Konnertz et Karin Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Cologne, DuMont, 1981, p. 118; Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1994, p. 47. Beuys a daté son premier *Coin de graisse* de 1963; voir Am Ende, *Joseph Beuys und die Fettecke...*, 1987, *op. cit.* (note 89), p. 27.
- 91 Voir Matthias Bleyl (éd.), *Joseph Beuys. Der erweiterte Kunstbegriff*, Darmstadt, Verlag der Georg-Büchner-Buchhandlung, 1989.
- 92 Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen...*, 1994, *op. cit.* (note 90), p. 42-67; *Wollt Ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der sechziger Jahre in Aachen*, éd. par Adam C. Oellers et Sibille Spiegel, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Neuer Aachener Kunstverein, 1995.
- 93 Outre Beuys participèrent notamment à la soirée Stanley Brown, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Filliou et Bazon Brock.
- 94 Pour les différentes performances, voir Peter Moritz Pickshauss, *Kunstzerstörer. Fallstudien, Tatmotive und Psychogramme*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988, p. 342-374; cat. exp. Aix-la-Chapelle, 1995, *op. cit.* (note 92).
- 95 Vostell avait initialement prévu des « hommes avec des chiens policiers (bergers allemands) »; voir cat. exp. Aix-la-Chapelle, 1995, *op. cit.* (note 92), p. 38.
- 96 Peter Squenz, « Ein Professor wurde geschlagen... und warf mit Schokolade », *Die Zeit*, 31 juillet 1964. L'auteur souligne l'odeur de graisse qui régnait dans la salle.
- 97 Pickshauss, *Kunstzerstörer...*, 1988, *op. cit.* (note 94), p. 358 et suiv.
- 98 Beuys, entretien avec Wulf Herzogenrath, Düsseldorf, 1973, dans Am Ende, *Joseph Beuys und die Fettecke...*, 1987, *op. cit.* (note 89), p. 37.
- 99 Barthes, *Mythologies*, 1975, *op. cit.* (note 61).
- 100 Voir *Illustrated London News*, 24 mai 1924. Je remercie A.C.T. Geppert pour cette indication.
- 101 Lors de la soirée du 20 juillet 1964 à Aix-la-Chapelle, Beuys, le nez ensanglanté, distribuait de petites tablettes de chocolat au public en signe d'apaisement.
- 102 La très grande installation de Beuys pour le boulevard de sculptures de Münster en 1977, *Unschlitt/Tallow* [Suif], nécessita 22 tonnes de stéarine et 1 tonne de suif. La stéarine se compose de graisses assez stables comme l'acide palmique, un acide gras saturé. *Unschlitt* désigne en allemand la graisse animale issue des abats.
- 103 Voir *Joseph Beuys. Hauptstrom und Fettraum. Musik: Henning Christiansen. Ein Lehrstück für die fünf Sinne*, éd. par Eva Huber, cat. exp. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Häussler, 1993.
- 104 « I imitate basic fine art rituals such as chiseling with my teeth », dans Laura Cottingham, « Janine Antoni: Biting Sums up my Relationship to Art History », *Flash Art*, vol. XXVI, n° 171, 1993, p. 105; voir également le recueil *Janine Antoni*, avec textes de Nancy Spector et al., Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz et Küsnacht, Ink Tree Edition, 2000.
- 105 Pour plus de détails, voir Hanne Loreck, « Struktur als Körper. Abject Art, in-forme und Eva Hesses plastische Arbeiten », dans *Raum und Körper in den Nachkriegskünsten*, cat. exp.

- Berlin, Akademie der Künste, Dresde, Verlag der Kunst, 1998, p. 67-82, ici p. 67 et suiv.
- 106 Cottingham, « Janine Antoni... », 1993, *art. cit.* (note 104) ; on trouvera une lecture psychosexuelle dans Ewa Lajer-Burcharth, « Antoni's Difference », *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* (Durham, Duke University Press), vol. 10, n° 2, 1998, p. 129-151, ici p. 104.
- 107 Loreck, « Struktur als Körper... », 1998, *art. cit.* (note 105), p. 71.
- 108 Joseph Beuys, « Eintritt in ein Lebewesen », conférence de 1977, citée d'après Volker Harlan *et al.*, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberger Verlagsanstalt, 1984, p. 125.
- 109 Pour une chronologie des principales pièces de Beuys utilisant la graisse, voir Vischer, *Joseph Beuys. Die Einheit...*, 1991, *op. cit.* (note 37), p. 160 et suiv.
- 110 Gerhard Storck, dans *Joseph Beuys. Plastische Arbeiten, 1947-1985*, éd. par Sabine Röder *et id.*, cat. exp. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, 1991, p. 30. Voir également Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen...*, 1994, *op. cit.* (note 90), p. 82, sur l'action *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* [Le silence de Marcel Duchamp est surestimé], 1964, lors de laquelle il réalisa un *Coin de graisse*.
- 111 Herbert Blank, *Weltmacht Fett. Die Geschichte einer Erfindung*, Munich, Bruckmann, 1957.
- 112 Le régime nazi avait, par exemple, cherché à réduire la consommation privée de margarine en prélevant une taxe sur le produit. Il s'agissait, en cas de guerre, de ne pas dépendre de livraisons de matières premières en provenance de l'étranger pour la margarine destinée à couvrir les besoins du pays. La margarine était stockée, la population civile étant appelée à la remplacer par le « bon beurre » des paysans allemands, qui se conservait moins bien.
- 113 C'est dans ce sens que Beuys engageait le corps dans des performances telles que *Hauptstrom*, pour faire concrètement fondre de la graisse.
- 114 Voir Karl Brandt, *The German Fat Plan and its Economic Setting*, Food Research Institute, Stanford University, 1938.
- 115 Pour *Erdelefon* [Téléphone de terre], Beuys a utilisé un combiné développé en 1938. On trouvera des réflexions éclairantes sur l'importance de la Deuxième Guerre mondiale pour Beuys dans Wolf Kittler, « Bomben Genauigkeit. Joseph Beuys, die Erweiterung der Kunst und der totale Krieg », dans Sigrid Schade *et* Georg Christoph Tholen (éd.), *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien*, Munich, Fink, 1999, p. 358-376.
- 116 Cet usage n'est évoqué que par Barbara Strieder ; voir *Joseph Beuys. Plastische Bilder, 1947-1970*, éd. par *id.*, cat. exp. Kornwestheim, Galerie der Stadt, 1990, p. 16, avec une illustration montrant la fermeture.
- 117 On donne parfois 1964 comme date de réalisation ; pour preuve d'une date antérieure, voir *ibid.*, p. 347.
- 118 *Joseph Beuys*, éd. par Caroline Tisdall, cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p. 72. Voir également Joseph Beuys parlant de ses pièces, dans « Der Beuys-Block im Hessischen Landesmuseum Darmstadt », établi par Barbara Strieder, dans *Blätter für Besucher*, 11, s.d. ; Wolfgang Max Faust, « Botschaften in der Sprache der Dinge », *art. Das Kunstmagazin*, n° 7, 1990, p. 66-79, évoque des propos comparables, ici p. 77.
- 119 Beuys évoquait aussi la double signification du mot *Stuhl* en allemand [« chaise » et « selles ou excréments » - N.d.T.] : « En allemand, il y a d'abord, du fait du double sens du mot *Stuhl*, un jeu de mots : *Stuhl*-chaise, *Stuhl*-excréments. Eux aussi sont un matériau utilisé et minéralisé à caractère chaotique », cité en dernier par Faust, « Botschaften... », 1990, *art. cit.* (note 118), p. 77.
- 120 Monika Wagner, « Konstruktionen der Moderne. Von der Farbe zum Material oder: Der Zwehrenturm auf der d IX », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 1, 1994, p. 111-124, ici p. 111 et suiv.
- 121 Ulrich Dietzel, « Gespräch mit Heiner Müller », *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 6, 1985, p. 1215.
- 122 *Ibid.*, p. 1214.
- 123 Infestés par des mites alimentaires, de nombreux produits durent être remplacés par des matières plus faciles à conserver ; voir Klaus Staeck (éd.), *Joseph Beuys - « Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an »*. *Die Sammlung Staeck*, Göttingen et Heidelberg, Steidl, 1996, p. 13.
- 124 Joachim Heusinger von Waldegg, « Erinnerungen an Gips. Zur Geschichtlichkeit eines

- Werkstoffs», *Kunst und Antiquitäten*, n° 2, 1988, p. 106-113, ici p. 106 et suiv. « Le souffle sublime de la vie, de la jeune liberté, de la jeunesse éternelle, disparaît dans la meilleure copie en plâtre », écrivait Goethe face à l'*Apollon du Belvédère*; voir Moriz Carriere, *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst*, Leipzig, Brockhaus, 1859, p. 142; Bettina Uppenkamp, « Gips », dans Monika Wagner (éd.), *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*, Hambourg, Christians Verlag, 1998-2001, s.p.
- 125 Cité d'après Heusinger von Waldegg, « Erinnerungen an... », 1988, *art. cit.* (note 124), p. 107.
- 126 Pour rendre plus vivant le plâtre inerte, écrit Carriere, « on commence à le stéariner »; voir Carriere, *Ästhetik*, 1859, *op. cit.* (note 124), p. 142. C'est aussi ce que fait Beuys quand il répare un bloc de plâtre avec de la graisse.
- 127 Staack, *Joseph Beuys...*, 1996, *op. cit.* (note 123), cat. 132.
- 128 C'est ce qui distingue les travaux de Beuys, fondés sur sa conviction que la matière peut se transformer indéfiniment, des performances de Janine Antoni, d'où cette signification est absente.
- 129 Il est généralement admis que 1963 marque le début du travail de Beuys sur le feutre; voir Storck, dans cat. exp. Krefeld, 1991, *op. cit.* (note 110), p. 31, bien que le feutre apparaisse aussi dans des travaux antérieurs, par exemple le collage *Im Gebirg (Wärmeplastik mit Fettwinkel)* [Dans la montagne. Sculpture de chaleur avec coin de graisse] de 1959; voir cat. exp. Düsseldorf, 1991, *op. cit.* (note 42), cat. 227.
- 130 Voir Franz-Joachim Verspohl, « Joseph Beuys – das ist erst einmal dieser Hut », *Kritische Berichte*, vol. 14, n° 4, 1986, p. 77-87.
- 131 En 1985 eut lieu en Hongrie le premier symposium consacré au feutre, qui devait être suivi d'un deuxième en 1993 en Mongolie; voir *Ambiente*, 10, 1992, p. 140-148, ici p. 148.
- 132 Dans le *Deutsches Ärzteblatt*, cahier 8, 24 février 1972, p. 435, Axel Hinrich Murken situe le lieu du crash de l'avion de chasse de Beuys non pas en Crimée, mais en Sibérie – où le « feutre tatar » et la chaleur qu'il procure seraient donc encore plus utiles pour sauver des vies.
- 133 Beuys, entretien avec Ketvo von Waberer en 1979, dans Joseph Beuys. *Eine innere Mongolei. Dschingis Khan, Schamanen, Aktrizen. Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten*, éd. par Carl Haenlein, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1990, p. 209.
- 134 Barbara Tietze, « Die neue Alchimie. Filz zwischen Wissenschaft und Kunst », dans *Metamorphosen der Arbeit: Reflexionen der Arbeitspsychologie (Festschrift für Hugo Schmale)*, Munich, Fink, 1996, p. 133-143, ici p. 133 et suiv.
- 135 On peut également nommer Barry Le Va et Steve Kaltenbach.
- 136 Walter Kambartel, *Robert Morris. Felt Piece*, Stuttgart, Reclam, 1971; Heinz Nowald, « Filz bei Beuys und Morris », *Zeitschrift für Kunstpädagogik*, n° 5, 1984, p. 29, 33 et suiv.; Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen...*, 1994, *op. cit.* (note 90); Luckow, *Joseph Beuys und...*, 1998, *op. cit.* (note 88).
- 137 Raffael Rheinsberg a lui aussi intitulé *Joseph* son travail réalisé à partir de bottes de feutre abandonnées par l'Armée rouge.
- 138 Le titre bilingue s'explique par le fait que Beuys devait exécuter une action parallèle à New York, mais cela ne se fit pas. Pour le déroulement de la performance, voir Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen...*, 1994, *op. cit.* (note 90), p. 68 et suiv.
- 139 Figuraient également dans la salle une baguette de cuivre et un transistor enveloppé dans du feutre qui laissait percevoir des sons émis par l'artiste comme autant de signes de vie.
- 140 Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen...*, 1994, *op. cit.* (note 90), p. 331. Enveloppé dans du feutre dès son arrivée à l'aéroport John F. Kennedy, Beuys se fit transporter sur une civière en ambulance fermée jusqu'à la galerie.
- 141 Le costume de feutre est un multiple dont il existe 100 exemplaires. La « peau d'éléphant » provient de l'action *Infiltration-Homogen für Konzertflügel als Organische oder Chaotische Masse* [Infiltration-Homogène pour piano de concert comme masse organique ou chaotique] et se trouve aujourd'hui dans le Block Beuys du musée de Darmstadt; voir Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen...*, 1994, *op. cit.* (note 90), p. 112 et suiv.
- 142 Semper, *Der Stil...*, 1977, *op. cit.* (note 69), vol. 1, p. 190.

- 143 Dans le documentaire d'Eric Fiedler, *Sklassen der Gaskammer – Das jüdische Sonderkommando in Auschwitz* [Les esclaves de la chambre à gaz – le Sonderkommando juif d'Auschwitz], de 2001, des témoins attestent qu'on utilisait les cheveux des détenus pour fabriquer du feutre. Je remercie Petra Bopp de cette indication.
- 144 Verspohl, « Joseph Beuys... », 1986, *art. cit.* (note 130), p. 77-87, l'indique en se référant à Leonardo Olschki, *The Myth of Felt*, Berkeley, University of California Press, 1949.
- 145 Pour Boccace dans son commentaire de la *Divine Comédie* de Dante, voir Olschki, *The Myth...*, 1949, *op. cit.* (note 144), p. 8.
- 146 Pendant la guerre, l'utilisation respective des différents types de feutre (laine et cheveux) était réglementée : les besoins en feutre de la Wehrmacht ne cessaient d'augmenter pour équiper les soldats, pour les doublures de casquettes et de bottes, etc. ; voir Bundesarchiv, Wirtschaftsgruppe Textilindustrie, R 13XIV/251.
- 147 Luckow, *Joseph Beuys und...*, 1998, *op. cit.* (note 88), p. 65.
- 148 Robert Morris, « Anti Form » [1968], dans *id.*, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 46.
- 149 « Au commencement était le matériau », affirmait Josef Albers dans son enseignement au Bauhaus. Pour Albers, son « économie du matériau » et les exercices qu'il faisait pratiquer, voir en détail Rainer K. Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, Cologne, DuMont, 1982, p. 160-170.
- 150 Après son émigration aux États-Unis, Albers fut l'un des professeurs les plus influents du Black Mountain College. Il devint le représentant par excellence de l'art européen, et les jeunes artistes de l'avant-garde américaine, Robert Rauschenberg par exemple, se formèrent dans la confrontation avec son travail.
- 151 Monika Wagner, *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, éd. par Uwe W. Schneede, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1997, p. 29.
- 152 Rosalind Krauss, dans *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, éd. par Kimberly Paice, cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. 13.
- 153 Morris, « Anti Form », 1993, *art. cit.* (note 148), p. 46.
- 154 Voir cat. exp. New York, 1993, *op. cit.* (note 81), p. 43.
- 155 Voir *Kiki Smith*, cat. exp. Jérusalem, The Israel Museum, 1994.
- 156 Marina Schneede a eu l'amabilité de me permettre de consulter le manuscrit de sa conférence qui donna lieu à la publication : Marina Schneede, *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Cologne, DuMont, 2002. À partir de 1973, Nitsch présenta une fois par an à Prinzenhof son *Orgien-Mysterien-Theater* [Théâtre d'orgies et de mystères], mais une dizaine d'années auparavant, pour ses premières Actions, il avait déjà utilisé du sang et abattu des animaux ; voir *Wiener Aktionismus 1960-1971*, 2 t., éd. par Hubert Klocker, cat. exp. Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 1988 (t. 1) et 1989 (t. 2), ici vol. 2, p. 267 et suiv. [Nous utiliserons dans la suite le terme d'« Action » pour qualifier les performances des actionnistes notamment autrichiens – N.d.T.]
- 157 Pour les idées religieuses présentes dans ces retraductions en « hosties sanglantes » ou « tableaux sanglants », voir Thomas Stump et Otto Gillen, « Hl. Blut », dans *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1942, vol. II, col. 947-958.
- 158 Voir Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée, suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985 ; le catalogue *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, éd. par Christoph Geissmar-Brandi et Eleonora Louis, cat. exp. Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 1995-1996, s'attache lui aussi à la problématique de la représentation et de la présentation.
- 159 À l'intérieur de la carte figurait le texte imprimé en noir et en capitales : « Elle tomba sur le sol de ma chambre elle voulait être propre en mourant mais elle ne l'était pas la couleur de son intérieur ouvert me pousse à la tuer. »
- 160 *Süddeutsche Zeitung Magazin*, n° 46 : Jenny Holzer : « Da wo Frauen sterben bin ich hellwach », 19 novembre 1993, p. 3.
- 161 Sur le plan médical, il n'y a pas de distinction entre le sang masculin et le sang féminin.

- Le sang menstruel ne présente toutefois pas de facteurs de coagulation.
- 162 Jenny Holzer, dans *Süddeutsche Zeitung*, 12 novembre 1993, p. 36. Holzer s'était fait conseiller par le designer new-yorkais Tibor Kalman; c'est lui qui était l'auteur de l'annonce parue dans le magazine du *Süddeutsche Zeitung* la semaine précédant la publication de *Lustmord*.
- 163 Le 3 août 1983, Frank Schwalba-Hoth, député allemand des Verts au Parlement européen, projetait son propre sang sur un général américain en signe de protestation, déclenchant une grande agitation; voir Jürgen Raap, « Blutorden – oder: Die Wiedergeburt des Happenings », *Kunstforum International*, vol. 65 : *Goldener Oktober*, 1983, p. 199-200.
- 164 Voir Lucy R. Lippard, « The Pains and Pleasures of Rebirth. Women's Body Art », *Art in America*, vol. 64, n° 3, mai-juin 1976, p. 73-88, ici p. 81.
- 165 Le catalogue *Jenny Holzer. Lustmord*, éd. par Beatrix Ruf et Markus Landert, cat. exp. Warth, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1996, p. 76, reproduit un journal de Munich dont le titre affirme : « Une artiste gaspille 90 litres d'élixir de vie. » Dans l'article, une estimation évalue ce volume à l'équivalent de 180 poches de sang, susceptibles de couvrir les besoins quotidiens de plusieurs hôpitaux. Ce qu'il faut opposer aux indications, variables, sur le nombre de femmes – six ou sept – ayant donné leur sang pour le projet.
- 166 *Süddeutsche Zeitung*, 12 novembre 1993, p. 36.
- 167 C'est sur ce pouvoir du sang que Nam June Paik misait en accrochant au-dessus de l'entrée de son *Exposition of Music and Electronic TV* à Wuppertal une tête de bœuf sanglante, entendant ainsi plonger immédiatement le public « into an artistic mind of oneness and consciousness » [dans un esprit artistique d'unité et de conscience]. Voir Paik, dans cat. exp. Aix-la-Chapelle, 1995, *op. cit.* (note 92), p. 176.
- 168 Beuys en avait été le précurseur lorsque, le 9 juin 1982, à Bonn, dans une manifestation contre la torture et les condamnations à mort, il avait versé du sang d'animal sur une banderole avant d'inscrire en lettres de sang le mot NATO [OTAN]; voir Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen...*, 1994, *op. cit.* (note 90), p. 385.
- 169 Du sang, du sperme, de la salive, des larmes, des excréments, de l'urine et de la bave étaient contenus dans des récipients gris que Kiki Smith garnit de chrome dans les années 1980.
- 170 Cat. exp. Vienne, 1988-1989, *op. cit.* (note 156), vol. 2, p. 290.
- 171 Anita Prammer, *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*, Vienne, Wiener Frauenverlag, 1988, p. 180, note 114.
- 172 Nitsch fut condamné avec sursis pour outrage à la religion; voir cat. exp. Vienne, 1989, *op. cit.* (note 170), p. 290.
- 173 Sur ce point, voir Lévitique 15, 19 et 17, 11. Joan R. Branham, « Blood in Flux, Sanctity at Issue », *Res*, vol. 31, printemps 1997, p. 53-70, a étudié la valeur contradictoire du sang menstruel d'une part et du sang des animaux sacrifiés d'autre part pour le temple juif de Jérusalem.
- 174 Pickshauss, *Kunstzerstörer...*, 1988, *op. cit.* (note 94), p. 372.
- 175 Comme en témoignent les drapeaux disposés sur les cercueils des combattants.
- 176 Une photolithographie de Judy Chicago, intitulée *Red Flag*, se réfère probablement au projet de Paik qui l'avait précédée.
- 177 Judy Chicago était en même temps la commissaire du projet de *Womenhouse*, dont elle aménagea la « salle de bains menstruelle ». Voir cat. exp. New York, 1993, *op. cit.* (note 81), p. 36.
- 178 Pour la peinture, voir Gislinde Nabakowski, Heike Sander et Peter Gorsen (éd.), *Frauen in der Kunst*, 2 t., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1980, vol. 1, p. 245.
- 179 Ingrid Wagner-Kanthuser, « Bemerkungen zur Bedeutung des Körpers in künstlerischen Äußerungen von Frauen », dans *Das starke Geschlecht. Veranstaltungsreihe der Fraueninitiative der Hochschule der Künste Berlin im Wintersemester 1983/84*, Berlin, 1985, p. 200-217, ici p. 202.
- 180 Lors des *Ablutions* de Suzanne Lacy, les performeuses se baignaient notamment dans du sang, faisant allusion aux viols, bien que les performances aient été présentées comme des actes rituels; voir *ibid.*, p. 202. Voir également le film de VALIE EXPORT, *Mann & Frau & Animal*, 1973, qui traite aussi du sang menstruel, et Prammer, *VALIE EXPORT...*, 1988, *op. cit.* (note 171), p. 102.
- 181 La succession de Gina Pane interdit désormais

- les reproductions des œuvres d'art corporel de l'artiste. Nous n'avons donc pas obtenu l'autorisation de reprendre ici les illustrations 109 et 144 de l'édition originale allemande de 2001 ; voir également chap. 7, note 60 [Note de l'éditeur].
- 182 Pierre Restany, *Yves Klein*, Paris, Chêne et Hachette, 1982, p. 189 ; *Yves Klein*, éd. par Sidra Stich, cat. exp. Cologne, Museum Ludwig *et al.*, 1994, p. 184 et suiv.
- 183 Klein faisait référence aux empreintes dans la pierre des corps des victimes d'Hiroshima et de Nagasaki.
- 184 Dans le contexte des « anthropométries de sang » de Klein, Restany rapporte qu'un jeune artiste japonais se serait suicidé en sautant depuis un gratte-ciel sur une toile tendue au sol. Il aurait par testament fait don de cette toile avec l'empreinte de son sang au musée d'Art moderne de Tokyo ; Restany, *Yves Klein*, 1982, *op. cit.* (note 182), p. 61.
- 185 Gerhard Wolf, « Vera icon », dans cat. exp. Vienne, 1995-1996, *op. cit.* (note 158), p. 432.
- 186 Cat. exp. Cologne, 1994, *op. cit.* (note 182), p. 185.
- 187 Peter Gilles a exécuté des performances produisant des *Body-prints*, des empreintes de son corps avec son propre sang ; voir Raap, « Blutorden... », 1983, *art. cit.* (note 163), p. 200. Et plus encore : Manzoni rapporte avoir pensé remplir des flacons avec du sang d'artiste ; voir *Piero Manzoni*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 209. Micha Brendel a constitué une archive des conserves de son propre sang, et fabriqué entre 1990 et 1992 un « registre de sang » sur la base de 480 prises de sang, correspondant à 4,8 litres ; voir *Von den Heimlichkeiten der Natur. Neubauten aus dem Organdepot. Räume, Regale, Vitrinen, Entwürfe, Modelle, Pläne, Bücher, Blätter, Gläser. Frühe Fassungen, 1990-1998*, ill. par Micha Brendel, éd. par Lutz Fiebig et Jörg Sperling, cat. exp. Schleiz, Museum Schloss Burgk *et al.*, 1998.
- 188 *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection / Junge Britische Künstler aus der Sammlung Saatchi*, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts, Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, et New York, Brooklyn Museum, 1998. Quinn a réalisé d'autres œuvres de sang, par exemple, un boudin fait de son propre sang et intitulé *Incarnate* ; voir *Mäßig und gefräßig*, éd. par Annemarie Hürlimann et Alexandra Reininghaus, cat. exp. Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1996, p. 138 et suiv.
- 189 Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire* [1910], trad. de l'allemand par Édouard Pommier, Paris, Macula, 1997 ; Georges Didi-Huberman, dans *L'Empreinte*, éd. par Georges Didi-Huberman et Didier Semin, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1997.
- 190 Ce qui renvoie aux angoisses d'une doctrine des races reposant sur le sang.
- 191 L'architecte de l'édifice est Friedrich Theodor Fischer, un élève de Friedrich Weinbrenner ; voir Dirk Teuber (éd.), *Rudolf Herz - Thomas Lehnerer. Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes*, Baden-Baden, Baldreit, 1993.
- 192 Dans *Les Larmes d'Eros*, Georges Bataille a publié une photo appartenant à Jacques Lacan et montrant un Chinois crucifié auquel on arrache des lambeaux de peau alors qu'il n'est pas encore mort.
- 193 Jana Sterbak est née sous le nom de Sterbakova à Prague en 1955 ; après l'entrée des troupes soviétiques en Tchécoslovaquie, elle émigra au Canada à l'âge de treize ans avec sa famille.
- 194 Nancy Spector, « Flesh and Bones », *Artforum International*, février 1992, p. 95-99, ici p. 95.
- 195 Jana Sterbak, entretien avec Milena Kalinowska, dans *Jana Sterbak. States of Being*, cat. exp. Ottawa, National Gallery of Canada, 1991, p. 52.
- 196 Le procédé était caractéristique des tribus nomades ; pendant la Seconde Guerre mondiale, il était recommandé aux soldats du front russe pour disposer de provisions aisément transportables. Pour les autres pièces, voir cat. exp. Vienne, 1996, *op. cit.* (note 188), cat. 3.
- 197 Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes, 1987, p. 21.
- 198 Depuis Antoine Laurent de Lavoisier, on ne compte plus le feu parmi les éléments ; voir Gernot Böhme et Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, Munich, Beck, 1996, p. 137 et suiv.
- 199 Pour un aperçu général de ces représentations, voir Helmut Draxler, « Das brennende Bild »,

- Kunstforum International*, vol. 87 : *Kunst in der Wirtschaft*, 1987, p. 70-228.
- 200 Wagner, *Sack und Asche...*, 1997, *op. cit.* (note 151), p. 24.
- 201 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, Beck, 1999, p. 210, utilise la notion dans un autre contexte.
- 202 Derrida, *Feu...*, 1987, *op. cit.* (note 197), p. 27.
- 203 Voir Jacques Bonvin, *Vierges noires. La réponse vient de la terre*, Paris, Dervy-Livres, 1988.
- 204 On utilisait probablement la suie, ou la créosote, pour protéger le bois. Le procédé est attesté chez Vitruve pour le bois de construction; voir *Brandspuren. Das Element Feuer in der neueren Skulptur*, éd. par Gerhard Finckh, cat. exp. Essen, Museum Folkwang, 1991, p. 12.
- 205 Il avait ajouté des oreilles de lièvre et un bec d'oiseau.
- 206 Comme le montrent les marques sur les bords inférieurs et supérieurs de la porte calcinée, la porte s'ouvrait vers l'extérieur.
- 207 Pour certains auteurs, cette porte marque symboliquement un renouveau artistique chez Beuys.
- 208 Draxler, « Das brennende Bild », 1987, *art. cit.* (note 199), p. 150.
- 209 Le point de savoir s'ils avaient l'un et l'autre connaissance des autodafés perpétrés par le régime national-socialiste demande à être élucidé.
- 210 *Surreal Welten*, éd. par Karin Schick, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Milan, Skira, 2000, p. 137, cat. 187.
- 211 Artaud a formulé ainsi son « sort à Sonia Mossé », le 14 mai 1939 : « Tu vivras morte / tu n'arrêteras plus / de trépasser et de descendre / Je te lance une Force de Mort / Et ce sort / ne sera pas rapporté / Il ne [sera] pas / reporté / Et ce sort [agit] immédiatement / Et il brise / tout envoûtement. » Antonin Artaud, *Dessins et portraits*, éd. par Paule Thévenin et Jacques Derrida, Paris, Gallimard, 1986, p. 136-137, n° 39 recto et verso. Stephen Barber écrit dans *Artforum*, 26, 1987, cahier 1, p. 88, que Sonia Mossé, ancienne amie d'Artaud, était déjà partie en camp de concentration, même si, avant le début de la guerre, la déportation dans un camp était peu vraisemblable.
- 212 Voir Anselm Kiefer. *Bücher 1969-1990*, éd. par Götz Adriani, cat. exp. Tübingen, Kunsthalle, 1990, p. 162-169.
- 213 Derrida, *Feu...*, 1987, *op. cit.* (note 197), p. 27.
- 214 Les deux pièces ont été réalisées pour la première fois en 1961 pour l'exposition Klein à la Haus Lange de Krefeld.
- 215 Lorsque le bruit se répandit que des femmes nues se trouvaient dans les locaux de Gaz de France, l'entreprise retira à Klein l'autorisation d'y travailler.
- 216 Il s'agissait sans doute de « carton comprimé suédois »; voir cat. exp. Cologne, 1994, *op. cit.* (note 182), p. 224.
- 217 Comme pour les empreintes de femmes à la peinture bleue, ce sont surtout le tronc et les cuisses qu'on reconnaît dans les *Anthropométries de feu* de Klein. Ce « devenir chair » était pour Klein ce que la tête ne peut contrôler; voir cat. exp. Cologne, 1994, *op. cit.* (note 182), p. 175.
- 218 *Ikite-iteyokata* [Ombres de pierre ou Ombres sur la pierre] est le titre d'un documentaire, tourné en 1956 par Fumio Kamei, qui avait fait forte impression sur Klein; voir cat. exp. Cologne, 1994, *op. cit.* (note 182), p. 179. Le film montre notamment la trace en négatif d'un homme désintégré par l'explosion de la bombe atomique lâchée sur Hiroshima.
- 219 Yves Klein [1960], « Le vrai devient réalité », *Zéro*, n° 3, 1960, rééd. *id.*, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, éd. par Didier Semin et Marie-Anne Sichère, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.
- 220 Michael Wetzels, postface, dans Jacques Derrida, *Feuer und Asche*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1988, p. 72.
- 221 Cité d'après Paul Wember, *Yves Klein*, Cologne, DuMont Schauberg, 1969, p. 39. Voir aussi Klein, « Le vrai... », 1960, *art. cit.* (note 219).
- 222 ZERO [avril 1958], cité d'après Gerhard Storck, « Im weißen Raum », dans *Im weißen Raum. Lucio Fontana - Yves Klein*, cat. exp. Krefeld, Museum Haus Esters und Haus Lange, 1994, p. 28.
- 223 Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, Idées, 1975, p. 19.
- 224 Draxler, « Das brennende Bild », 1987, *art. cit.* (note 199), p. 70-228, ici p. 152 et suiv.

- 225 Pour les explications biographiques, voir *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, éd. par Laszlo Glozer, cat. exp. Cologne, Rheinhallen, Cologne, DuMont, 1981, p. 420. Burri était initialement médecin; mais, en captivité en Amérique, il commença un travail d'artiste.
- 226 Draxler, « Das brennende Bild », 1987, *art. cit.* (note 199).
- 227 Des toiles comme *Nero malt* [Néron peint], de 1974, *Ausbrennen des Landkreises Buchen* [Incendie du Landkreis de Buchen], de la même année, ou bien *Malen = Verbrennen* [Peindre = brûler], également de 1974, s'attachent à la question de la représentation et à l'analogie entre peindre et brûler.
- 228 En 1968, Kounellis avait développé notamment pour le théâtre une installation de wagonnets avec des sacs de charbon; voir Bettina Ruhrberg, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, thèse de doctorat, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1992, cat. 57.
- 229 *Porta Murata*, une photographie de 1990 montrant Kounellis avec un énorme morceau de charbon dans la bouche, peut être comprise comme une référence à la consommation de matières naturelles sédimentées (fossiles); voir *Via del Mare – Jannis Kounellis*, cat. exp. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1991, cat. 2.
- 230 L'auteur, théoricien et réalisateur italien Pier Paolo Pasolini défendait une position semblable dans la critique de ce qu'il appelait le *consumismo*, le consumérisme. Il y a chez Kounellis des affinités avec la critique sociale de Pasolini et l'espoir qu'il place dans la population rurale pour changer les choses. Kounellis se définit – non pas individuellement, mais culturellement – comme un fils de paysan qui, de par son origine, se situe dans la résistance aux structures capitalistes.
- 231 Gert Mattenklott avait intitulé son article « Le matériau – Espoir des déshérités » : « Material – Hoffnung der Enterbten », *Daidalos*, n° 56, juin 1995, p. 44-49.
- 232 Pour Kounellis, une nouvelle classe aurait pour mission de créer une nouvelle « centralité », comme celle que représentait autrefois la bourgeoisie.
- 233 Otto Piene, dans *Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, éd. par Wieland Schmied, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1965, p. 123.
- 234 « Time present and time past are both perhaps present in time future and time future contained in time past »; T.S. Eliot, « Burnt Norton », dans *id.*, *Tour Quartets*, Londres, 1948, p. 7.
- 235 Jutta Nachtwey, *Schrift und Raum. Untersuchungen zu zeitgenössischen Installationen*, manuscrit non publié, Hambourg, 1993, p. 30 et suiv.
- 236 Voir Daniel 5, 5. Des doigts divins inscrivent sur la chaux de la muraille la prophétie annonçant la mort du roi Balthazar.
- 237 Voir Böhme et Böhme, *Feuer, Wasser...*, 1996, *op. cit.* (note 198).
- 238 Après les premiers doutes exprimés à la fin du XVIII^e siècle par Lavoisier quant à la théorie des éléments, c'est Ernst Mach qui, cent ans plus tard, résumera ce changement fondamental : « La terre, l'eau, l'air, ne sont pas des corps stables, mais ce qui est stable, ce sont les éléments chimiques qu'ils recèlent, dont beaucoup ne sont pas visibles, d'autres difficiles à isoler ou à conserver. » Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen* [1886], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, p. 294.
- 239 Du fait de son extraordinaire signification dans la tradition occidentale, Böhme et Böhme, *Feuer, Wasser...*, 1996, *op. cit.* (note 198), p. 143-163, voient dans la lumière un « cinquième élément ».
- 240 Voir Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Munich et Vienne, Hanser, 1983, en part. p. 54 et suiv.
- 241 Werner Busch, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1986.
- 242 Les photographies furent publiées en 1887; voir Wolfgang Baier, *Geschichte der Fotografie*, Munich, Schirmer-Mosel, 1977, p. 423.
- 243 *Air de Paris* était peut-être aussi une allusion à l'eau de Cologne; quoiqu'il en soit, Duchamp se représenta en « Rrose Sélavy » sur l'étiquette d'un flacon d'« Eau de voilette », et *Air de Paris*

- intégra la *Boîte-en-Valise* de 1935-1941; voir Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Cologne, DuMont, 1992, p. 121 et suiv.
- 244 Voir le compte rendu de Henry McBride [1920], *ibid.*, p. 188 et suiv.
- 245 Les versions ultérieures accentuent davantage la forme de cœur que celle de goutte de la version initiale.
- 246 Voir Gutai. *Japanische Avantgarde 1954-1965*, cat. exp. Darmstadt, Mathildenhöhe, 1991, p. 56 et suiv.
- 247 Voir Dehnbar. *Gummi, Kautschuk, Latex als Material der zeitgenössischen Plastik* – Michael Kidner, Herbert Mehler, Maren Roloff, Margund Smolka, Josef Zutelge, éd. par Elisabeth Claus et Heinz Bartkowski, cat. exp. Aschaffenburg, Neuer Kunstverein, 1996.
- 248 Voir *Leichter als Luft. Zur Geschichte der Ballonfahrt*, cat. exp. Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1978.
- 249 Les montgolfières étaient des aérostats propulsés à l'air chaud; depuis qu'on peut utiliser des bouteilles de gaz propane, les ballons à air chaud sont redevenus à la mode.
- 250 Le prix du litre d'air était d'environ 1 deutsche mark [environ 0,5 euro]; celui d'une sculpture pneumatique, 30 000 liras [environ 16 euros].
- 251 Manzoni fit particulièrement scandale avec sa *Merde d'artiste*.
- 252 Le titre de l'œuvre fut aussi celui d'une exposition à la galerie Azimut à Milan en 1960, *Corpi d'aria*. Le multiple de 1959-1960 mesurait 4,8 × 42,5 × 12,3 centimètres.
- 253 Freddy Battino et Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milan, Scheiwiller, 1991, p. 78, nos 1050/1 BM-1050/45 BM. En 1960, le ballon de couleur rouge ou jaune gonflé au « souffle d'artiste » était fixé à un socle de bois portant l'inscription *Fiato d'artista* (Souffle d'artiste), gravée sur une plaquette de laiton; aujourd'hui, le ballon est une enveloppe vide et flasque de plastique reposant sur le socle de bois.
- 254 *Ibid.*, n° 283.
- 255 *Metamatic 17* était présenté à la Biennale de Paris de 1959.
- 256 Le travail était présenté en 1999 à la 48^e Biennale de Venise, *Apertutto*, dont le commissaire était Harald Szeemann.
- 257 Il s'agissait de cinq tuyaux de polyéthylène parallèles et reliés de 460 mètres de long. Piene avait déjà réalisé en 1971 un arc-en-ciel de 600 mètres de long au-dessus de la Charles River, à l'occasion de l'exposition consacrée aux éléments à Boston; voir Otto Piene, *More Sky*, Cambridge, MIT Press, 1973, p. 49 et suiv., avec une documentation sur les projets pneumatiques.
- 258 L'installation de Kassel suscita un débat éclairant sur le point de savoir s'il s'agissait d'une construction en dur ou d'un « objet pneumatique stationnaire »; voir Andrea Linnebach, « Christo », dans *Aversion/Akzeptanz*, cat. exp. Kassel, Neue Galerie, Marbourg, Jonas Verlag, 1992, p. 60.
- 259 « Christo: Leerer Laden », *Der Spiegel*, n° 33, 12 août 1968, note : « Il est dressé. Cinq semaines durant, on a pu voir un ballon vide sur la pelouse [...]. Pour les habitants de cette ville de province, il était comme le symbole d'un art contemporain terrassé. »
- 260 Petra Kipphoff, « Das documenta-Ding », *Die Zeit*, 3 mai 1968, p. 16.
- 261 L'ingénieur Mitzo Zagaroff, avec lequel travaillait Christo, venait lui aussi du MIT.
- 262 Linnebach, « Christo », 1992, *art. cit.* (note 258), p. 63.
- 263 L'installation avait été sponsorisée par l'Helium-Air Reduction Company; voir Kipphoff, « Das documenta-Ding », 1968, *art. cit.* (note 260), p. 16.
- 264 Dès 1966, Lucy Lippard avait évoqué la relation entre les installations de Christo et l'industrie de l'emballage. Elle mentionne une annonce de l'exposition qui citait l'industrie de la publicité en indiquant que l'Américain moyen aurait consommé en moyenne, l'année précédente, 105 kilos de matériaux d'emballage; voir Lucy R. Lippard, *Pop Art. With Contributions by Lawrence Alloway et al.*, Londres, Thames & Hudson, 1966, p. 179. Voir également *id.*, avec la collaboration de Lawrence Alloway et al., *Le Pop Art* [1966], trad. de l'anglais, Paris, Fernand Hazan, 1969 [les indications concernant Christo ne figurent pas dans l'éd. française – N.d.T.].

- 265 *Plastikwelten aufgeschäumt von der Elefanten Press und Sabine Weißler*, éd. par Tom Fecht et Sabine Weißler, cat. exp. Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, Berlin, Elefanten Press, 1985, p. 60 et suiv. Lippard, *Pop Art...*, 1966, *op. cit.* (note 264), cite un slogan de l'industrie américaine de l'emballage indiquant que ce dernier est aussi important que le produit emballé. C'est ce à quoi renvoie Christo en empaquetant des produits de consommation, par exemple des magazines avec Marilyn Monroe sur la couverture.
- 266 Eberhard Nitschke, « Die schmutzige Stadt », dans Uwe Schultz (éd.), *Umwelt aus Beton*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1971, p. 28.
- 267 L'usager a davantage conscience de l'air remplissant les airbags que de celui des pneus de voitures.
- 268 Donald Elliott, dans *Urban Open Spaces*, New York, Cooper Hewitt Museum, 1979, p. 11.
- 269 Les premières combinaisons spatiales comportaient un revêtement d'aluminium.
- 270 L'ingénieur en électricité Billy Klüver, conseiller de nombreux artistes new-yorkais, et son collègue Harold Hodges avaient découvert un film d'aluminium, fabriqué par la Minnesota Mining & Manufacturing Company, qui pouvait être soudé. Voir David Bourdon, *Warhol*, New York, Abrams, 1989, p. 230.
- 271 Merce Cunningham a utilisé les *Clouds* pour ses performances de danse. Mais il fallait les fixer solidement, la chaleur produite par les projecteurs les faisant bouger de manière incontrôlable.
- 272 Yves Klein avait intitulé *Le Vide* un travail pour la galerie Iris Clert, dont l'espace d'exposition avait été entièrement vidé et donc présenté comme une cellule vide.
- 273 Klein avait proposé de réaliser pour la Triennale de Milan de 1960 une « architecture d'air », qui avait été précédée en juillet 1959 par un projet pour Bad Hersfeld ; il s'agissait d'installer au-dessus des ruines d'une église, la Stiftskirche, un toit pneumatique. Klein rêvait aussi de matelas pneumatiques censés pouvoir se passer des enveloppes couramment employées pour ce genre d'objet. Voir Heiner Stachelhaus (éd.), *Yves Klein*, Werner Ruhnu. *Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960*, Recklinghausen, Bongers, 1976, p. 39 et suiv.
- 274 Hans Haacke [1965], cité d'après Edward F. Fry, *Hans Haacke. Werkmonographie*, Cologne, DuMont, 1972, p. 25.
- 275 Voir Udo Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen, Wasmuth, 1967 ; Antje von Graevenitz, « "Ein bißchen Dampf machen". Ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys », dans *Im Blickfeld...*, vol. 2, 1996, *op. cit.* (note 120), p. 43-60 ; Ortrud Westheider, « Dampf », dans Wagner, *ABC...*, 1998-2001, *op. cit.* (note 124).
- 276 Pour d'autres projets portant sur la lumière, voir Athena Tacha Spear, « Sculptured Light », *Art International*, vol. 11, n° 10, décembre 1967, p. 29-49 ; *Nightlines. Words Without Thoughts Never to Heaven Go*, cat. exp. Utrecht, Centraal Museum, 1991 ; « Light », *Artforum*, janvier 1985 ; Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin, Reimer, 1996 ; Michael Schwarz (éd.), *Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Cologne, Wienand, 1998.
- 277 Hegel, *Cours d'esthétique*, 1996, *op. cit.* (note 18), p. 244, avec note des traducteurs sur « paraître et apparaître » : « Jeu de mots sur *scheinen* (paraître, sembler, mais aussi : luire, briller...) et *erscheinen* (apparaître). »
- 278 Voir la conférence d'Otto Piene sur la pureté de la lumière, dans *10 Texte*, Francfort-sur-le-Main, 1961, reproduit dans cat. exp. Hanovre, 1965, *op. cit.* (note 233), p. 100-103.
- 279 La nature de la lumière, corpusculaire ou ondulatoire, a longtemps fait débat. Aujourd'hui, on admet qu'elle est les deux à la fois, ce double modèle étant la seule manière d'expliquer le phénomène.
- 280 John Leighton, par exemple, parlait d'images solaires ; voir Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, 3 t., t. 1 : 1839-1912, Munich, Schirmer-Mosel, 1980, t. 1, p. 92 et suiv.
- 281 Moholy-Nagy [1928], cité d'après Andreas Haus, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Munich, Schirmer-Mosel, 1978, p. 76.
- 282 Frances Livings, *Kultraum Lichtdom. Albert Speers Lichtinszenierungen*, mémoire de Magister non publié, Hambourg, 1997. Voir également *id.*, *Ephemere Kulträume. Raum und Material*

- nationalsozialistischer Masseninszenierungen. 1933-1939*, Munich, Grin, 2016.
- 283 Dans *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, Erwin Panofsky diagnostique ainsi le besoin de lumière de l'abbé du XII^e siècle ; voir Erwin Panofsky, *Architectur gothique et pensée scolastique. Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis* [1946], trad. de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1967. L'ouvrage parut beaucoup plus tard, du fait de la publication du rapport Smyth sur le projet Manhattan qui devait être à l'origine de la première bombe atomique ; voir Bruno Reudenbach, « Panofsky und Suger von St. Denis », dans *id.* (éd.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, p. 109, et *id.*, « Panofsky et Suger de Saint-Denis », *Revue germanique internationale*, 2, 1994, p. 137-150, dans la trad. française de Diane Meur. Reudenbach cite également Panofsky constatant les « commentaires lyriques » de la « boule de feu » par les observateurs qui décrivaient l'explosion de la bombe. C'est en 1950 que parut *Die Entstehung der Kathedrale* [La naissance de la cathédrale] de Hans Sedlmayr. Les deux médiévistes différaient non seulement par leur interprétation de la lumière et de sa signification, mais aussi par le regard que chacun portait sur elle par rapport à leurs contextes respectifs – le regard de Panofsky était celui d'un émigré aux États-Unis, et celui de Sedlmayr était marqué par la fin d'un empire.
- 284 L'article de Sedlmayr intitulé « Der Tod des Lichtes » [La mort de la lumière], publié dans *Kunst in Österreich*, Linz, 1951, p. 3-36, a ensuite été repris en 1964 dans un recueil de textes sur l'art moderne : *id.*, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzbourg, Müller, 1964.
- 285 Sedlmayr attendait d'une histoire de la lumière qui restait à écrire un apport décisif à la fonction de l'art ; voir *ibid.*, p. 15 notamment.
- 286 Adalbert Stifter, « Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842 », *Wiener-Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater*, III, 1842.
- 287 Piene, cité d'après Wieland Schmied, « Notizen zu Zero », dans cat. exp. Hanovre, 1965, *op. cit.* (note 233), p. 8.
- 288 Piene, cité d'après Gene Youngblood, « Otto Piene », dans *Otto Piene. Bilder, Gouachen und Grafik 1957-1967* [1971], cat. exp. Munich, galerie Heseler, s.d.
- 289 Mack, dans *Zero*, 3, 1961, cité d'après cat. exp. Hanovre, 1965, *op. cit.* (note 233), p. 53 et suiv.
- 290 Pour les rapports avec le Moyen Âge, voir Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, Munich, Beck, 1998, p. 352.
- 291 « My fluorescent tubes never burn out desiring god. » Dan Flavin [1967], cité d'après *Dan Flavin. Three Installations in Fluorescent Light. Drei Installationen in fluoreszierendem Licht*, cat. exp. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum et Kunsthalle Köln, 1973-1974.
- 292 « The first images all had a distinctive sculptural quality: the piece seemed to objectify and make physically present light as tangible material. » James Turrell, cité dans Nancy Marmer, « James Turrell: The Art of Deception », *Art in America*, mai 1981, p. 98.
- 293 Voir Craig Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley, University of California Press, 1990 ; Anne Hoormann, « Schwindel im Ganzfeld und Farb-Täuschung. Wahrnehmungsschwellen im Werk von James Turrell », dans *id.* et Karl Schawelka (éd.), *Who's Afraid of: Zum Stand der Farbforschung*, Weimar, Universitätsverlag, 1998, p. 336-359 ; Michael Schwarz, « Das Sehen des Sehens. Licht als Material », dans Schwarz, *Licht und Raum...*, 1998, *op. cit.* (note 276), p. 80 et suiv.
- 294 « [Ganzfeld is] a visual field, in which there are no objects you can take hold of with our eye [...]. Its unique feature is that it appears to be light filled. That is, light appears to have substance in the Ganzfeld. » Voir Adcock, *James Turrell...*, 1990, *op. cit.* (note 293), p. 69 ; voir également Hoormann, « Schwindel im Ganzfeld... », 1998, *art. cit.* (note 293), p. 336-359, ici p. 340 et suiv.
- 295 « Interview with James Turrell », *Parkett*, 25, septembre 1990, p. 94-99, sur la relation entre la lumière physique et l'expérience de l'espace de Turrell, pilote d'aviation passionné.
- 296 Monika Wagner, « Meditationsräume zwischen den Tempeln des Kapitals. Gestaltung neuer urbaner Räume », dans Klaus Herding (éd.), *Aufklärung anstelle von Andacht*.

Kulturwissenschaftliche Dimensionen bildender Kunst, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1997, p. 34-47.

Notes du chapitre 7

Le corps comme matériau

- 1 Murakami, *Gutai*, n° 7, 15 juillet 1957, cité d'après *Gutai. Japanische Avantgarde 1954-1965*, cat. exp. Darmstadt, Mathildenhöhe, 1991, p. 402.
- 2 Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News*, n° 51-8, décembre 1952, p. 22 et suiv.
- 3 Le concept d'« action » est tout aussi vague que ceux de performance, happening ou body art. [Nous désignerons par « Action » l'équivalent de l'allemand *Aktion*, généralement en relation avec les courants actionnistes - N.d.T.]
- 4 Pour les premières formes, voir RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Londres, Thames & Hudson, 1988; Jürgen Schilling, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?*, Francfort-sur-le-Main et Lucerne, Bucher, 1978, en part. p. 15-30.
- 5 Voir Sally Jane Norman, « Schauspielende Körper. Erscheinungen, Blut und Eingeweide », *Kunstforum International*, vol. 133, 1996, p. 143-149.
- 6 C'est Allan Kaprow qui a défendu le plus radicalement cette position.
- 7 Pezold, citée d'après Gisliind Nabakowski, Heike Sander et Peter Gorsen (éd.), *Frauen in der Kunst*, 2 t., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1980, t. 2, p. 164.
- 8 Les « pinceaux vivants » d'Yves Klein sont généralement considérés comme les marqueurs des débuts de l'art corporel; ils pourraient bien avoir été inspirés par les Gutai, en particulier par la « théorie de la condamnation du pinceau » publiée par Shōzō Shimamoto au début de 1957; voir cat. exp. Darmstadt, 1991, *op. cit.* (note 1), p. 395 et suiv.
- 9 Performé pour la première fois en 1967, l'*Opéra Sextronique* donna lieu à un procès pour pornographie contre Moorman dans un pays, les États-Unis, où la frontière était très nette entre

l'industrie de la séduction, dont l'argument de vente était principalement le corps, et le tabou de la nudité, qui ne tolérât pas d'être violé; voir Edith Decker, *Paik Video*, Cologne, DuMont, 1988, p. 137.

- 10 Monika Wagner, « Gustav Klimts "verrücktes Ornament" », dans Susanne Deicher (éd.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin, Reimer, 1993, p. 32 et suiv.
- 11 Voir Anita Prammer, *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*, Vienne, Wiener Frauenverlag, 1988, p. 104 et suiv.
- 12 L'année suivante, Yoko Ono renouvelait sa performance *Cut Piece* au Carnegie Hall de New York; voir *Out of Actions. Between Performance and the Object. 1949-1979*, cat. exp. Los Angeles, MOCA, 1998, p. 77, 278.
- 13 Hartmut Böhme, « Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis », dans *Tasten*, éd. par Uta Brandes, cat. exp. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (coll. « Forum », vol. 7), Göttingen, Steidl, 1996, p. 185-210.
- 14 Telle est la légende de l'une des représentations des cinq sens par Nicolaus Brontius, 1541, dans *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, éd. par Rüdiger Klessmann, cat. exp. Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 1978, p. 67.
- 15 Voir AA Bronson (né Michael Tims) et Peggy Gale, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, p. 160.
- 16 Voir en particulier les travaux de Paul McCarthy, cat. exp. Los Angeles, 1998, *op. cit.* (note 12), p. 103 et suiv.
- 17 Otto Mühl, *Die Materialaktion*, 1964, cité d'après *Wiener Aktionismus 1960-1971*, 2 t., éd. par Hubert Klocker, cat. exp. Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 1988, t. 1 et 1989, t. 2, ici t. 1, p. 270.
- 18 Des trous avaient été pratiqués dans les tables pour que quelqu'un puisse y glisser, par exemple, la tête ou des membres, et une nappe descendant jusqu'au sol cachait le dispositif.
- 19 Herbert Marcuse, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, trad. de l'américain par Jean-Baptiste Grasset, Paris, Minuit, 1969,

- p. 22. Marcuse met en relation la surabondance des nations industrielles et les chances de survie toujours plus faibles de ceux qui en sont exclus. Voir également Christian Enzensberger, *Größerer Versuch über den Schmutz* [1968], Munich, Hanser, 2011, qui s'attache aux relations entre le corps et les aliments.
- 20 Mühl, cité d'après Peter Weibel, « Von der Möglichkeit einer nicht-affirmativen Kunst » [1965], dans *id.*, *Kritik der Kunst, Kunst der Kritik. Essays + I say*, Vienne et Munich, Jugend und Volk, 1973, p. 34-50, ici p. 45.
- 21 Roland Barthes, « Réquichot et son corps », dans *id.*, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 192.
- 22 Le titre de l'exposition *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, présentée en 1991 au Whitney Museum of Art de New York, était une référence à l'ouvrage de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980. Voir également *L'Informe, mode d'emploi*, éd. par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1996; Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1999, chap. IX.
- 23 Mühl à Erika Stocker, 6 janvier 1962, dans cat. exp. Vienne, 1988, *op. cit.* (note 17), p. 18.
- 24 On constate ici la proximité avec Bataille et sa condamnation du « besoin maladif de propriété », dont il fustige l'étroitesse d'esprit; voir Bernd Mattheus, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Munich, Matthes & Seitz, 1984, p. 157.
- 25 Mühl, dans cat. exp. Vienne, 1989, *op. cit.* (note 17), p. 190.
- 26 Dans la version précédente, qui avait eu lieu dans l'appartement de Meret Oppenheim, les invités se servaient directement avec leurs mains sur le corps allongé; parfois même, ils aspiraient les aliments avec la bouche. Un contact tactile s'établissait donc entre le corps nu et les consommateurs habillés, contrairement à la situation publique de l'exposition; voir Isabel Schulz, « *Edelfuchs im Morgenrot* ». *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 1993, p. 122 et suiv.
- 27 Voir Jürgen Raap, « Kannibalismus », *Kunstforum International*, vol. 160, 2002, p. 204.
- 28 Weibel, « Von der Möglichkeit... », 1973, *art. cit.* (note 20), p. 44.
- 29 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Reiner Rochlitz, Paris, Allia, 2010, p. 65-66.
- 30 Cité d'après « EXPORT », dans Nabakowski, Sander et Gorsen, *Frauen in der Kunst*, 1980, *op. cit.* (note 7), t. 1, p. 140. On retrouve quelque chose de semblable également dans Gert Mattenklott, « Material – Hoffnung der Enterbten », *Daidalos*, n° 56, juin 1995, p. 44-49.
- 31 Les abstractions sont comprises ici comme étant les déformations idéologiques.
- 32 Weibel, « Von der Möglichkeit... », 1973, *art. cit.* (note 20), p. 38.
- 33 Voir Barbara Duden, *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987, p. 17 et suiv.
- 34 Sigrid Weigel, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel, Tende, 1994, p. 48, parle du « mythe d'un véritable langage du corps ».
- 35 Lucy R. Lippard, « The Pains and Pleasures of Rebirth. Women's Body Art », *Art in America*, vol. 64, n° 3, mai-juin 1976, p. 73-81. Deux ans plus tard, Lisa Tickner qualifiait le corps de « territoire occupé », ajoutant que ce territoire colonisé n'était pas si facile à libérer; voir Lisa Tickner, « The Body Politic. Female Sexuality and Women Artists since 1970 », *Art History*, vol. 1., n° 2, 1978, p. 236-251, ici p. 239.
- 36 Nabakowski, Sander et Gorsen, « EXPORT », 1980, *art. cit.* (note 30), p. 140.
- 37 Edith Almhofer, *Performance Art. Die Kunst zu leben*, Vienne, Cologne et Graz, Böhlau, 1986, p. 57 et suiv.
- 38 « [...] an exuberant sensory celebration of flesh »; Schneemann [1970], citée d'après Leslie C. Jones, dans *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, cat. exp. New York, Whitney Museum of Art, 1993, p. 49.
- 39 Schneemann, citée d'après Almhofer, *Performance Art...*, 1986, *op. cit.* (note 37), p. 57.
- 40 Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1995], trad. de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.

- 41 Tel est le titre d'un travail de Barbara Kruger de 1983, reprod. dans *Ansatzpunkte kritischer Kunst heute*, éd. par Margarethe Jochimsen, cat. exp. Bonn, Kunstverein Bonn, 1984.
- 42 En médecine, on définit la douleur comme « une expérience sensorielle et émotionnelle désagréable, liée à des lésions dans les tissus, actuelles ou potentielles, ou bien décrite en utilisant les termes de cette sorte de lésions » ; voir W. Jänig, « Biologie und Pathobiologie der Schmerzmechanismen », dans *Lehrbuch der Schmerztherapie*, éd. par Michael Zenz, Stuttgart, Ilmar Jurna, 1993, p. 15.
- 43 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, suivi de Notes de travail* [1964], texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, 2001, p. 178.
- 44 Pour la signification culturelle de la douleur, voir Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985.
- 45 Voir également Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987, p. 448.
- 46 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexions sur la vie mutilée* [1951], trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, postface de Miguel Abensour, Paris, Payot, 2003, p. 76.
- 47 Weibel, « Von der Möglichkeit... », 1973, *art. cit.* (note 20).
- 48 Voir cat. exp. Vienne, 1989, *op. cit.* (note 17), p. 143.
- 49 David Silvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, Munich, Prestel, 1982, p. 59.
- 50 Le terme freudien de *Reizschutz* a été forgé par Sigmund Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*. Il s'agit de protéger l'organisme contre les excitations extérieures qui risqueraient de le détruire. Voir Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, préface de Jean Laplanche, Paris, PUF, 2013 [N.d.T.].
- 51 Scarry, *The Body in Pain*, 1985, *op. cit.* (note 44), p. 11 et suiv.
- 52 Pour les aspects culturels de la douleur, voir Duden, *Geschichte...*, 1987, *op. cit.* (note 33).
- 53 Dietmar Kamper et Christof Wulf (éd.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982, p. 46.
- 54 Friedrich Nietzsche, *Éléments pour la généalogie de la morale*, trad. de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Librairie générale française, 2000, II, § 3, p. 125.
- 55 Sur ce point, voir surtout Weigel, *Bilder...*, 1994, *op. cit.* (note 34), p. 48 et suiv. ; voir également Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, Beck, 1999, p. 245.
- 56 C'est Bernard de Clairvaux qui a forgé cette notion au milieu du XIII^e siècle ; voir Thomas Lentz, « Der Körper als Ort des Gedächtnisses – Der Körper als Ort der Schrift », dans *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, éd. par Christoph Geissmar-Brandi et Eleonora Louis, cat. exp. Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 1995-1996, p. 76.
- 57 *Ibid.*
- 58 Entretien avec Gina Pane, dans *Performance, eine andere Dimension*, éd. par Künstlerhaus Bethanien Berlin, Berlin, Frölich und Kaufmann, 1983, p. 155.
- 59 Pour cette question en général, voir Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer, 1993.
- 60 La succession de Gina Pane interdit désormais les reproductions des œuvres d'art corporel de l'artiste. Nous n'avons donc pas obtenu l'autorisation de reproduire ici les illustrations 109 et 144 de l'édition originale allemande de 2001 ; voir également chap. 6, note 181 [Note de l'éditeur].
- 61 Pane parle du signe d'un état de souffrance de l'être, qu'elle marque d'une manière spécifiquement genrée ; voir Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as Language*, Milan, Skira, 2000 (1974) ; Gina Pane, *Partitions. Opere multimedia 1984-85*, éd. par Lea Vergine, cat. exp. Milan, Padiglione d'Arte contemporanea, 1985.
- 62 Pane, dans *Performance...*, 1983, *op. cit.* (note 58).
- 63 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 16.
- 64 Pane, citée d'après Tickner, « The Body Politic... », 1978, *art. cit.* (note 35), p. 245.
- 65 Vergine, « Interview... », dans *Gina Pane...*, 1985, *op. cit.* (note 61), p. 50.

- 66 Robert Horvitz, « Chris Burden », *Artforum*, vol. 14, n° 9, mai 1976, p. 24-31.
- 67 Johannes Lothar Schröder, *Identität, Überschreitung, Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*, Münster, Lit, 1990, p. 119.
- 68 Outre les nombreuses performances réalisées dans les années 1970, cette problématique fut également présente dans les années 1990 ; en dehors des performances de Stelarc, il faut notamment citer Wolfgang Flatz et sa performance de la nuit du Nouvel An 1991 à Tbilissi : il s'était fait attacher à une corde entre deux murs d'acier, de sorte que son corps suspendu, en venant les frapper, « sonnait » la nouvelle année. Pour des travaux plus anciens, voir Katy O'Dell, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- 69 Donald Kuspit, « Chris Burden. The Feel of Power », dans *Chris Burden. A Twenty-Year Survey*, éd. par Anne Ayres et Paul Schimmel, cat. exp. Newport Harbor, Newport Harbor Art Museum, 1988, p. 37-43, ici p. 39.
- 70 La photo montrant des arcs électriques qui jaillissent du cœur lumineux de l'artiste a été justement comparée aux images pieuses du Sacré-Cœur de Jésus ; voir Schröder, *Identität...*, 1990, *op. cit.* (note 67), p. 123.
- 71 Simon Penny, « Körperwissen, digitale Prothesen und kognitive Diversität », *Kunstforum International*, vol. 132, 1996, p. 151-167.
- 3 *Les Immatériaux*, éd. par Jean-François Lyotard, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1985, Album, Document n° 3, 1983, s.p.
- 4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, II (éd. Hotho), trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 1996, p. 244.
- 5 Ce qui va de pair avec la spiritualisation de la physique quantique par les cercles ésotériques autour de Fridjof Capra.
- 6 Voir Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen, Anabas-Verlag, 1989.
- 7 Linda Dalrymple-Henderson, « Kupka, les rayons X et le monde des ondes électromagnétiques », dans *František Kupka 1871-1957*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1990, p. 51-57.
- 8 Franz Marc, *Écrits et correspondances*, trad. de l'allemand par Thomas Kayser, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2019, p. 193 et suiv.
- 9 Franz Marc, *Les Cent Aphorismes - la seconde vue*, trad. de l'allemand par Laurent Bonzon, Paris, Fourbis, 1996 [aphorisme 47].
- 10 Lucio Fontana, « Manifeste du mouvement spatial pour la télévision » [1952], dans *Écrits de Lucio Fontana (manifestes, textes, entretiens)*, éd., trad. et introd. par Valérie da Costa, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 165.
- 11 « Matter is denied as sensation has been converted into concept. » Lucy R. Lippard et John Chandler, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, février 1968, p. 31-36, ici p. 31.
- 12 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973, en part. p. 5.
- 13 Voir Richard Marshall, *Immaterial/Objects. Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art*, New York, 1992, en part. p. 7.
- 14 Le premier caméscope est apparu sur le marché en 1965. Le texte de Kubota : « Video is window of yesterday - Video is window of tomorrow! », était un élément de l'installation ; voir *Shigeo Kubota. Video Sculpture*, éd. par Mary Jane Jacob, cat. exp. Astoria, American Museum of the Moving Image, 1991, p. 32.
- 15 Pour l'« immatériabilité » de l'or, voir en par-

Notes Perspectives.

Les matériaux de l'immatériel

- 1 « Il faut nous imaginer le trou noir lui-même comme une étoile qui serait si compacte que même la lumière ne saurait se soustraire à la puissance de sa pesanté. » Hans Christian von Bayer, *Das All, das Nichts und Achterbahn. Physik und Grenzerfahrungen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1997, p. 66.
- 2 Karl Albiker, « Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers », *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 45, 1919-1920, p. 171-182, ici p. 172.

- ticulier Tilman Osterwold, « Ambivalenz der Werte », dans *Das goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. par *id.*, cat. exp. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1991, p. 44-49.
- 16 Voir *James Lee Byars im Gespräch mit Joachim Sartorius* [James Lee Byars en conversation avec Joachim Sartorius], éd. par Gisela Neven DuMont et Wilfried Dickhoff, Cologne, Kiepenheuer & Witsch (coll. « Kunst heute. Gespräche mit zeitgenössischen Künstlern », vol. 16), 1996, p. 46.
- 17 Monika Wagner, « Konstruktionen der Moderne. Von der Farbe zum Material oder: Der Zwehrenturm auf der d IX », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 1, 1994, p. 111-124, ici p. 120 et suiv.

Bibliographie

Les indications bibliographiques sont celles de l'édition originale allemande, à l'exception de traductions françaises de certains ouvrages parues pour la première fois après 2001.

- Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, cat. exp. New York, Whitney Museum of Art, 1993.
- ADCOCK, Craig, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* [1970], trad. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974.
- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* [1951], trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, postface de Miguel Abensour, Paris, Payot, 2003.
- ADRIANI, Götz, KONNERTZ, Winfried et THOMAS, Karin, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Cologne, DuMont, 1981.
- Agnes Denes. El Concepto Hecho Forma, Obras, 1970-1990*, cat. exp. Madrid, Anselmo Alvarez Galeria de Arte, 1990.
- Agnes Denes*, éd. par Jill HARTZ, cat. exp. Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1992.
- Air Art*, éd. par Willoughby SHARP, cat. exp. Philadelphie, Arts Council Philadelphia, 1968.
- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura* [1435], trad. française de Danielle Sonnier, Paris, Allia, 2019.
- ALBERTI, Leon Battista, *L'Architecture et art de bien bastir [...] divisée en dix livres, traduits du latin en françois*, Paris, J. Kerver, 1553.
- ALBIKER, Karl, « Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers », *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 45, 1919-1920, p. 171-182.
- ALMHOFFER, Edith, *Performance Art. Die Kunst zu leben*, Vienne, Cologne et Graz, Böhlau, 1986.
- ALPERS, Svetlana, *Rembrandt als Unternehmer*, Cologne, DuMont, 1989.
- AM ENDE, Johannes, *Joseph Beuys und die Fettecke. Eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf*, Heidelberg, Staack, 1987.
- Amerika. Traum und Depression 1920/40*, éd. par Eckhart GILLEN et Yvonne LEONARD, cat. exp. Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1980.
- ANDERS, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen*, vol. 2 : *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Munich, Beck, 1987.
- ANDREWS, Oliver, *Living Materials. A Sculptor's Handbook*, Berkeley, University of California Press, 1983.

- Ansatzpunkte kritischer Kunst heute*, éd. par Margarethe JOCHIMSEN, cat. exp. Bonn, Kunstverein Bonn, 1984.
- Anselm Kiefer, éd. par Jürgen HARTEN et Marianne HEINZ, cat. exp. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle; Paris, ARC-musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1984.
- Anselm Kiefer. *Bücher 1969-1990*, éd. par Götz ADRIANI, cat. exp. Tübingen, Kunsthalle, 1990.
- Anselm Kiefer. *Himmel & Erde / Heaven & Earth*, cat. exp. Venise, Museo Correr, 1997.
- APOLLONIO, Umbro, « Zur Kritik des Informellen », *das kunstwerk*, 9, XV, 1962, p. 12-14.
- APOLLONIO, Umbro, *Futurist Manifestos*, trad. de l'italien par Robert Brain, Londres, Thames & Hudson, 1973.
- ARCHIPENKO, Alexander, « Erläuterungen zu meiner Arbeit », *das kunstwerk*, 9, XII, 1959, p. 15-21.
- ARLAND, Marcel, « Les "Otages" de Fautrier », *XX^e siècle*, 8 novembre 1945, p. 4.
- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, K éditeur, 1947.
- ARTAUD, Antonin, *Dessins et portraits*, éd. par Paule THÉVENIN et Jacques DERRIDA, Paris, Gallimard, 1986.
- ASENDORF, Christoph, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen, Anabas-Verlag, 1989.
- ASSMANN, Aleida, « Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses », dans Hartmut BÖHME et Klaus R. SCHERPE (éd.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, p. 96-110.
- ASSMANN, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, Beck, 1999.
- ASSMANN, Jan, « Égypte ancienne – La mémoire monumentale », dans Philippe GIGNOUX (éd.), *La Commémoration*, actes du colloque du centenaire de la Section des sciences religieuses de l'École pratique des hautes études, Louvain et Paris, Bibliothèque de l'École des hautes études, Section des sciences religieuses, vol. XCI, 1988, p. 47-56.
- ASSMANN, Jan, « Stein und Zeit. Das "monumentale" Gedächtnis der ägyptischen Kultur », dans ID. et Tonio HÖLSCHER (éd.), *Kultur und Gedächtnis*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, p. 87-114.
- ASSMANN, Jan et HÖLSCHER, Tonio (éd.), *Kultur und Gedächtnis*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
- BACHMANN, Ingeborg, *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine. IV. La fréquentation des noms*, dans ID., *Œuvres*, trad. de l'allemand par Elfie Poulain, Arles, Actes Sud, 2009, p. 695-707.
- BAIER, Wolfgang, *Geschichte der Fotografie*, Munich, Schirmer-Mosel, 1977.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Les Perspectives dépravées*, t. 1 : *Aberrations*, t. 2 : *Anamorphoses*, Paris, Flammarion-Champs, 2008.
- BANDMANN, Günter, « Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials », *Städel-Jahrbuch*, 2^e série, vol. 2, 1969, p. 75-100.
- BANDMANN, Günter, « Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts », dans Helmut KOOPMANN et J. Adolf SCHMOLL dit EISENWERTH (éd.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, 2 t., Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1971, t. 1, p. 129-157.
- BARTHES, Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland, « Le plastique », dans ID., *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1975, p. 171-173.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

- BARTHES, Roland, « Cy Twombly ou “Non multa sed multum” », dans *ID.*, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 145-162.
- BARTHOLOMEYCZIK, Gesa, *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 1996.
- BÄTSCHMANN, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Cologne, DuMont, 1989.
- BATTINO, Freddy et PALAZZOLI, Luca, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milan, Scheiwiller, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], dans *ID.*, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BAXANDALL, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1980.
- BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [1972], trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- BAYER, Hans Christian VON, *Das All, das Nichts und Achterbahn. Physik und Grenzerfahrungen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1997.
- BECKER, Jürgen, *Wolf Vostell. Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1965.
- « Bei Anselm Kiefer im Atelier. Werkstattgespräch zwischen Anselm Kiefer, Axel Hecht und Alfred Nemeček », *Art*, 1, 1990, p. 30 et suiv.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 t., trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter, « Théorie de la ressemblance » [1932], trad. de l'allemand par Michel Vallois, *Revue d'esthétique*, n° 1 : *Benjamin*, 1981, p. 61-65.
- BENJAMIN, Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], dans *ID.*, *Essais sur Brecht*, éd. et post-face de Rolf Tiedemann, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Reiner Rochlitz, Paris, Allia, 2010.
- BENJAMIN, Walter, « Fouilles et souvenir », dans *ID.*, *Images de pensée*, trad. de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1998 (2011).
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.
- BERGER, Sibylle, « Rauschen – “was die Welt im Innersten zusammenhält”. Naturprozesse in Werken zeitgenössischer Künstler als Spurensuche und Sinnsatire », *Kritische Berichte*, vol. 19, n° 4, 1991, p. 52-62.
- BERRSESSEM, Hanjo, « The City as Text: Some Aspects of New York in Contemporary Art and Fiction », *Amerikastudien*, 37, cahier 1, 1992, p. 120.
- BEUYS, Eva, BEUYS, Wenzel et BEUYS, Jessyka, *Block Beuys*, Munich, Schirmer-Mosel, 1990.
- Bildlicht. Malerei zwischen Materialität und Immaterialität*, éd. par Wolfgang DRECHSLER et Peter WEIBEL, cat. exp. Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1991.
- BILLETER, Erika, « Zur Geschichte von Materialien », dans *Weich und Plastisch. Soft-Art*, éd. par *ID.*, cat. exp. Zurich, Kunsthau Zürich, 1979.
- BIRO, Matthew, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- BLANK, Herbert, *Weltmacht Fett. Die Geschichte einer Erfindung*, Munich, Bruckmann, 1957.
- BLEYL, Matthias (éd.), *Joseph Beuys. Der erweiterte Kunstbegriff*, Darmstadt, Verlag der Georg-Büchner-Buchhandlung, 1989.
- BOCCIONI, Umberto, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, Milan, Direction du mouvement futuriste, 1912.
- BÖHME, Gernot et BÖHME, Hartmut, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, Munich, Beck, 1996.
- BÖHME, Gernot, « Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit », *Kunstforum International*, vol. 114 : *Imitation und Mimesis*, 1991, p. 166-177.
- BÖHME, Hartmut (éd.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988.
- BÖHME, Hartmut, « Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des "Menschenfremdesten" », dans Christine PRIESS (éd.), *Das Erhabene - zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1989, p. 119-142.
- BÖHME, Hartmut, « Gaia - Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock », dans *Erde - Zeichen - Erde. Textband zur Dokumentation von Arbeiten europäischer bildender Künstler [...]*, Bonn, Internationale Gesellschaft der bildenden Künste, 1992, p. 18-67.
- BOIS, Yve-Alain et KRAUSS, Rosalind, « A User's Guide to Entropy », *October*, vol. 78, automne 1996, p. 21-88.
- BONACKER, Kathrin, *Beton - ein Baustoff wird Schlagwort. Geschichte eines Imagewandels von 1945 bis heute*, Marbourg, Jonas-Verlag, 1996.
- BONVIN, Jacques, *Vierges noires. La réponse vient de la terre*, Paris, Dervy-Livres, 1988.
- BOURDON, David, *Warhol*, New York, Abrams, 1989.
- Brandspuren. Das Element Feuer in der neueren Skulptur*, éd. par Gerhard FINCKH, cat. exp. Essen, Museum Folkwang, 1991.
- BRANDT, Karl, *The German Fat Plan and its Economic Setting*, Food Research Institute, Stanford University, 1938.
- BRANHAM, Joan R., « Blood in Flux, Sanctity at Issue », *Res*, vol. 31, printemps 1997, p. 53-70.
- BREDEKAMP, Horst, « Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus », dans Hartmut BÖHME (éd.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, p. 145-188.
- BREDEKAMP, Horst, *La Nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités* [1993], trad. de l'allemand par Nicole Casanova, Paris, Diderot Arts et Sciences, 1996.
- BRONSON, AA (né Michael Tims) et GALE, Peggy, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979.
- BRÜCKNER, Wolfgang, « Cera - Cera Virgo - Cera Virginea. Ein Beitrag zu "Wörter und Sachen" und zur Theorie der "Stoffheiligkeit" », *Zeitschrift für Volkskunde*, vol. 59, 1963, p. 233-253.
- BRÜCKNER, Wolfgang, « Dingbedeutung und Materialwertigkeit. Das Problemfeld », *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1995, p. 14-21.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., « From Faktura to Factographie », *October*, vol. 30, automne 1984, p. 83-118.
- BUNCH, Clarence, *Acrylic for Sculpture and Design. A guide to processes and to the uses that have been made of solid acrylic thus far*, Londres, Van Nostrand, 1972.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1759], trad. de l'anglais par E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, Vrin, 1973.
- BUSCH, Werner, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1986.

- BUSCH, Werner, « Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff », dans *Goethe und die Kunst*, éd. par Sabine SCHULZE, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1994, p. 485-497.
- BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1995], trad. de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.
- BUTLIN, Martin et JOLL, Evelyn, *The Paintings of J.M.W. Turner*, 2 vol., Londres, Yale University Press, 1984.
- BUTTERS, Suzanne B., *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, 2 t., Florence, Olschki, 1996.
- BYRON, Lord, *The Childe Harolds Pilgrimage*, 1812 (trad. française : *Le Pèlerinage de Childe-Harold*, traduit en vers d'après l'édition anglaise de 1812, Saint-Quentin, 1862).
- CAMFIELD, William A., *Marcel Duchamp. Fountain*, Houston, Houston Fine Art Press, 1989.
- CARRIERE, Moriz, *Ästhetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst*, Leipzig, Brockhaus, 1859.
- CELANT, Germano (éd.), *Arte Povera. Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro...*, Bâle, Wiese, 1989.
- Charles Simonds, cat. exp. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1981.
- CHASLIN, François, « La Prusse dans tous ses États II. Un happening funèbre », *Le Monde*, 29 août 1981.
- Christian Boltanski. *Inventar*, éd. par Uwe M. SCHNEEDE, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1991.
- « Christo: Leerer Laden », *Der Spiegel*, n° 33, 12 août 1968.
- CLAUS, Uwe, « Symphytum: Zum "Ende des 10. Jahrhunderts" », dans *Joseph Beuys Symposium, Kranenburg 1995*, Bâle, Wiese, 1996, p. 320-325.
- CONIO, Gérard (éd.), *Le Constructivisme russe, t. I : Le Constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, trad. française de Gérard Conio et Larissa Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- Constructivism in Poland 1923-1936*, éd. par Ryszard STANISLAWSKI et al., cat. exp. Essen, Museum Folkwang et al., 1972.
- COTTINGHAM, Laura, « Janine Antoni: Biting Sums up my Relationship to Art History », *Flash Art*, vol. XXVI, n° 171, 1993, p. 104-105.
- CROW, Thomas, *Die Kunst der sechziger Jahre*, Cologne, DuMont, 1997.
- DAIX, Pierre et ROSSELET, Joan, *Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979.
- DALRYMPLE-HENDERSON, Linda, « Kupka, les rayons X et le monde des ondes électromagnétiques », dans *František Kupka 1871-1957*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1990, p. 51-57.
- DALU, Jones (éd.), *Il Teatro delle Acque*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1992.
- Dan Flavin. *Three Installations in Fluorescent Light / Drei Installationen in fluoreszierendem Licht*, cat. exp. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum et Kunsthalle Köln, 1973-1974.
- DANIELS, Dieter, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Cologne, DuMont, 1992.
- Das goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. par Tilman OSTERWOLD, cat. exp. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1991.
- DECKER, Edith, *Paik Video*, Cologne, DuMont, 1988.
- Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, éd. par Ingrid SCHAFFNER et Matthias WINZEN, cat. exp. Munich, Haus der Kunst et al., 1997.

- DEFOE, Daniel, *Tour through the Whole Island of Great Britain* [1724-1726], éd. par Pat ROGERS, Londres, 1971.
- Dehnbar. Gummi, Kautschuk, Latex als Material der zeitgenössischen Plastik – Michael Kidner, Herbert Mehler, Maren Roloff, Margund Smolka, Josef Zutelge, éd. par Elisabeth CLAUS et Heinz BARTKOWSKI, cat. exp. Aschaffenburg, Neuer Kunstverein, 1996.
- DENES, Agnes, « The Dream », *Critical Inquiry*, vol. 16, été 1990, p. 919-939.
- DERRIDA, Jacques, *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes, 1987.
- Deutsche Kunst seit 1960. Aus der Sammlung Prinz Franz von Bayern*, éd. par Klaus-Peter SCHUSTER et Carla SCHULZ-HOFFMANN, cat. exp. Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1985.
- DEUTSCHE, Rosalyn, « Uneven Development. Public Art in New York City », *October*, vol. 47, hiver 1988, p. 3-53.
- DICKEL, Hans, « Über Natur und Kunst in Sigmar Polkes "Athamor" », *Kritische Berichte*, vol. 19, n° 4, 1991, p. 63-76.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée, suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Viscosité et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau », *Critique*, vol. 54, n° 611, 1998, p. 138-162.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'inquiétante matière du ressemblant », *Annuaire de l'EHESS. Comptes rendus des cours et conférences 1997-1998*, Paris, EHESS, 1999, p. 575-577.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « La matière inquiète. Plasticité, viscosité, étrangeté », *Lignes*, vol. 1, n° 1, 2000, p. 206-223.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008 (reprend, inchangé, le texte qui servit d'essai introductif à *L'Empreinte*, éd. par Georges DIDI-HUBERMAN et Didier SEMIN, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1997).
- Die italienische Metamorphose. Kunst, Kunsthandwerk, Fotografie, Film, Mode, Architektur, Design*, éd. par Germano CELANT, cat. exp. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 1995.
- Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, éd. par Rüdiger KLESSMANN, cat. exp. Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 1978.
- DIERS, Michael et KÖNIG, Kasper (éd.), *Die Bevölkerung. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke*, Cologne, König, 2000.
- DIETZEL, Ulrich, « Gespräch mit Heiner Müller », *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 6, 1985, p. 1215.
- « Documenta [II]. Im Wolfspelz », *Der Spiegel*, n° 31, 29 juillet 1959.
- DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1966], trad. de l'anglais par Anne Guérin, Paris, F. Maspero, 1971.
- DRAXLER, Helmut, « Das brennende Bild », *Kunstforum International*, vol. 87 : *Kunst in der Wirtschaft*, 1987, p. 70-228.
- DROUIN, René, « Der "Tachismus" ist nur ein Wort », *das kunstwerk*, 5, IX, 1955, p. 27-28.
- DROYSEN, Johann Gustav, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, Darmstadt, WBG, 1960.
- DUDEN, Barbara, *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.
- Earth Art*, éd. par Willoughby SHARP, cat. exp. Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1969.
- EGENHOFER, Sebastian, *The Sublime is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*, Coblenz, Fölbach, 1996.

- EIBLMAYR, Silvia, *Die Frau als Bild. Der Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer, 1993.
- « Ein Zeitzeuge berichtet: Franz Meyer. Wenn Attitüden Form werden », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 2, 1997, p. 9-41.
- EISELEN, Hermann (éd.), *Brotkultur*, Cologne, DuMont, 1995.
- EL-DANASOURI, Andrea, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Munich, Scaneg, 1992.
- ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, New York, Thames & Hudson, 1985.
- ELIOT, T.S., « Burnt Norton », dans *ID.*, *Four Quartets*, Londres, 1948.
- Emil Schumacher. *Retrospektive/Rétrospective*, éd. par Bernhart SCHWENK, cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume ; Hambourg, Hamburger Kunsthalle ; Munich, Haus der Kunst, 1997.
- Emil Schumacher. *Späte Bilder*, cat. exp. Berlin, Nationalgalerie Berlin, 1988.
- « Environment: Amber Waves of Grime », *Time*, 23 août 1982.
- ENZENSBERGER, Christian, *Größerer Versuch über den Schmutz* [1968], Munich, Hanser, 2011.
- FAUST, Wolfgang Max, « Botschaften in der Sprache der Dinge », *art. Das Kunstmagazin*, n° 7, 1990, p. 66-79.
- Fetishism. Visualizing Power and Desire*, éd. par Anthony SHELTON, cat. exp. Londres, Brighton Museum and Art Gallery, 1995.
- FINKLER, Lutz, *Wie Beton gesehen wurde. Zur neueren Beurteilung eines Materials*, mémoire non publié, université de Hambourg, 1991.
- FISCHER, Klaus-Jürgen, « Gibt es eine "ganz andere" Kunst? Zu dem Buch "Un art autre" [...] de Michel Tapié », *das kunstwerk*, 4, X, 1956-1957, p. 52-55.
- FISCHER, Klaus-Jürgen, « Der Fall Jean Fautrier », *das kunstwerk*, 7, XIII, 1960, p. 23-24.
- Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle*, éd. par Annelie LÜTGENS, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1995.
- FOLKERS, Horst, « Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung », dans Aleida ASSMANN et Dietrich HARTH (éd.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1991, p. 363-377.
- FONTANA, Lucio, « Manifeste du mouvement spatial pour la télévision » [1952], dans *Écrits de Lucio Fontana (manifestes, textes, entretiens)*, éd., trad. et introd. par Valérie DA COSTA, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- FONTANE, Theodor, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* [1861], 5 vol., Munich, 1977, vol. 1.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, préface de Jean Laplanche, Paris, PUF, 2013.
- FRIEDEL, Robert, *Pioneer Plastic. The Making and Selling of Celluloid*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.
- From Nature to Art. From Art to Nature*, cat. exp. Venise, Biennale, 1978.
- FRY, Edward F., *Le Cubisme*, trad. de l'américain par Éléonore Bille-De Mot, Bruxelles, La Connaissance ; Paris, Weber, 1968.
- FRY, Edward F., *Hans Haacke. Werkmonographie*, Cologne, DuMont, 1972.
- FUHRMEISTER, Christian, *Beton, Klinker, Granit - Material, Macht, Politik. Eine Material-ikonographie*, Berlin, Bauwesen, 2001.
- GAGE, John, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

- Gerry Schum, cat. exp. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1979.
- GEHLEN, Arnold, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Francfort-sur-le-Main et Bonn, Athenäum Verlag, 1960.
- GERMER, Stefan, « Bruchstücke zu einer Theorie der Überschreitung », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 2, 1997, p. 129-142.
- GIESECKE, Frank et MARKERT, Albert, *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie*, Berlin, Elefanten-Press, 1996.
- Gina Pane. *Partitions. Opere multimedia 1984-85*, éd. par Lea VERGINE, cat. exp. Milan, Padiglione d'Arte contemporanea, 1985.
- Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. *Von der Entwicklung religiöser Bildkonzepte*, éd. par Christoph GEISSMAR-BRANDI et Eleonora LOUIS, cat. exp. Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 1995-1996.
- GLEIZES, Albert, *Kubismus. Bauhausbücher 13*, Munich, Albert Langen Verlag, 1928.
- GLENZ, Wolfgang (éd.), *Kunststoffe – ein Werkstoff macht Karriere*, Munich et Vienne, Hanser, 1985.
- GOCKEL, Bettina, *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Porträtmalerei*, Berlin, Mann, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang VON, « Sur le granite » [1784], trad. de l'allemand par Diego Rivero.
- GOETHE, Johann Wolfgang VON, *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie, recueillies par Eckermann*, trad. de l'allemand par Émile Delerot, Paris, Charpentier, 1863.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Londres, Thames & Hudson, 1988.
- GORSEN, Peter, « Plastik-Notizen. Kritische Anmerkungen zu einer Ausstellung in Wiesbaden », *Die Zeit*, 3 mai 1968.
- GORSEN, Peter, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987.
- GRAEVENITZ, Antje VON, « “Ein bißchen Dampf machen”. Ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 2, 1996, p. 43-60.
- GRAHAM, Dan et HURST, Robin, « Corporate », *Artforum*, n° 4, 1987, p. 68.
- GRAMACCINI, Norberto, « Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter », *Städel-Jahrbuch*, vol. 2, 1987, p. 147-170.
- Grauzonen, Farbwelten, Kunst und Zeitbilder 1945-1955*, éd. par Bernhard SCHULZ, cat. exp. Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1983.
- GROENER, Fernando et KANDLER, Rose-Marie (éd.), *7000 Eichen – Joseph Beuys*, Cologne, König, 1987.
- GROYS, Boris (avec Ilja KABAKOV), *Die Kunst der Installation*, trad. du russe par Gabriele Leupold, Irena Belikowa et Thomas Wiedling, Munich et Vienne, Hanser, 1996.
- GUHL, Ernst, *Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien*, Stuttgart, 1848.
- GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes trad. de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, J. Chambon, 1983; Paris, Hachette littératures, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich et PFEIFFER, K. Ludwig (éd.), *Materialität der Kommunikation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988.
- Gutai. Japanische Avantgarde 1954-1965*, cat. exp. Darmstadt, Mathildenhöhe, 1991.
- HAACKE, Hans, « Gondola, Gondola! », dans *Hans Haacke. Bodenlos*, éd. par Klaus BUSSMANN et Florian MATZNER, cat. exp. Venise, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1993, p. 7-17.
- HAAS, Mechthild, *Jean Dubuffet. Materialien für eine « andere Kunst » nach 1945*, Berlin, Reimer, 1997.

- HAFTMANN, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel, 1954.
- HAFTMANN, Werner, « Malerei nach 1945 », dans *II. documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei im Museum Fridericianum, Skulptur in der Orangerie Auepark, Druckgrafik im Bellevue-Schloß*, t. 1 : *Malerei*, cat. exp. Kassel, Documenta Gesellschaft mbH, 1959, p. 12-19.
- HAMANN, Richard, « Die Kategorie der Stofflichkeit in der bildenden Kunst », dans Erich FRIDDER (éd.), *Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, Kanter, 1943, p. 143-150.
- HAMILTON, Ann, *myein. The United States Pavilion. 48th Venice Biennale*, 1999.
- HAMILTON, William, *Briefe über die nördliche Grafschaft Antrium, die natürliche Geschichte ihrer Basalte...*, Leipzig, 1787.
- HARLAN, Volker et al., *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberger Verlagsanstalt, 1984.
- HARRISON, Marina et ROSENFELD, Lucy D., *Artwalks in New York*, New York, Michael Kesend Publishing, 1991.
- HAUS, Andreas, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Munich, Schirmer-Mosel, 1978.
- HAUSMANN, Raoul, « Dada empört sich » [1970], dans Karl RIHA (éd.), *Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen*, Stuttgart, Reclam, 1977, p. 3-12.
- HAUSMANN, Raoul, « Synthetisches Cino der Malerei », dans *ID., Courier Dada* [1958], nouvelle éd. augm., établie et annotée par Marc DACHY, Paris, Allia, 2004, p. 40-42.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique* [1835-1842], trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, 3 vol., Paris, Aubier, 1995-1997.
- HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *ID., Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 13-92.
- HEIZER, Michael, *Double Negative. Sculpture in the Land*, avec un essai de Mark C. Taylor, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, New York, Rizzoli, 1991.
- HENKE, Adolph Christian Heinrich, *Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon Bonaparte im Jahre 1815*, Erlangen, 1816.
- HERBERTS, Kurt (éd.), *Modulation und Patina. Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause, 1937-1944*, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje, 1989.
- HERDING, Klaus, « Farbe und Weltbild », dans *Courbet und Deutschland*, éd. par Werner HOFMANN, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1978, p. 478-493.
- HESS, Walter, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hambourg, Rowohlt, 1956.
- HEUSINGER VON WALDEGG, Joachim, « Erinnerungen an Gips. Zur Geschichtlichkeit eines Werkstoffs », *Kunst und Antiquitäten*, n° 2, 1988, p. 106-113.
- High and Low. Modern Art and Popular Culture*, éd. par Kirk VARNEDOE et Adam GOPNIK, cat. exp. New York, Museum of Modern Art et al., 1990 (éd. allemande : *High and Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*, trad. de l'anglais par Bram Opstelten et Magda Moses, Munich, Prestel, 1990).
- HINZ, Berthold, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, Munich et Vienne, Hanser, 1998.
- HOFFMANN-AXTHELM, Dieter, *Theorie der künstlerischen Arbeit. Eine Untersuchung anhand der Lage der bildenden Kunst in den kapitalistischen Ländern*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974.
- HOFFMANN-CURTIUS, Kathrin, *George Grosz. John, der Frauenmörder*, éd. par Uwe SCHNEEDE, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1993.
- HOFMANN, Werner, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart, Kröner, 1966.

- HOFMANN, Werner, « Laudatio auf Meret Oppenheim », dans *Kunstpreis Berlin*, Berlin, Akademie der Künste, 1982.
- HOFMANN, Werner, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1985.
- HOFMANN, Werner, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, Munich, Beck, 1998.
- HOLMES, Richard, *War Walks. From Agincourt to Normandy*, Londres, BBC Books, 1996.
- HOLZ, Hans Heinz, « Die Berner Kunsthalle als Abfallplatz », *National-Zeitung*, Bâle, 1^{er} avril 1969.
- HÖLZEL, Adolf, « Über die künstlerischen Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild », *Die Kunst für alle*, XX, 4-6, 1904.
- HOORMANN, Anne, « Schwindel im Ganzfeld und Farb-Täuschung. Wahrnehmungsschwellen im Werk von James Turrell », dans Anne HOORMANN et Karl SCHAWELKA (éd.), *Who's Afraid of Zum Stand der Farbforschung*, Weimar, Universitätsverlag, 1998, p. 336-359.
- HOORMANN, Anne, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin, Reimer, 1996.
- HOPKINS, David, « Men before the Mirror: Duchamp, Man Ray and Masculinity », *Art History*, 21, n° 3, septembre 1998, p. 303-323.
- HORVITZ, Robert, « Chris Burden », *Artforum*, vol. 14, n° 9, mai 1976, p. 24-31.
- HUGO, Victor, « L'expiation » [1852], dans *ID.*, *Les Châtiments*, préface, commentaires et notes de Jean-Marie Gleize et Guy Rosa, Paris, 1973, p. 234-248.
- ILICH, Ivan, *H₂O, les eaux de l'oubli* [1985], trad. de l'américain par Maud Sissung, Paris, Terre Urbaine, 2020.
- Im Garten der Palme*, éd. par Thomas BIRCHER, cat. exp. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1993.
- Im weißen Raum. Lucio Fontana – Yves Klein*, cat. exp. Krefeld, Museum Haus Esters und Haus Lange, 1994.
- IMDAHL, Max, « Laudatio für Claes Oldenburg », dans *A Bottle of Notes and Some Voyages. Claes Oldenburg, Zeichnungen, Skulpturen und grossformatige Projekte mit Coosje van Bruggen*, cat. exp. (Museumspädagogisches Beiheft) Duisbourg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1989.
- IMDAHL, Max, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay* [1987], trad. de l'allemand par Françoise Laroche, préface de Michel Pastoureau, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996.
- IVY, Judy Crosby, *Constable and the Critics 1802-1837*, Woodbridge, Boydell Press, 1991.
- James Lee Byars im Gespräch mit Joachim Sartorius*, éd. par Wilfried DICKHOFF et Gisela NEVEN DUMONT, Cologne, Kiepenheuer & Witsch (coll. « Kunst heute. Gespräche mit zeitgenössischen Künstlern », vol. 16), 1996.
- Jana Sterbak. States of Being*, cat. exp. Ottawa, National Gallery of Canada, 1991.
- JÄNIG, W., « Biologie und Pathobiologie der Schmerzmechanismen », dans Michael ZENZ (éd.), *Lehrbuch der Schmerztherapie*, Stuttgart, Ilmar Jurna, 1993.
- Janine Antoni*, avec textes de Nancy Spector, Dan Cameron, Ewa Lajer-Burcharth, Marina Warner, Amy Cappellazzo et Rosa Martinez, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz et Küsnacht, Ink Tree Edition, 2000.
- JAROSCH, Jürgen, *Erntebrauch und Erntedank*, Iéna, Diederichs, 1939.
- Jenny Holzer. Lustmord*, éd. par Beatrix RUF et Markus LANDERT, cat. exp. Warth, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1996.
- Joseph Beuys*, éd. par Caroline TISDALL, cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

- Joseph Beuys. *Eine innere Mongolei. Dschingis Khan, Schamanen, Aktrizen. Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten*, éd. par Carl HAENLEIN, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1990.
- Joseph Beuys. *Natur, Materie, Form*, éd. par Armin ZWETTE, cat. exp. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1991.
- Joseph Beuys. *Plastische Arbeiten, 1947-1985*, éd. par Sabine RÖDER et Gerhard STORCK, cat. exp. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, 1991.
- Joseph Beuys. *Plastische Bilder, 1947-1970*, éd. par Barbara STRIEDER, cat. exp. Kornwestheim, Galerie der Stadt, 1991.
- Joseph Beuys. *Hauptstrom und Fettraum. Musik: Henning Christiansen. Ein Lehrstück für die fünf Sinne*, éd. par Eva HUBER, cat. exp. Darmstadt, Hessischen Landesmuseum, Darmstadt, Häussler, 1993.
- JÜRGENS-KIRCHHOFF, Annegret, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Essay*, Gießen, Anabas-Verlag, 1978.
- KAMBARTEL, Walter, *Robert Morris. Felt Piece*, Stuttgart, Reclam, 1971.
- KAMPER, Dietmar et WULF, Christof (éd.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982.
- KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier [1910]*, trad. du russe et de l'allemand par Nicole Debrand et Bernadette Du Crest, éd. par Philippe SERS, Paris, Gallimard, 1989.
- KATZ, Jonathan, « The Art of Code. Jasper Johns and Robert Rauschenberg », dans Whitney CHADWICK et Isabelle DE COURTIVRON (éd.), *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 188-207.
- KATZ, Sylvia, *Early Plastics*, Haverfordwest/Princes Risborough, Shire, 1986.
- KELLEIN, Thomas, *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein bis zu Christo*, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1989.
- KEMP, Wolfgang, « Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstgeschichte », *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, n° 9, 1975, p. 25-34.
- KEMP, Wolfgang, « Holz – Figuren des Problems Material », dans *Holz = Kunst-Stoff*, cat. exp. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle und Gesellschaft junger Kunst, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1976, p. 9-14.
- KEMP, Wolfgang, *Theorie der Fotografie*, 3 t., t. 1 : 1839-1912, Munich, Schirmer-Mosel, 1980.
- Kiki Smith, cat. exp. Jérusalem, The Israel Museum, 1994.
- KIPPHOFF, Petra, « Das documenta-Ding », *Die Zeit*, 3 mai 1968.
- KIRKPATRICK, D.L. (éd.), *Reference Guide to American Literature*, Chicago et Londres, St. James Press, 1987.
- KITTLER, Wolf, « Bomben Genauigkeit. Joseph Beuys, die Erweiterung der Kunst und der totale Krieg », dans Sigrid SCHADE et Georg Christoph THOLEN (éd.), *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien*, Munich, Fink, p. 358-376.
- Klaus Rinke, cat. exp. Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 1970.
- KLEIN, Yves, « Le vrai devient réalité », *Zéro*, n° 3, 1960, rééd. dans ID., *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, éd. par Didier SEMIN et Marie-Anne SICHÈRE, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.
- KLINGER, Max, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig, 1899³.
- KOREN, Leonard, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994.
- KOTZ, Mary Lynn, *Rauschenberg. Art and Life*, New York, Abrams, 1990.

- KROOS, Renate, « Vom Umgang mit Reliquien », dans *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, cat. exp. Cologne, Schnütgen-Museum, 1985, p. 25-49.
- KUHN, Alfred, *Die Neuere Plastik von Achtzehnhundert bis zur Gegenwart*, Munich, 1921.
- KULTERMANN, Udo, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen, Wasmuth, 1967.
- Kunstforum International*, vol. 132 : « Die Zukunft des Körpers I », 1996.
- Kunstforum International*, vol. 133 : « Die Zukunft des Körpers II », 1996.
- KUSPIT, Donald, « Chris Burden. The Feel of Power », dans *Chris Burden. A Twenty-Year Survey*, éd. par Anne AYRES et Paul SCHIMMEL, cat. exp. Newport Harbor, Newport Harbor Art Museum, 1988, p. 37-43.
- KUSPIT, Donald, « Ana Mendieta. Autonomous Body », dans *Ana Mendieta*, cat. exp. Saint-Jacques-de-Compostelle, Centro de Arte Contemporáneo, 1996, p. 35-82.
- L'Empreinte*, éd. par Georges DIDI-HUBERMAN et Didier SEMIN, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1997.
- L'Informe, mode d'emploi*, éd. par Yve-Alain BOIS et Rosalind KRAUSS, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1996.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, « [Janine] Antoni's Difference », *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* (Durham, Duke University Press), vol. 10, n° 2, 1998, p. 129-151.
- LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1775.
- Lawrence Halprin. *Changing Places*, éd. par Helene FRIED, cat. exp. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1986.
- LEGGIO, James, « Robert Rauschenberg's "Bed" and the Symbolism of the Body », dans John ELDERFIELD (éd.), *Essays on Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1992, p. 79-115.
- LEGNER, Anton, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- LEHNER, Sigmund, *Die Imitationen. Eine Anleitung zur Nachahmung von Natur- und Kunstprodukten*, Vienne et Leipzig, Hartleben, 1909.
- Leichter als Luft. Zur Geschichte der Ballonfahrt*, cat. exp. Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1978.
- LEINZ, Gottlieb, « Die Kunst der Tube », dans *Claes Oldenburg - Coosje van Bruggen*, cat. exp. Duisbourg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1989, p. 19-24.
- LEIRIS, Michel, « L'eau à la bouche », *Documents*, n° 7, 1929, p. 381 et suiv.
- Les Immatériaux*, éd. par Jean-François LYOTARD, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1985.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti* [1772], éd. bilingue, trad. de l'allemand et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier, 1940.
- « Light », *Artforum*, janvier 1985.
- LINNEBACH, Andrea, « Christo », dans *Aversion/Akzeptanz. Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung: Ausseninstallationen aus documenta-Vergangenheit*, cat. exp. Kassel, Neue Galerie, Marbourg, Jonas Verlag, 1992.
- LIPPARD, Lucy R. et CHANDLER, John, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, février 1968, p. 31-36.
- LIPPARD, Lucy R., avec la collaboration de Lawrence ALLOWAY, Nancy MARMER et Nicolas CALAS, *Le Pop Art*, trad. de l'anglais, Paris, Fernand Hazan, 1969 (éd. anglaise : *ID., Pop Art. With Contributions by Lawrence Alloway et al.*, Londres, Thames & Hudson, 1966).
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.
- LIPPARD, Lucy R., « The Pains and Pleasures of Rebirth. Women's Body Art », *Art in America*, vol. 64, n° 3, mai-juin 1976, p. 73-81.

- LIVINGS, Frances, *Kultraum Lichtdom. Albert Speers Lichtinszenierungen*, mémoire de Magister non publié, Hambourg, 1997.
- LIVINGS, Frances, *Ephemere Kulträume. Raum und Material nationalsozialistischer Masseninszenierungen, 1933-1939*, Munich, Grin, 2016.
- LÖHNESEN, Wolfgang VON, *Raffael unter den Philosophen. Philosophen über Raffael*, Berlin, Duncker & Humblot, 1992.
- Lois Weinberger, cat. exp. Vienne, Wiener Sezession, 1995.
- LOOS, Adolf, « Das Prinzip der Bekleidung » [1898], dans ID., *Sämtliche Schriften*, éd. par Franz GLÜCK, Munich, Herold, 1962.
- LOOS, Adolf, *Paroles dans le vide (1897-1900); Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898); Autres chroniques des années 1897-1900; Malgré tout (1900-1930)* [1962], trad. de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Champ libre, 1979.
- LORECK, Hanne, « Struktur als Körper. Abject Art, in-forme und Eva Hesses plastische Arbeiten », dans *Raum und Körper in den Nachkriegskünsten*, cat. exp. Berlin, Akademie der Künste, Dresde, Verlag der Kunst, 1998, p. 67-82.
- LUCKOW, Dirk, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin, Gebr. Mann, 1998.
- LUEG, Gabriele, *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, thèse de doctorat (inédate), Aix-la-Chapelle, Technische Hochschule Aachen, 1983.
- LYALL, Sutherland, *Künstliche Landschaften. Stadtplätze, Industrieparks, visionäre Environments*, Bâle, Birkhäuser, 1991.
- MACH, Ernst, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen* [1886], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- Manifeste Gutaï, « Geijutsu shincho », « Nouvelles Tendances artistiques », trad. du japonais par Francette Delaleu, Tokyo, décembre 1956.
- MARC, Franz, *Les Cent Aphorismes - La seconde vue*, trad. de l'allemand par Laurent Bonzon, Paris, Fourbis, 1996.
- MARC, Franz, *Écrits et correspondances*, trad. de l'allemand par Thomas de Kayser, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, ministère de la Culture, INHA, 2019.
- MARCADÉ, Jean-Claude, « Über die neue Beziehung zum Material bei Tatlin », dans Jürgen HARTEN (éd.), *Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung*, Cologne, DuMont, 1993, p. 28-36.
- MARCUSE, Herbert, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, trad. de l'américain par Jean-Baptiste Grasset, Paris, Minuit, 1969.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Milan, Direction du mouvement futuriste, 1912.
- MARMER, Nancy, « James Turrell: The Art of Deception », *Art in America*, mai 1981, p. 90-99.
- MARSHALL, Richard, *Immaterial/Objects. Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992.
- Martin Schwarz, éd. par Tilman OSTERWOLD, cat. exp. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1978.
- Mäßig und gefräßig*, éd. par Annemarie HÜRLIMANN et Alexandra REININGHAUS, cat. exp. Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1996.
- MATHIEU, Georges, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, 1963.
- MATILSKY, Barbara C., *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York, Rizzoli, 1992.
- MATTENKLOTT, Gert, « Material - Hoffnung der Enterbten », *Daidalos*, n° 56, juin 1995, p. 44-49.

- MATTHES, Siegfried, *Mineralogie. Eine Einführung in die spezielle Mineralogie, Petrologie und Lagerstättenkunde*, Berlin, Springer, 1996⁵ (2022¹⁰).
- MATTHEUS, Bernd, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Munich, Matthes & Seitz, 1984.
- MEIKLE, Jeffrey L., *American Plastic. A Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.
- MENNINGHAUS, Winfried, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1999.
- MERCER, Alexander Cavalié, *Journal of the Waterloo Campaign Kept Throughout the Campaign of 1815*, 2 vol., Édimbourg et Londres, 1870, vol. 1.
- MÈREDIEU, Florence DE, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible, suivi de Notes de travail [1964]*, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, 2001.
- METKEN, Günter, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Cologne, DuMont, 1977.
- METKEN, Günter, *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1995*, Dresde, Verlag der Kunst, 1996.
- Michelangelo Pistoletto*, éd. par Jochen POETTER, cat. exp. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1988.
- MITTENZWEI, Werner, « Brecht und die Schicksale der Materialästhetik », dans *Dialog 75. Positionen und Tendenzen. Materialsammlung zu Theater, Musiktheater, Film und Bildender Kunst der Zeit*, Berlin, Henschel, 1975, p. 9-44.
- MITTIG, Hans-Ernst, « Nationale Erdrituale », *Kritische Berichte*, vol. 25, n° 1, 1997, p. 9-22.
- MOHOLY-NAGY, László, *Du matériau à l'architecture [1929]*, trad. de l'allemand par Jean-Léon Muller, Paris, Éditions de la Villette, 2015.
- MOORE, Charles et LIDZ, Jane, *Water and Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1994.
- MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- MÜLLER, Lothar, « Jenseits des Transitorischen. Zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne », dans Hartmut BÖHME et Klaus R. SCHERPE (éd.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, p. 134-159.
- MURKEN, Axel Hinrich, « Wolle, Fett und Schwefel: "Alte mythische Inhalte werden aktuell". Medizinisches im künstlerischen Werk von Joseph Beuys », *Deutsches Ärzteblatt*, cahier 8, 24 février 1972.
- Mutant Materials in Contemporary Design*, éd. par Paola ANTONELLI, cat. exp. New York, Museum of Modern Art, 1995.
- NABAKOWSKI, Gislinde, SANDER, Heike et GORSEN, Peter (éd.), *Frauen in der Kunst*, 2 t., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1980.
- NACHTWEY, Jutta, *Schrift und Raum. Untersuchungen zu zeitgenössischen Installationen*, manuscrit non publié, Hambourg, 1993.
- NASH, Steven A. et MERKERT, Jörn (éd.), *Naum Gabo. Sixty Years of Constructivism, Including Catalogue raisonné of the Constructions and Sculptures / Naum Gabo. Sechzig Jahre Konstruktivismus, mit dem Œuvre-Katalog der Konstruktionen und Skulpturen*, Munich, Prestel, 1985-1986.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Éléments pour la généalogie de la morale [1887]*, trad. de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Librairie générale française, 2000.
- Nightlines. Words Without Thoughts Never to Heaven Go*, cat. exp. Utrecht, Centraal Museum, 1991.
- NITSCHKE, Eberhard, « Die schmutzige Stadt », dans Uwe SCHULTZ (éd.), *Umwelt aus Beton*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1971.

- NOBÉCOURT, Jacques, « La Prusse dans tous ses États I. "Réveille-toi" », *Le Monde*, 28 août 1981.
- NORA, Pierre, « Entre histoire et mémoire. La problématique des lieux », dans *ID.* (éd.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, t. 1 : *La République*, 1984.
- NORA, Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, t. 1 : *La République*, 1 vol., 1984 ; t. 2 : *La Nation*, 3 vol., 1986 ; t. 3 : *Les France*, 3 vol., 1992.
- NORMAN, Sally Jane, « Schauspielende Körper. Erscheinungen, Blut und Eingeweide », *Kunstforum International*, vol. 133, 1996, p. 143-149.
- NORTON, Louise, « Buddha of the Bathroom », *The Blind Man*, n° 2, 1917 (trad. française : « Le cas Richard Mutt. Le bouddha de la salle de bains », dans Michel LAVERDIÈRE, *Fontaine : je ne boirai pas de ton eau. Variations sur un thème de Marcel Duchamp*, Montréal, Acacia Livres, 2015, p. 69-71, 71-74).
- NOWALD, Heinz, « Filz bei Beuys und Morris », *Zeitschrift für Kunstpädagogik*, n° 5, 1984, p. 32 et suiv.
- Nunga und Goonya. Nikolaus Lang*, éd. par Christine TACKE, cat. exp. Munich, Kunstraum München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1991.
- O'DELL, Katy, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- Oldenburg. Tube Supported by its Contents. Chronologie der Tube 1963-1985*, cat. exp. Düsseldorf, Galerie Schmela, 1985.
- OLSCHKI, Leonardo, *The Myth of Felt*, Berkeley, University of California Press, 1949.
- OSTERWOLD, Tilman, « Ambivalenz der Werte », dans *Das goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. par *ID.*, cat. exp. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1991, p. 44-49.
- OSWALD, Hans (éd.), *Der deutschen Bauern Ehrentag. Erntedankfest 1. Oktober 1933*, Berlin, s.d.
- Out of Actions. Aktionismus, Body Art und Performance 1949-1979*, éd. par Peter NOEVER, cat. exp. Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1998.
- Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund (Begleitheft zur Eröffnungsausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1987)*, éd. par Angelika THIEKÖTTER et Eckhard SIEPMANN, cat. exp. Berlin, Martin-Gropius-Bau, Gießen, Anabas-Verlag, 1987.
- PANE, Gina, entretien, dans *Performance, eine andere Dimension*, éd. par Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Frölich und Kaufmann, 1983.
- PANOFKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique. Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis* [1946], trad. de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1967.
- PANOFKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984.
- PENNY, Nicholas, *The Materials of Sculpture*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993.
- PENNY, Simon, « Körperwissen, digitale Prothesen und kognitive Diversität », *Kunstforum International*, vol. 132, 1996, p. 151-167.
- Peter Greenaway. The Physical Self*, éd. par Piet DE JONGE, cat. exp. Rotterdam, Museum Beumans Van Beuningen, 1991.
- Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*, éd. par William RUBIN, cat. exp. Bâle, Kunstmuseum Basel, 1990.
- PICKSHAUS, Peter Moritz, *Kunstzerstörer. Fallstudien, Tatmotive und Psychogramme*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988.
- PIENE, Otto, *More Sky*, Cambridge, MIT Press, 1973.
- Piero Manzoni*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1991.

- PINCUS-WITTEN, Robert, « Lynda Benglis: The Frozen Gesture », *Artforum*, novembre 1974, p. 54-59.
- Plastikwelten aufgeschäumt von der Elefanten Press und Sabine Weißler (eine Produktion aus Beständen der Sammlung Kölsch, Sammlung Broeg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Werkbund Archiv – Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts)*, éd. par Tom FECHT et Sabine WEISSLER, cat. exp. Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, Berlin, Elefanten Press, 1985.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, trad. du latin par Émile Littré, Paris, Dubochet, 1848-1850.
- PONGE, Francis, *Note sur les Otages. Peintures de Fautrier*, Paris, P. Seghers, 1946.
- Pop Art*, éd. par Marco LIVINGSTONE, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts; Cologne, Museum Ludwig, 1991.
- PRAMMER, Anita, *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*, Vienne, Wiener Frauenverlag, 1988.
- PRANGE, Regine, *Jackson Pollock, Number 32, 1950. Die Malerei als Gegenwart*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1996.
- Quand les attitudes deviennent forme. Œuvres, concepts, processus, situations, information / Wenn Attitüden Form werden. Werke, Konzepte, Prozesse, Situationen, Information*, éd. par Harald SZEEMANN, cat. exp. Berne, Kunsthalle Bern, 1969.
- RAAP, Jürgen, « Blutorden – oder: Die Wiedergeburt des Happenings », *Kunstforum International*, vol. 65 : *Goldener Oktober*, 1983, p. 199-200.
- RAAP, Jürgen, « Kannibalismus », *Kunstforum International*, vol. 160, 2002, p. 204-208.
- RAFF, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1994.
- RAFF, Thomas, « Materialikonologie – Materialideologie: Granit », *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1995, p. 160-168.
- REINHARDT, Ad, « Twelve Rules for a New Academy » [1957], dans *Ad Reinhardt*, cat. exp. Los Angeles, Museum of Modern Art, 1991.
- RESTANY, Pierre (éd.), *Le Plastique dans l'art*, Monte-Carlo, A. Sauret, 1973.
- RESTANY, Pierre, *Yves Klein*, Paris, Chêne et Hachette, 1982.
- RESTANY, Pierre, *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*, Paris, La Différence, 1990.
- REUDENBACH, Bruno, « Panofsky et Suger de Saint-Denis », trad. française de Diane Meur, *Revue germanique internationale*, 2, 1994, p. 137-150.
- REUDENBACH, Bruno, « Authentizitätsverheißungen im mittelalterlichen Reliquienkult und in der Gegenwartskunst », dans Peter K. KLEIN et Regine PRANGE (éd.), *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Wissenschaft (Festschrift für Konrad Hoffmann)*, Berlin, Reimer, 1998, p. 375-385.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté*, t. 2 : *Finitude et culpabilité* [1960], Paris, Aubier, 1988.
- RINGBOM, Sixten, *Stone, Style and Truth. The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture, 1880-1910*, Helsinki, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift, 1987.
- RITTER, Henning, « Die imaginäre Bibliothek wächst », *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 1979, p. 597-691.
- Robert Morris. The Mind/Body Problem*, éd. par Kimberly PAICE, cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.
- Robert Rauschenberg. Black Market*, avec une introd. de Jürgen Wissmann, Stuttgart, Reclam (coll. « Reclams Werkmonographien zur bildenden Kunst », vol. 140), 1970.
- Robert Rauschenberg. The Early 1950s*, éd. par Walter HOPPS, cat. exp. Houston, The Menil Collection, 1991.

- ROH, Franz, « Über Mathieu », *das kunstwerk*, 10, XII, 1959, p. 18-19.
- ROH, Juliane, « Zu Malereien von Emil Schumacher », *das kunstwerk*, 7, XIV, 1961, p. 19-20.
- ROSE, Barbara, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Vintage Books, 1987 (éd. allemande : *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose*, trad. de l'américain par Lothar Gorris, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1989).
- ROSENBERG, Harold, « The American Action Painters », *Art News*, n° 51/8, décembre 1952, p. 22 et suiv.
- ROSOLO, Luigi, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste* [1913], Paris, Allia, 2013.
- RÜBEL, Dietmar, « Abfall », dans Monika WAGNER (éd.), *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*, Hambourg, Christians Verlag, 1998-2001.
- RUBIN, William, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme, suivi d'une chronologie documentaire par Judith Cousins*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1990.
- RUBLOWSKY, John, *Pop Art: Images of the American Dream*, New York, Basic Books, 1965.
- RUHRBERG, Bettina, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, thèse de doctorat, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1992.
- RUNGE, Friedlieb Ferdinand, *Der Bildungstrieb der Stoffe veranschaulicht an selbständig gewachsenen Bildern* [1855], Berlin, Matthes & Seitz, 2014.
- SALMON, André, *La Jeune Sculpture française* [1914], Société des Trente, Albert Messein éditeur, 1919.
- SANDLER, Irving, *The Triumph of American Painting*, Londres, Pall Mall Press, 1970.
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985.
- SCHALHORN, Andreas, *Joseph Beuys. Das Ende des 20. Jahrhunderts*, Münster, Lit, 1995.
- SHELLEWALD, Barbara, « Sigrid Sigurdsson, "Vor der Stille". Die Kunst der Erinnerung », dans Silvia BAUMGART et al. (éd.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunst-historikerinnentagung in Hamburg*, Berlin, Reimer, 1993, p. 286-303.
- SCHILLER, Friedrich VON, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme / Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [1795], texte original et version française, Paris, Aubier, 1992.
- SCHILLING, Jürgen, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?*, Francfort-sur-le-Main et Lucerne, Bucher, 1978.
- SCHILLING, Jürgen, « Nichttraditionelle Materialien. Der erweiterte Spielraum », dans *Bildhauertechniken. Dimensionen des Plastischen*, cat. exp. Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1981, p. 138-151.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Munich et Vienne, Hanser, 1983.
- SCHJELDAHL, Peter, « New York Letter », *Art International*, vol. XIII, n° 7, septembre 1969.
- SCHLOSSER, Julius VON, *Histoire du portrait en cire* [1910], trad. de l'allemand par Édouard Pommier, Paris, Macula, 1997.
- SCHMALENBACH, Werner, *Emil Schumacher*, Cologne, DuMont, 1981.
- SCHMIDT, Johann Norbert, *Wolken-Kratzer. Ästhetik und Konstruktion*, Cologne, DuMont, 1991.
- SCHNEEDE, Marina, *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Cologne, DuMont, 2002.
- SCHNEEDE, Uwe M., *René Magritte. Leben und Werk*, Cologne, DuMont, 1973.
- SCHNEEDE, Uwe M. (éd.), *Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, DuMont, 1979.
- SCHNEEDE, Uwe M., *Joseph Beuys, die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern bei Stuttgart, Hatje Cantz, 1994.

- SCHNEEMANN, Carolee, *More than Meat Joy. Complete Performance Works and Selected Writings*, éd. par Bruce MCPHERSON, New York, McPherson, 1979.
- SCHNEIDER, Rolf Michael, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms, Werner, 1986.
- SCHRÖDER, Johannes Lothar, *Identität, Überschreitung, Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*, Münster, Lit, 1990.
- SCHULZ, Isabel, « *Edelfuchs im Morgenrot* ». *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 1993.
- SCHWARZ, Michael (éd.), *Licht und Raum. Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Cologne, Wienand, 1998.
- SEDLMAYR, Hans, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst [1951]*, Salzburg, Müller, 1964.
- SEGANTINI, Giovanni, *Schriften und Briefe [1912]*, éd. par Bianca ZEHDER-SEGANTINI, Leipzig, s.d.
- SEMPER, Gottfried, « L'art textile », dans « *Choix de textes originaux de Gottfried Semper, extraits de Der Stil* », trad. de l'allemand par Isabelle Kalinowski avec la collaboration d'Estelle Thibaut, *Gradhiva*, 25, 2017.
- SEMPER, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde [1860]*, 2 t., Munich, Bruckmann, Mittenwald, Mäander-Kunstverlag, 1977.
- SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad. de l'allemand par Jacques Soullillou, avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007.
- Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection / Junge Britische Künstler aus der Sammlung Saatchi*, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts; Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof; New York, Brooklyn Museum, 1998.
- SHAPIRO, David et SHAPIRO, Cecile (éd.), *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- SHAPIRO, Meyer, « L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh » et « Les pommes de Cézanne. Essai sur la signification de la nature morte », dans *ID., Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982.
- Shigeko Kubota, *Video Sculpture*, éd. par Mary Jane JACOB, cat. exp. Astoria, American Museum of the Moving Image, 1991.
- SILVESTER, David, *Gespräche mit Francis Bacon*, Munich, Prestel, 1982.
- SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent [1900]*, trad. française de Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, PUF, 1987.
- SPEAR, Athena Tacha, « Sculptured Light », *Art International*, vol. 11, n° 10, décembre 1967, p. 29-49.
- SPECTOR, Nancy, « Flesh and Bones », *Artforum International*, février 1992, p. 95-99.
- SQUENZ, Peter, « Ein Professor wurde geschlagen... und warf mit Schokolade », *Die Zeit*, 31 juillet 1964.
- STACHELHAUS, Heiner (éd.), *Yves Klein, Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960*, Recklinghausen, Bongers, 1976.
- STAECK, Klaus (éd.), *Joseph Beuys - « Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an »*. *Die Sammlung Staeck*, Göttingen et Heidelberg, Steidl, 1996.
- STIFTER, Adalbert, « Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842 », *Wiener-Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater*, III, 1842.
- STOLPE, Elmar, « Der Krieg als Drama der Leidenschaften. Paradigmenwechsel in der militärischen Malerei des napoleonischen Zeitalters », dans Ekkehard MAI (éd.), *Historienmalerei in Europa*, Mayence, Von Zabern, 1990.

- STRIEDER, Barbara, « Der Beuys-Block im Hessischen Landesmuseum Darmstadt », dans *Blätter für Besucher*, 11, s.d.
- STUMP, Thomas et GILLEN, Otto, « Hl. Blut », dans *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1942, vol. II, col. 947-958.
- Süddeutsche Zeitung Magazin*, n° 46 : Jenny Holzer: « Da wo Frauen sterben bin ich hellwach », 19 novembre 1993.
- SUMMERSON, John, *The Life and Work of John Nash Architect*, Londres, George Allen & Unwin, 1980.
- Surreale Welten*, éd. par Karin SCHICK, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Milan, Skira, 2000.
- SZEEMANN, Harald (éd.), *Beuysnobiscum. Eine kleine Enzyklopädie*, Berlin, Verlag der Kunst, 1997.
- TAPIÉ DE CÉLEYRAN, Michel, « Fautrier Paints a Picture », *Art News*, décembre 1955, p. 30-33.
- Tasten*, éd. par Uta BRANDES, cat. exp. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (coll. « Forum », vol. 7), Göttingen, Steidl, 1996.
- TAYLOR, Lisa, *Urban Open Spaces*, Cooper Hewitt Museum, New York, 1979.
- Terrae Motus*, cat. exp. Herculaneum, Villa Campolieto, 1984.
- TEUBER, Dirk (éd.), *Rudolf Herz – Thomas Lehnerer. Rot ist dann nur noch die Farbe des Blutes*, Baden-Baden, Baldreit, 1993.
- THACKERAY, William Makepeace, « May Gambols; or, Titmarsh on the Picture Galleries », dans *ID., Ballads and Miscellanies*, Londres, Smith Elder, 1899, p. 419-445.
- THOMPSON, Michael, *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981.
- TICKNER, Lisa, « The Body Politic. Female Sexuality and Women Artists since 1970 », *Art History*, vol. 1.2, 1978, p. 236-251.
- TIETZE, Barbara, « Die neue Alchimie. Filz zwischen Wissenschaft und Kunst », dans *Metamorphosen der Arbeit: Reflexionen der Arbeitspsychologie (Festschrift für Hugo Schmale)*, Munich, Fink, 1996, p. 133-143.
- TRIER, Eduard, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1971.
- TSCHIMMEL, Udo, *Die Zehntausend-Dollar-Idee. Kunststoff-Geschichte vom Zelluloid zum Superchip*, Düsseldorf, Econ, 1989.
- TURRELL, James, « Interview », *Parkett*, 25, septembre 1990, p. 94-99.
- TYLER, Parker, « Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth » [1950], dans David SHAPIRO et Cecile SHAPIRO (éd.), *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- UKELES, Mierle LADERMAN, « Flow City », *Grand Street*, n° 57 : *Dirt*, 1996, p. 199-213.
- « Une grande moisson sur les Champs-Élysées », *Le Monde*, 23 juin 1990.
- UPPENKAMP, Bettina, « Gips », dans Monika WAGNER (éd.), *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Materialikonographie*, Hambourg, Christians Verlag, 1998-2001.
- VALLIER, Dora, « La vie fait l'œuvre de Fernand Léger », dans *ID., L'Intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi (1954-1960)*, Paris, Seuil, 1982, p. 53-89.
- VERGINE, Lea, *Body Art and Performance. The Body as Language* [1974], Milan, Skira, 2000.
- VERSPOHL, Franz-Joachim, « Joseph Beuys – das ist erst einmal dieser Hut », *Kritische Berichte*, vol. 14, n° 4, 1986, p. 77-87.
- VERSPOHL, Franz-Joachim, « Die Moderne auf dem Prüfstand. Pollock, Wols, Giacometti », dans Monika WAGNER (éd.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 t., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991, t. 1, p. 115-134.
- Via del Mare – Jannis Kounellis*, cat. exp. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1991.

- VIAL, Charles, « Les paysans de Paris », *Le Monde*, 26 juin 1990, p. 46.
- Vincent Van Gogh. *Lettres à son frère Théo*, Paris, Gallimard, 1956, rééd. 1988.
- Vincent Van Gogh. *Les Lettres. Édition critique complète illustrée*, Arles, Actes Sud, 2009 (éd. en ligne : Leo JANSEN, Hans LUIJTEN et Nienke BAKKER (éd.), *Vincent Van Gogh. The Letters*, Amsterdam, Van Gogh Museum; The Hague, Huygens ING, 2009, <https://vangoghletters.org>).
- VISCHER, Theodora, *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur*, Cologne, König, 1991.
- Vom Bild zum Objekt – vom Objekt zum Material*, éd. par Gerda WENDERMANN, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1989.
- Von den Heimlichkeiten der Natur. Neubauten aus dem Organdepot. Räume, Regale, Vitrinen, Entwürfe, Modelle, Pläne, Bücher, Blätter, Gläser. Frühe Fassungen, 1990-1998*, ill. par Micha Brendel, éd. par Lutz FIEBIG et Jörg SPERLING, cat. exp. Schleiz, Museum Schloß Burgk et al., 1998.
- WAGNER, Monika (éd.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 t., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991.
- WAGNER, Monika, « Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung – William Turner », dans *ID. (éd.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 t., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991, t. 1, p. 115-134.
- WAGNER, Monika, « Die Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichen Raum. Die Plazas von Manhattan », dans Hartmut HÄUSSERMANN et Walter SICHEL (éd.), *New York. Strukturen einer Metropole*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1993, p. 286-298.
- WAGNER, Monika, « Konstruktionen der Moderne. Von der Farbe zum Material oder: Der Zwehrenturm auf der d IX », *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 1, 1994, p. 111-124.
- WAGNER, Monika, « Bild, Schrift, Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer », dans Birgit R. ERDLE et Sigrid WEIGEL (éd.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Cologne, Böhlau, 1996, p. 23-40.
- WAGNER, Monika, « Form und Material im Geschlechterkampf. Aktionismus auf dem Flickenteppich », dans Corina CADUFF et Sigrid WEIGEL (éd.), *Das Geschlecht der Künste*, Cologne, Böhlau, 1996, p. 175-196.
- WAGNER, Monika, « Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst », *Museumskunde*, vol. 61, n° 1, 1996, p. 26-36.
- WAGNER, Monika, « Von der Weisheit des Materials und der Schönheit der Versehrung. Zur Malerei Emil Schumachers », dans *Emil Schumacher. Retrospektive/Rétrospective*, éd. par Bernhart SCHWENK, cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume; Hambourg, Hamburger Kunsthalle; Munich, Haus der Kunst, 1997, p. 22-34.
- WAGNER, Monika, *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, éd. par Uwe W. SCHNEEDE, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1997.
- WAGNER, Monika, « Farbe als Material. Authentizitätsvorstellung in der zeitgenössischen Kunst », dans Anne HOORMANN et Karl SCHAWELKA (éd.), *Who's Afraid of. Zum Stand der Farbforschung*, Weimar, Universitätsverlag, 1998, p. 194-214.
- WAGNER, Monika (éd.), *ABC des Materials. Blätter des Archivs zur Erforschung der Material-ikonographie*, Hambourg, Christians Verlag, 1998-2001.
- Walter De Maria. *5 Kontinente Skulptur*, éd. par Thomas KELLEIN, cat. exp. Stuttgart, Staatsgalerie, 1987.
- WAGNER-KANTHUSER, Ingrid, « Bemerkungen zur Bedeutung des Körpers in künstlerischen Äußerungen von Frauen », dans *Das starke Geschlecht. Veranstaltungsreihe der Fraueninitiative der Hochschule der Künste Berlin im Wintersemester 1983/84*, Berlin, 1985, p. 200-217.

- WARNKE, Martin, « Goyas Gesten », dans Werner HOFMANN, Edith HELMAN et ID. (éd.), *Goya, « Alle werden fallen »*, Francfort-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1981, p. 117-141.
- WARNKE, Martin, « Der Kopf in der Hand », dans *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, éd. par Werner HOFMANN, cat. exp. Vienne, Wiener Festwochen et Künstlerhaus Wien, 1987, p. 55-61.
- WASSERMAN, Emily, « New York Group Show », *Artforum*, septembre 1969.
- WEIBEL, Peter, « Von der Möglichkeit einer nicht-affirmativen Kunst » [1965], dans ID., *Kritik der Kunst, Kunst der Kritik. Es says + I say (Auswahl von Texten 1965-1973)*, Vienne et Munich, Jugend und Volk, 1973, p. 34-50.
- WEIGEL, Sigrid, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel, Tende, 1994.
- WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter* [1903], Munich, Matthes & Seitz, 1980.
- WEMBER, Paul, *Yves Klein*, Cologne, DuMont Schauberg, 1969.
- WERKNER, Patrick, *Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste*, Munich, Prestel, 1992.
- WERNER, Simone, « Asphalt – Stoff der Großstadt », dans Thomas HENGARTNER et Johanna ROLSHOVEN (éd.), *Technik – Kultur. Formen der Veralltäglicung von Technik – Technisches als Alltag*, Zurich, Chronos, 1998, p. 121-139.
- Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, éd. par Laszlo GLOZER, cat. exp. Cologne, Rheinhallen, Cologne, DuMont, 1981.
- WETZEL, Michael, postface, dans Jacques DERRIDA, *Feuer und Asche*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1988.
- [Whitney] 1991 *Biennial Exhibition*, éd. par Richard ARMSTRONG, John G. HANHARDT, Richard MARSHALL et Lisa PHILLIPS, cat. exp. New York, Whitney Museum of American Art, 1991.
- WICK, Rainer K., *Bauhaus-Pädagogik*, Cologne, DuMont, 1982.
- Wiener Aktionismus 1960-1971*, 2 t., éd. par Hubert KLOCKER, cat. exp. Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 1988 (t. 1) et 1989 (t. 2).
- WILLMS, Johannes, « Langsam sich entfernender Schlachtenlärm. Waterloo als ein Symbol für die europäische Vergangenheit und Zukunft », *Süddeutsche Zeitung*, n° 132, 11-12 juin 1994.
- Wolfgang Laib*, cat. exp. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1989.
- Wollt Ihr das totale Leben? Fluxus und Agit-Pop der sechziger Jahre in Aachen*, éd. par Adam C. OELLERS et Sibille SPIEGEL, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Neuer Aachener Kunstverein, 1994/1995.
- WUTKE-GRONEBERG, Walter, *Medizin im Nationalsozialismus*, 2^e éd., Wurmlingen, Schwäbische Verlagsgesellschaft, 1982.
- YOUNGBLOOD, Gene, « Otto Piene », dans *Otto Piene. Bilder, Gouachen und Grafik 1957-1967* [1971], cat. exp. Munich, Galerie Heseler, s.d.
- Yves Klein*, éd. par Sidra STICH, cat. exp. Cologne, Museum Ludwig et al., 1994.
- ZEHMISCH, Brigitte, « Wenn Platiniden Form werden », *Neue Zürcher Zeitung*, 1^{er} avril 1969.
- Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, éd. par Wieland SCHMIED, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1965.

Index des noms de personnes

Les numéros en italiques et en gras renvoient aux pages comportant des illustrations.

A

Abramovic, Marina 310, **312**
Adorno, Theodor W. 129, 154, 321
Albers, Josef 102, 248
Alberti, Leon Battista 37, 79, 162, 199, 332
Anders, Günther 37
Anselmo, Giovanni 155, 196, 278
Antoni, Janine 232, 233, **234**, 235
Apollonio, Umbro 67
Aristote 43
Arman (Armand Fernandez) 83, **84**, 85, 107, 277
Artaud, Antonin 52, 60, 269, **270**
Aubertin, Bernard 270

B

Bachelard, Gaston 273
Bacon, Francis 322
Balla, Giacomo 283
Bandmann, Günter 32
Barthes, Roland 120, 214, 215, 225, 229, 315
Bataille, Georges 62, 63, 85, 86
Baudelaire, Charles 43, 193
Bayer, Otto 223
Benglis, Lynda 67, 68, **69**, 70, 73
Benjamin, Walter 77, 78, 80, 88, 126, 127, 148, 149, 317
Benton, Thomas Hart 180, **181**
Bernard, Émile 52
Beuys, Joseph 32, **133**, 206, **207**, 208-210, 212, 225, 226, **227**, **228**, 229, **231**, 232, 233, 235-237, **238**, 239, **240**, 241, 242, **243**, 244, **245**, **246**, 247, 248, 253, 269, 277, 293, 334
Bistolfi, Leonardo 199, **201**, 202
Blanc, Charles 46
Boccace 247
Boccioni, Umberto 78

Boltanski, Christian 113, 116, **117**, **118**, **119**, 120, 128
Borges, Jorge Luis 128
Boyle, Mark **138**, 139
Brancusi, Constantin 79
Braque, Georges 54, 55, **56**, 57, 58, 79
Brecht, Bertolt 77, 167
Breton, André 63, 93, 94, 130
Brock, Bazon 227
Brus, Günter 320, **321**, 322
Burden, Chris **325**, 326
Burgee, John **159**
Burke, Edmund 160, 192
Burri, Alberto 218, 219, **220**, **273**, 274, 276
Burton, Scott 168, **169**
Butler, Judith 320
Byars, James Lee 334, **335**, 336
Byron, George Gordon Noel, Lord 145

C

Calzolari, Pier Paolo 235
César (César Baldaccini) 222, **223**, 225
Chambers, William 179
Chandler, John 332
Chicago, Judy 258, **259**
Christo et Jeanne-Claude 220, 283, 287, **288**, 289, 290
Constable, John 49, 52
Courbet, Gustave 49, 52
Cunningham, Merce 306

D

Dalí, Salvador 264, 316
Dante Alighieri 247
De Maria, Walter **132**, 155, 187, **190**, 191, 192, 196, **197**, **198**, 202, 203, 205

Denes, Agnes 178, **179**, 180, 181, 183
 Derrida, Jacques 268, 270, 272
 Deschamps, Gérard 115
 Dine, Jim 41, **42**, 73, 85, **109**, 110
 Dix, Otto 94
 Dubuffet, Jean 60, 63, 64, 68, 100, 101, 139
 Duchamp, Marcel 34, 79, 80, 88, **89**, 90-93, 95,
 105, 108, 129, 235, 283, **284**, 285, 332
 Dwyer, Nancy **303**, 304

E

Eastlake, Sir Charles 217
 Eckhart (Maître) 199
 Eco, Umberto 121, 128
 Eisler, Hanns 78
 Eliot, T.S. 280
 Endo, Toshikatsu 278, **279**

F

Faraday, Michael 341
 Fautrier, Jean 60, **61**, 62-64, 68, 100
 Flavin, Dan **299**, 301
 Fontana, Lucio 331
 Fontane, Theodor 150-152
 Foucault, Michel 122

G

Gabo, Naum 213, 214, 285
 Gaetano, Riboldi **209**
 Gauguin, Paul 240
 Gehlen, Arnold 214
 Gelder, Aert de **40**, 41
 Goethe, Johann Wolfgang von 38, 142, 166, 167,
 216
 Goldsworthy, Andy 188
 Gorsen, Peter 218
 Grandville, Jean-Jacques **217**
 Greenaway, Peter 105, **106**, 107, 108, 110
 Grohmann, Will 64
 Groys, Boris 83
 Guericke, Otto von 282
 Guhl, Ernst 148

H

Haacke, Hans 148, 155, **156**, 169, 205, **292**, 293
 Haftmann, Werner 64, 101

Halprin, Lawrence 165, 167
 Hamann, Richard 212
 Hartley, Marsden 91
 Hatoum, Mona 327
 Hausmann, Raoul 78, 79, 81, 89
 Hegel, G.W. Friedrich 31, 44, 193, 199, 215, 294, 330
 Heizer, Michael **166**, 167, 188, 212
 Heller, André 29
 Herz, Rudolf **262**, **263**
 Hesse, Eva 222
 Hills, Joan **138**, 139
 Hollein, Hans 174, **177**
 Holt, Nancy 188
 Hölzel, Adolf 44
 Holzer, Jenny 196, **254**, **255**, 256, 257, 264
 Hugo, Victor 140, 144

J

Jetelová, Magdalena 149, 152, **153**, 154, 280, **281**
 Johnson, Philip **159**, 161

K

Kabakov, Ilya 83
 Kamper, Dietmar 322
 Kanayama, Akira 285
 Kandinsky, Vassily 44, 45, 58, 330
 Kapoor, Anish 45, **333**, 334, 336
 Kaprow, Allan 226
 Kemp, Wolfgang 32, 35
 Kiefer, Anselm **125**, 126, 128, 139, 140, **141**, 142-146,
 148, 149, **150**, 151, 152, 154, 270, 274, **275**, 276
 Kiley, Dan **172**
 Klein, Yves 45, 75, 138, 260, 267, 271, **272**, 274,
 291, 308, 334
 Kounellis, Jannis 155, 212, 268, **276**, 277, 278, 280,
 334
 Kreis, Wilhelm 147
 Kruger, Barbara 320
 Kubota, Shigeko 170, **331**, 332, 334
 Kupka, František 330
 Kuspit, Donald 326
 Küsthardt, Georg **204**

L

Labovitz-Starus, Leslie 259
 Laib, Wolfgang 75, 76
 Lang, Fritz 167

Lang, Nikolaus 73, **74**, 75, 76, 139, 152
 Lee Bates, Katharine 182
 Léger, Fernand 79
 Leggio, James 99, 101
 Lehnerer, Thomas **262**, **263**
 Leiris, Michel 63
 Leonhard, Kurt 66
 Lessing, Gotthold Ephraim 43
 Lippard, Lucy 318, 332
 Lissitzky, El (Lazar Markovich) 213
 Long, Richard 167, 188
 Loos, Adolf 55, 217
 Lyotard, Jean-François 31, 329

M

Mach, Ernst **283**
 Mack, Heinz 187, 188, **189**, 191, 298
 Magritte, René 105, **106**, 107, 110, **111**
 Manzoni, Piero 283, **285**, 286
 Marc, Franz 44, 330
 Marcuse, Herbert 313
 Marinetti, Filippo Tommaso 78, 92
 Markov, Vladimir 58
 Mathieu, Georges **101**
 Mendieta, Ana 135, 256
 Merleau-Ponty, Maurice 320
 Merz, Mario 155
 Messenger, Annette 111, 113
 Michel-Ange 199, 201
 Modersohn-Becker, Paula 53
 Moholy-Nagy, László 213, 294, **295**, 298
 Moore, Henry 195
 Moorman, Charlotte **307**, 308, 309
 Morris, Robert 29, 32, **131**, 155, 168, 233, 244, 248, **249**, **250**, 251, 253, 257, 293
 Motonaga, Sadamasa 285
 Mühl, Otto 313, **314**, 315-318, 327
 Müller, Heiner 240
 Murakami, Saburo 305, **306**

N

Nash, John 174, **176**
 Newman, Barnett 45, 302
 Nietzsche, Friedrich 323
 Nitsch, Hermann 253, 257, 258, 263
 Noguchi, Isamu 168
 Norris, Frank 180

O

Ohashi, Yutaka 293
 Oldenburg, Claes 67, 68, 70, **71**, **72**, 73, 99, **100**, 220, **221**, 222
 Ono, Yoko 310, **311**
 Oppenheim, Meret 93, **94**, 95, 105, 264, 315, **316**
 Orlan 327
 Overbeck, Johann Friedrich 242

P

Paalen, Wolfgang 269
 Paik, Nam June 258, **307**, 308
 Pane, Gina 259, 323, 324, 326
 Panofsky, Erwin 43
 Paxton, Joseph 173, **175**, 176
 Pei, Ieoh Ming 161, **162**, 168, 173
 Pelli, Cesar 168, 173, **174**
 Perthes, Friedrich 145
 Pevsner, Antoine 213
 Pezold, Ulrike 307
 Picasso, Pablo 54-58, **59**, 63, 79
 Piene, Otto 66, 220, 280, 283, **287**, 289, 298
 Pistoletto, Michelangelo **112**, 113, 114, **115**, 116, 119, 120
 Platon 43, 133, 145
 Pline l'Ancien 43, 90, 145, 199, 203, 215, 216
 Plotin 43
 Pollock, Jackson 67, 68, 70, 98, 100, 138, 162, 251, 305, 313
 Ponge, Francis 62, 63

Q

Quinn, Marc 260, **261**, 263

R

Raff, Thomas 32
 Rauschenberg, Robert 95, **96**, 97-99, 102, 105, **137**, 138, 139, 145
 Raynal, Maurice 58
 Reinhardt, Ad 45
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 38, 46, 58
 Réquichot, Bernard 315
 Rheinsberg, Raffael 107, 151
 Ricœur, Paul 99
 Rinke, Klaus 169
 Rist, Pipilotti 287

Rodin, Auguste 194, **202**
 Rosenberg, Harold 305
 Roth, Dieter 231
 Rothko, Mark 45
 Rückriem, Ulrich 167, **211**, 212
 Ruhnau, Werner 291
 Runge, Philipp Otto 145, **146**
 Ruskin, John 55

S

Scarry, Elaine 322
 Scheerbart, Paul 214
 Schiller, Friedrich 31, 43
 Schlemmer, Oskar 67
 Schmalenbach, Werner 64, 66
 Schneemann, Carolee 318, **319**, 327
 Schumacher, Emil 64, **65**, 66, 100, 101
 Schwarz, Martin 50, **51**, 53, 54
 Schwippert, Hans 218
 Schwitters, Kurt 34, 80, 81, **82**, 85, 86, 89, 91, 95,
 97
 Sedlmayr, Hans 297
 Segantini, Giovanni 52, 53, 199, 201
 Semper, Gottfried 55, 91, 93, 216, 217, 246
 Serra, Richard 192
 Shiraga, Kazuo 135, **136**, 138, 145
 Signac, Paul 51
 Sigurdsson, Sigrid 120, **121**, **122**, **123**, 124, 126,
 127, 128
 Simmel, Georg 193
 Simonds, Charles 134
 Smith, Kiki 244, 248, 251, **252**, 253
 Smithson, Robert 155, 188, 212, **224**, 225
 Speer, Albert **296**, 297
 Spoerri, Daniel 83
 Steiner, Rudolf 235
 Steir, Pat **164**
 Sterbak, Jana 263, 264, **265**, **266**, 267
 Stieglitz, Alfred 88, 90
 Strouhal, Ernst 103, **104**, 128
 Szeemann, Harald 29

T

Tapié de Céleyran, Michel 62
 Tatline, Vladimir 31, 58
 Taut, Bruno 214
 Thackeray, William Makepeace 48
 Tinguely, Jean 286

Tippel, Andrea **230**, 231
 Titien 38, 94
 Toscani, Oliviero 110
 Turner, J.M. William 46, **47**, 48, 49, 52, **143**,
 144-146
 Turrell, James 46, **300**, **301**, 302, 304

U

Ukeles, Mierle Laderman 86, **87**
 Ulay 310, **312**

V

VALIE EXPORT **309**, 310, 318, 327
 Van Gogh, Vincent 38, 49, **50**, 51-53, 57, 60, 107
 Vantongerloo, Georges 213
 Vostell, Wolf 227

W

Warhol, Andy 290, **291**
 Weibel, Peter 317, 322
 Weinberger, Lois **157**, 158
 Wesselmann, Tom 218, **219**
 Wigman, Mary 305
 Wilson, Bob 133, **134**
 Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) 62
 Wood, Grant 180
 Wortz, Edward 302
 Wotruba, Fritz 195

Y

Yoshida, Toshio 274
 Yoshihara, Jiro 135

Z

Zobernig, Heimo 103, **104**, 128

Index des matériaux

- Air 160, 165, 222, 225, 267, 282-294, 298, 302, 331, 336
— aérien 79, 220, 287, 289, 293
— éolien 293
— fumée 282, 287, 293, 317
— pneumatique 222, 286, 289, 291
- Aliment 85, 185, 231, 239, 241, 242, 313, 315
— alimentaire 180, 226, 229, 231, 233, 239, 313, 315
— beurre 29, 229, 236, 237
— blé 178, 180-183, 185, 186
— céréale(s) 151, 182, 185, 187
— chocolat 210, 231, 233
— graisse *voir* Graisse
— huile 232, 236
— margarine 226, 227, 229, 232, 235-237, 242
— viande *voir* Viande
- Asphalte 60, 110, 155, 158, 168, 214
- Béton 32, 78, 114, 155, 161, 165, 168, 170, 188, 191, 216, 217, 229, 334
- Bois 29, 31, 55, 58, 78, 81, 105, 111, 119, 126, 130, 154, 155, 188, 194, 218, 239, 251, 269, 273-279, 286, 294, 332, 334
- Caoutchouc 69, 70, 216, 286
- Charbon 29, 277, 278
— anthracite 278
— coke 29
- Cire 145, 229, 251-253, 260
- Corps 45, 61-64, 66, 68, 79, 91, 93, 100, 103, 105-114, 116, 120, 124, 135, 138, 146, 147, 199, 219, 220, 232, 233, 235, 237, 239, 245, 251, 253-264, 271, 272, 302, 305-328
— blessure 64, 66, 100, 211, 243, 246, 260, 269, 307, 320-327
— bouche 232, 264, 316, 324, 327
— bras 43, 182, 313, 324, 326
— chair 52, 62, 63, 116, 195, 210, 253, 260, 267, 272, 318, 320, 323, 326, 327
— cheveu(x) 29, 58, 182, 195, 246, 255
— corporel 84, 194, 232, 257, 261, 286, 305, 310, 315
— coupure 54
— déjection 66, 73, 235, 239
— dents 233
— douleur 114, 260, 320-322, 324-327
— empreinte 77, 100, 105, 107, 108, 110, 116, 138, 145, 260, 271, 308, 320
— entaille 324
— excrément 63, 86
— excrétion 92, 93, 286, 315
— invalide 78
— jambe 90, 92, 313
— langue 196, 324
— lèvres 93, 233, 235, 324
— mutilation 64, 259, 320, 322-327
— peau 41, 245, 254, 264, 327
— poils 246
— sang 29, 108, 110, 126, 135, 147, 195, 228, 253, 267, 320
— souffrance 38, 307, 320, 323, 324, 327
— torse 211
- Couleur 33, 37-60, 62, 66-77, 80, 81, 98, 101, 110, 113, 116, 118, 123, 154, 158, 161, 170, 171, 181, 203, 205, 208, 247, 248, 251, 263, 271, 293, 299, 302, 332

- coloré 37, 39, 41, 44, 46, 47, 53, 62, 64, 75, 79, 94, 98, 113, 138, 171, 199, 248, 261, 301, 302
 - coloris 38, 43, 51, 64, 73, 85, 102, 195, 247, 275
 - huile 31, 38, 41, 52, 57, 60, 61, 64, 73, 79, 80
 - laque 68, 150
 - lasure 38, 161
 - pâte 38, 52, 57, 58, 60, 62, 64, 68, 70, 139
 - pigment 37, 38, 44, 45, 67, 74-76, 227, 280, 295, 334
 - tempera 31
- Cuir 78, 105-108, 267
- Détritus 80, 83-86, 91, 97, 114
- débris 275, 276
 - déchet 29, 83, 85, 86, 88, 114, 116, 220, 235
 - ordures 85, 86, 178, 226
 - rebut 79, 97, 120, 248
- Eau 75, 80, 114, 115, 155, 157-171, 178, 188, 192, 194, 246, 271, 282, 293, 304
- neige 188
 - vapeur 46, 114, 293
- Feu 48, 133, 194, 267-281, 294
- brûlé 64, 268, 270, 271, 274, 275, 280
 - calciné 269, 274-277, 279
 - carbonisé 276
 - cendre 29, 267, 268, 270, 271, 273, 277, 278, 280, 282
 - combustion 242, 267, 268, 273, 274, 277, 278, 280, 282
 - suie 268, 270, 280, 281
- Feutre 29, 107, 211, 225, 226, 236, 243-248, 251, 253, 256
- Fourrure 93-95, 105, 245, 246
- peau 93-95
 - pelage 94, 107
 - poils 52, 107, 246
- Gaz 83, 157, 227, 268, 271, 282, 286, 290, 293, 302
- acétylène 280
 - gazeux 286, 293
 - hélium 286-290
- Goudron 60, 62, 278
- Graisse 29, 81, 210, 225-245
- gras 53, 229, 231, 232, 236, 237, 239, 242
- Lumière 37, 38, 46, 48, 49, 57, 66, 76, 78, 116, 189, 191, 264, 267, 278, 280, 282, 294-304, 329, 330, 334, 336
- éclairage 196, 297
 - laser 280
 - lumière artificielle 282, 298
 - lumière électrique 297
 - lumineux 46, 49, 59, 162, 188, 191, 281, 294, 295, 297-299, 302
 - néon 299
 - xénon 302
- Métal 70, 191, 223, 237, 239, 263, 268
- acier 72, 73, 143, 167, 191, 192, 196, 206, 215, 222, 251
 - airain 199, 215
 - alliage 194, 215, 216
 - aluminium 188, 222, 290, 296, 298
 - argent 30, 188, 191, 251, 290
 - bronze 31, 32, 80, 91, 114, 171, 192, 194, 215, 216, 220, 229
 - chrome 48, 296
 - fer 74, 122, 193, 214, 216, 218, 229, 243, 296, 323
 - fil de fer 78
 - laiton 171, 174
 - or voir Or
 - plomb 29, 123, 128
 - zinc 227, 232, 237, 243
- Or 37, 48, 76, 79, 114, 171, 180, 216, 278, 329, 334
- Os 227
- ossements 147
- Papier 55, 61, 74, 80, 84, 91, 121, 122, 150, 151, 214, 218, 221, 248, 269, 273, 294, 295, 305
- carton 78, 79, 193, 271, 273
 - livre 77, 121, 123, 126, 142, 270
- Photographie 30, 31, 37, 46, 49, 52, 54, 58, 78, 81, 88, 90, 91, 99, 105, 108, 110, 111, 116, 120, 123, 124, 139, 150, 151, 180, 182, 185, 223, 225, 254, 256, 264, 283, 294, 297, 326

- Pierre 30, 31, 38, 80, 91, 114, 129, 130, 155, 157,
160, 161, 164-171, 188, 194-212, 216, 225, 251,
268, 271, 329, 334-336
- ardoise 195
 - basalte 165, 195, 205-212
 - bloc erratique 196
 - brique 114, 159
 - calcaire 199
 - granit 30, 32, 156, 165-168, 170, 195, 199,
205, 208, 215
 - gravier 60
 - grès 165, 195, 199, 205
 - lave 210
 - marbre 31, 55, 57, 114, 168, 171, 173, 175, 194-
208, 233, 242, 336
 - métamorphique 199
 - minéral 41, 164, 167, 180, 196, 203, 205,
209, 210
 - plutonique 165
 - porphyre 32, 195, 199
 - roche 165, 168, 178, 188, 194, 195, 201, 203,
205, 208, 210
 - rocher 165, 200, 212
 - rocheux 210
 - travertin 30, 205
 - volcanique 154, 168, 208, 210
- Plastique *voir* Synthétique
- Plâtre 31, 57, 114, 196, 229, 242, 260
- Porcelaine 62, 81, 90-93, 95
- Rouille 80, 82, 191, 192
- Saleté 138, 315, 330
- sale 48, 62, 123, 124, 155, 168, 226, 248, 278
 - sali 43, 313, 315
 - souillure 92, 99, 100, 317
- Synthétique (matière)
- acrylique 73
 - bakélite 213, 214, 216
 - celluloïd 193, 213, 332
 - colle 225
 - feuille plastique 121, 164, 218
 - fibre de verre 222, 289
 - film plastique 164, 219, 220, 290
 - glu 225
 - latex 69, 70, 73, 222
 - mousse synthétique 222
 - nylon 214
 - plastique 34, 84, 91, 180, 193, 213, 215-217,
220, 222, 225, 229, 291
 - plexiglas, perspex 30, 32, 83, 84, 206, 213,
214, 261
 - polyester 222
 - polystyrène 31, 114, 115
 - polyuréthane 222, 223
 - PVC 221, 289
 - résine synthétique 85, 152
 - Trevira 289
 - vinyle 221
- Terre 54, 64, 66, 73, 75, 124, 130, 135, 140, 144,
147, 149, 155, 167, 168, 178, 188, 205, 210,
225, 298
- argile 90, 91, 93, 133-135, 140, 144, 145, 148,
149, 151, 211
 - boue 60, 121, 123, 124, 135, 168, 313
 - glaise 134, 135, 137, 140, 145, 149, 286
 - glèbe 66, 124, 276
 - kaolin 90
 - ocre 73
 - terrestre 45, 132, 189, 253, 260, 286, 294, 323,
326, 334, 336
 - terreux 123
 - tourbe 29, 135
- Textile 98, 114, 221, 251
- chaussure 105-108, 110, 138, 139, 222
 - chiffon 49, 79, 84, 113-116, 120
 - couverture 97, 101, 236, 245, 247
 - drap 98, 247, 256
 - habit 108, 110, 114, 116
 - haillon 114
 - oreiller 97-99, 102
 - robe 109-111, 113, 251, 264, 310
 - soulier 105
 - tissu 70, 79, 80, 85, 99, 101, 102, 108-110,
113-116, 120, 121, 123, 124, 218, 219, 244, 247,
293, 294
 - toile 41, 47, 49, 53, 55, 57, 62, 68, 80, 97, 98,
101, 107, 110, 116, 121, 138, 140, 145, 150,
221, 248, 269, 274, 280, 295
 - vêtement 95, 107-120, 247, 264, 267, 307

Végétale (matière) 41, 172, 231, 273

- arbre 44, 157, 171-178, 191, 206, 210, 246, 277, 283
- blé 178, 180-183, 185-187
- brindille 29
- céréale(s) 151, 182, 185, 187
- herbe 29, 53, 140, 155-158, 168
- paille 139, 140, 227, 275
- palmier 155, 171-177
- plante 32, 124, 125, 158, 178
- pollen 75, 76
- seigle 183, 187
- spore 75

Verre 30, 57, 75, 78, 79, 83, 86, 107, 111, 114, 126,

- 127, 159, 161, 162, 170, 173, 175, 176, 196, 210, 214, 216, 222, 283-285, 289, 293, 294, 301, 326, 329
- miroir 78, 170, 188, 324
- vitre 162, 196

Viande 253, 263-267, 313, 318

- chair 264, 267, 318

Crédits photographiques

- ill. 1 : © Photo : Horst Munzig
- ill. 2 : Domaine public. Photo : Städel Museum, Francfort-sur-le-Main (marque du domaine public 1.0 universel)
- ill. 3 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_coooo8o
- ill. 4 : Domaine public. Photo : National Gallery, Londres (CC BY-NC-ND 4.0 DEED)
- ill. 5 : Domaine public. Photo : GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski
- ill. 6 : © Martin Schwarz. Photo : Martin Schwarz
- ill. 7 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Kunstmuseum Basel, collection en ligne
- ill. 8 : © Succession Picasso 2025. Photo : Kunstmuseum Basel, collection en ligne
- ill. 9 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Jean-Claude Planchet
- ill. 10 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Osthaus Museum Hagen / Achim Kukulies, Düsseldorf
- ill. 11 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : 2025 Scala, Florence / Digital image Whitney Museum of American Art / licensed by Scala
- ill. 12 : © The Claes Oldenburg Estate. Photo : akg-images / Schütze / Rodemann
- ill. 13 : © The Claes Oldenburg Estate. Photo : Archives de l'autrice
- ill. 14 : © Succession Nikolaus Lang (droits réservés). Photo : Kunstverein Ruhr e.V., Essen
- ill. 15 : Domaine public
- ill. 16 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Arman Archives, New York
- ill. 17 : © Mierle Laderman Ukeles (droits réservés). Photo : 1989 Art in America
- ill. 18 : © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, 2025. Photo : archive.org / Getty Research Institute, Los Angeles
- ill. 19 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : 2025 Scala, Florence / Digital Image The Museum of Modern Art, New York / licensed by Scala
- ill. 20 : © Robert Rauschenberg Foundation / ADAGP, Paris, 2025. Photo : 2025 Scala, Florence / Digital Image The Museum of Modern Art, New York / licensed by Scala
- ill. 21 : © The Claes Oldenburg Estate. Photo : Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main / Axel Schneider
- ill. 22 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Comité Georges Mathieu / Galleria A.M. Arte Moderna, Brescia
- ill. 23 : © Heimo Zobernig / ADAGP, Paris, 2025. © Ernst Strouhal, Vienne. Photo : MAK / Gerald Zugmann
- ill. 24 : © Peter Greenaway (droits réservés). © ADAGP, Paris, 2025 (René Magritte). Photo : Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / Jannes Linders

- ill. 25 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Archives de l'autrice
- ill. 26 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Ville de La Louvière
- ill. 27 : © Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, Biella. Photo : Courtesy Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turin
- ill. 28 : © Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, Biella. Photo : Courtesy Sammlung Goetz, Munich / Hauser & Wirth / Genevieve Hanson
- ill. 29 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Nasher Museum of Art at Duke University / Peter Paul Geoffrion
- ill. 30 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy The Estate of Christian Boltanski et Marian Goodman Gallery / Wolfgang Wiese
- ill. 31 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy The Estate of Christian Boltanski et Marian Goodman Gallery
- ill. 32 : © Sigrid Sigurdsson. Photo : Osthaus Museum Hagen / Achim Kukulies, Düsseldorf (2009)
- ill. 33 : © Sigrid Sigurdsson. Photo : Monika Wagner
- ill. 34 : © Sigrid Sigurdsson. Photo : Osthaus Museum Hagen, inv. K 3863/018 / Joachim Schwingel
- ill. 35 : © Anselm Kiefer. Photo : Atelier Anselm Kiefer
- ill. 36 : © Sigrid Sigurdsson. Photo : Osthaus Museum Hagen, inv. K 3863/150 / Joachim Schwingel
- ill. 37 : © 2025 The Estate of Robert Morris / ADAGP. Photo : Monika Wagner
- ill. 38 : © The Estate of Walter De Maria. Photo : Courtesy Walter De Maria Archive / John Cliett
- ill. 39 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Hessisches Landesmuseum, Darmstadt / Wolfgang Fuhrmannek
- ill. 40 : © Robert Wilson (droits réservés). Photo : Monika Wagner
- ill. 41 : © Succession Kazuo Shiraga (droits réservés). Photo : Courtesy Amagasaki Cultural Center
- ill. 42 : © Robert Rauschenberg Foundation / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Robert Rauschenberg Foundation
- ill. 43 : © Boyle Family (tous droits réservés) / ADAGP, Paris, 2025. © ADAGP, Paris, 2025. Photo : LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster / Sabine Ahlbrand-Dornseif et Rudolf Wakonigg
- ill. 44 : © Anselm Kiefer. Photo : Atelier Anselm Kiefer
- ill. 45 : Domaine public. Photo : Tate, Londres, Dist. GrandPalaisRmn / Tate Photography
- ill. 46 : Domaine public. Photo : bpk, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn / Christoph Irrgang
- ill. 47 : © Anselm Kiefer. Photo : Atelier Anselm Kiefer
- ill. 48 : © Magdalena Jetelová. Photo : Courtesy Magdalena Jetelová / Werner J. Hannappel
- ill. 49 : © ADAGP, Paris. Photo : Courtesy Hans Haacke et Paula Cooper Gallery, New York / Hans Haacke
- ill. 50 : © Studio Lois Weinberger, Vienne. Photo : Courtesy Studio Lois Weinberger, Vienne / Werner Maschmann
- ill. 51 : © John Burgee (droits réservés). © Succession Philip Johnson (droits réservés). Photo : Petra Bopp
- ill. 52 : © Succession Ieoh Ming Pei (droits réservés). Photo : Courtesy National Gallery of Art Archives, National Gallery of Art Architecture Images, Building, Campus, and Art Installation Views, 26A5_135315_002 / Rob Shelley (2014)

- ill. 53 : Photo : Monika Wagner
- ill. 54 : © Pat Steir / Courtesy Hauser & Wirth. Photo : Courtesy Pat Steir et Locks Gallery
- ill. 55 : © Michael Heizer. Photo : Courtesy Michael Heizer et Gagosian / Cynthia Rollings
- ill. 56 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Pelli Clarke & Partners / Jeff Goldberg, ESTO
- ill. 57 : © Succession Dan Kiley (droits réservés). Photo : Archives de l'autrice
- ill. 58 : © Courtesy Pelli Clarke & Partners. Photo : Courtesy Pelli Clarke & Partners / Jeff Goldberg, ESTO
- ill. 59 : Domaine public. Photo : London Borough of Lambeth, Archives Department
- ill. 60 : Domaine public. Photo : The Royal Pavilion and Museums, Brighton and Hove
- ill. 61 : © Hans Hollein / Archives privées Hollein. Photo : Archives privées Hollein / Jerzy Survillo
- ill. 62 : © RKW Rhode Kellermann Wawrowsky Architektur + Städtebau (RKW Architektur +). Photo : FUNKE Foto Services / Gerd Wallhorn (2016)
- ill. 63 : © Agnes Denes. Photo : Courtesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects
- ill. 64 : © T.H. and R.P. Benton Trusts / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Swope Art Museum
- ill. 65 : © Photo : Ullstein Bild / Harry Hampel
- ill. 66 : © Photo : SPUTNIK / SIPA / Anatoliy Garanin
- ill. 67 : © Photo : AFP / Pierre Verdy
- ill. 68 : © ADAGP, Paris, 2025. © Edwin Braun (caméra). Photo : Archives Heinz Mack
- ill. 69 : © The Estate of Walter De Maria. Photo : Courtesy Walter De Maria Archive / John Cliett
- ill. 70 : © The Estate of Walter De Maria. Photo : Courtesy Walter De Maria Archive / Andreas Freytag
- ill. 71 : © The Estate of Walter De Maria. Photo : Courtesy Walter De Maria Archive / Dieter Leistner
- ill. 72 : Domaine public. Photo : Universitätsbibliothek Heidelberg
- ill. 73 : Domaine public. Photo : Segantini Museum, Saint-Moritz
- ill. 74 : Domaine public. Photo : GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Jean Schormans
- ill. 75 : Domaine public. Photo : Elvaube / Wikipedia allemand (CC BY-SA 3.0 / GNU Free Documentation License)
- ill. 76 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : documenta archiv / Dieter Schwerdtle
- ill. 77 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Haydar Koyupinar
- ill. 78 : Domaine public. Photo : Hessen Kassel Heritage / Arno Hensmanns
- ill. 79 : Domaine public. Photo : Sistema Museale Urbano Lecchese (Italie), Galleria d'Arte
- ill. 80 : © Ulrich Rückriem / Courtesy Galerie Christian Löhrl. Photo : Kunst@SH / Jan Petersen (2018)
- ill. 81 : Domaine public. Photo : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Paris
- ill. 82 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_doo0212
- ill. 83 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / image Centre Pompidou, MNAM-CCI / Fondazione Palazzo Albizzini
- ill. 84 : © The Claes Oldenburg Estate. Photo : Archives de l'autrice
- ill. 85 : © SBJ / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Ville de Marseille, Dist. GrandPalaisRmn / Raphaël Chipault, Benjamin Soligny
- ill. 86 : © Holt/Smithson Foundation / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Marian Goodman Gallery / Robert Smithson

- ill. 87 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Hessisches Landesmuseum, Darmstadt / Wolfgang Fuhrmannek
- ill. 88 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Peter Thomann
- ill. 89 : © Succession Andrea Toppel. Photo : Archiv Block, Berlin
- ill. 90 : Domaine public. Photo : Archives de l'autrice
- ill. 91 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Hessisches Landesmuseum Darmstadt / Camillo Fischer
- ill. 92-93 : © Janine Antoni. Photo : Courtesy Janine Antoni et Luhring Augustine, New York
- ill. 94-95 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Hessisches Landesmuseum, Darmstadt / Wolfgang Fuhrmannek
- ill. 96 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : S.M.A.K. / Dirk Pauwels
- ill. 97 : Photo : Petra Bopp
- ill. 98 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Edition Staeck
- ill. 99 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Museum Abteiberg Mönchengladbach / Wolfgang von Contzen
- ill. 100 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Archiv Block, Berlin / Jürgen Müller-Schneck
- ill. 101 : © 2025 The Estate of Robert Morris / ADAGP. Photo : bpk, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn / Christoph Irrgang
- ill. 102 : © 2025 The Estate of Robert Morris / ADAGP. Photo : MACBA Collection, MACBA Foundation, Gift of Juan March / FotoGasull
- ill. 103 : © Kiki Smith. Photo : Courtesy Pace Gallery / Oded Antman (droits réservés)
- ill. 104-105 : © Jenny Holzer / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Süddeutsche Zeitung Magazin
- ill. 106 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Through the Flower Archives, Penn State University Archives
- ill. 107 : © Marc Quinn. Photo : Courtesy Marc Quinn Studio / Marc Quinn
- ill. 108-109 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Archives privées Thomas Lehnerer, Munich / Hans Döring
- ill. 110 : © Jana Sterbak. Photo : Courtesy Jana Sterbak / Louis Lussier
- ill. 111 : © Jana Sterbak. Photo : Courtesy Jana Sterbak
- ill. 112 : Domaine public. Photo : Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 19746, fol. 25
- ill. 113 : © Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris, 2025. Photo : Pierre Joly et Véra Cardot / ADAGP, Paris, 2025
- ill. 114 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Archives de l'autrice
- ill. 115 : © Anselm Kiefer. Photo : Atelier Anselm Kiefer
- ill. 116 : © Estate of Jannis Kounellis. Photo : bpk / Hamburger Kunsthalle / Dirk Dunkelberg
- ill. 117 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Neues Museum Nürnberg / Annette Kradisch
- ill. 118 : © Magdalena Jetelová. Photo : Courtesy Magdalena Jetelová / Werner J. Hannappel
- ill. 119 : Domaine public. Photo : Deutsches Museum Digital (CC BY-SA 4.0)
- ill. 120 : © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950-134-78
- ill. 121 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Fondazione Piero Manzoni, Milan
- ill. 122 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Sprüth Magers / Otto Piene Estate / Jean Nelson
- ill. 123 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : documenta archiv
- ill. 124 : © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / licensed by ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Castelli Gallery

- ill. 125 : © ADAGP, Paris. Photo : Collection SFMOMA, Accessions Committee Fund purchase 2005 / Katherine Du Tiel
- ill. 126 : Domaine public. Photo : Collection Van Abbemuseum, Eindhoven / Peter Cox
- ill. 127 : Domaine public. Photo : University of Massachusetts Amherst Libraries, Special Collections and University Archives Research Center, Alton H. Blackington Photograph Collection
- ill. 128 : © Stephen Flavin / ADAGP, Paris, 2025. Photo : The Menil Collection, Houston / Caroline Philippone
- ill. 129 : © James Turrell. Photo : 2025 Museum Associates / LACMA, licenciée par Dist. GrandPalaisRmn / image LACMA
- ill. 130 : © James Turrell. Photo : Capp Street Project Archive at California College of the Arts Libraries, San Francisco (CC BY-NC 4.0 DEED)
- ill. 131 : © Nancy Dwyer / Courtesy Theta Gallery, New York. Photo : Collection Centraal Museum Utrecht / Jannes Linders
- ill. 132 : © Succession Saburo Murakami (droits réservés). Photo : MIT Libraries, Cambridge, MA
- ill. 133 : © Nam June Paik Estate / Gagolian. Photo : Courtesy Peter Moore Photography Archive, Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Libraries / Peter Moore
- ill. 134 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : VALIE EXPORT
- ill. 135 : © Yoko Ono / Courtesy warisover.com. Photo : Minoru Niizuma
- ill. 136 : © Courtesy of the Marina Abramović Archives / ADAGP, Paris, 2025. © Ulay / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Courtesy Marina Abramović Archives
- ill. 137 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Ludwig Hoffenreich
- ill. 138 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : Association Atelier André Breton / Centre Pompidou, MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn / Fonds Breton / Roger Van Hecke
- ill. 139 : © 2025 Carolee Schneemann Foundation / ADAGP / Courtesy Lisson Gallery and PPOW, New York. Photo : Estate of Carolee Schneemann / Courtesy PPOW Gallery, New York
- ill. 140 : © Günter Brus / Courtesy BRUSEUM. Photo : Courtesy BRUSEUM, Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie, Graz
- ill. 141 : © 2025 Chris Burden / licensed by The Chris Burden Estate and ADAGP, Paris. Photo : 1976 California Artforum Inc.
- ill. 142 : © ADAGP, Paris, 2025. Photo : 2025 Scala, Florence / Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala
- ill. 143 : © Anish Kapoor, tous droits réservés, DACS / ADAGP, Paris, 2025. Photo : Filipe Braga
- ill. 144 : © Estate of James Lee Byars / Courtesy Galerie Michael Werner, Berlin, Londres, New York. Photo : documenta archiv

Responsable des éditions en langue française du DFK Paris : Mathilde Arnoux
Suivi éditorial : Sira Luthardt, avec le soutien de Nadja Hoitz, Romane Mancia,
Elisabeth Potemkin et Louisa Stank

Traduction : Françoise Joly
Relecture : Olivier Grussi et Guillaume d'Estève de Pradel
Maquette : ulli neutzling designbuero, Hambourg
Mise en pages : Jacques-Antoine Bresch, Paris
Photogravure : Key Graphic, Paris

Édition électronique

www.books.openedition.org/editionsmsh/7428

Diffusion/Distribution

www.diaphanes.net (distribution hors de France)
www.fmsh.fr (diffusion et distribution en France)
www.lcdpu.fr (vente en ligne)

Achevé d'imprimer en novembre 2025
sur les presses de l'imprimerie Corlet, Condé-en-Normandie
N° 25090544
Dépôt légal : novembre 2025



Imprimé en France

L'art du xx^e siècle a mobilisé une grande diversité de matériaux, qu'ils soient traditionnels, étrangers au champ artistique ou issus des innovations techniques contemporaines. Monika Wagner en propose ici une étude complète, attentive aussi bien à la couleur en peinture qu'aux objets du quotidien, aux éléments provenant de la nature qu'aux substances synthétiques, aux sécrétions corporelles qu'aux matières les moins palpables comme l'air ou la lumière.

S'appuyant sur des œuvres particulièrement exemplaires, reproduites dans l'ouvrage, elle révèle ce que nous disent ces matériaux, tant à travers leurs utilisations au fil de l'histoire que par les assignations sociales ou de sexe qui leur sont attachées, au-delà des mythologies personnelles des artistes. La reconstruction critique de leur signification ouvre ainsi un nouvel accès à la compréhension de l'art moderne.



Monika Wagner est professeure émérite d'histoire de l'art à l'université de Hambourg. Ses recherches portent sur la peinture du xviii^e à nos jours, sur l'histoire et la théorie de la perception, sur l'aménagement des espaces publics et, plus particulièrement, sur la sémantique des matériaux de l'art. Son livre *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* (Munich, C.H. Beck, 2001) a fait date ; le présent ouvrage en offre la première traduction française.



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

ISBN 978-2-7351-3032-0
30 €



9 782735 130320