

L'histoire, un matériau Greenberg, Bonito-Oliva, Scarpetta

Claude-Maurice Gagnon

Numéro 18, hiver 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10004ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, C.-M. (1992). L'histoire, un matériau : Greenberg, Bonito-Oliva, Scarpetta. *Espace Sculpture*, (18), 20–25.

L'HISTOIRE d'un matériau

Greenberg
Bonito-Oliva
Scarpetta

Claude-Maurice Gagnon

Ce qu'il fallait manifester et rendre explicite, c'est ce que non seulement les arts en général, mais chaque art en particulier, avaient d'unique et d'irréductible. À travers les opérations qui lui étaient propres, il incombait à chacun de déterminer les effets qui n'appartenaient qu'à lui. Chaque art allait sans aucun doute limiter le domaine de ses compétences, mais en même temps il affirmerait d'autant plus solidement ses droits sur ce domaine.

— CLEMENT GREENBERG¹

Cette époque, celle des avant-gardes, semble donc close. À cela, sans doute, des raisons tout à la fois externes et internes au champ proprement esthétique. Raisons externes, d'abord, les plus évidentes : l'écroulement, ici, des grandes utopies radicales ou révolutionnaires ne pouvait qu'entraîner dans sa chute ces avant-gardes artistiques qui, pour l'essentiel, en partagèrent la logique et les valeurs. Mais raisons internes, aussi, qu'il ne faudrait pas sous-estimer : par exemple, lorsque l'esthétique de la radicalisation débouche sur le triomphe, en peinture, des monochromes blancs (minimal art); sur la promotion, en musique, du bruit pur et simple, ou des "pièces de silence" (John Cage); sur la fétichisation, en poésie, de deux ou trois mots éparpillés sur une page (l'essentiel du message étant censé être présent dans les "blancs"); sur la réduction de l'art cinématographique à un plan fixe de plusieurs heures sur un building new-yorkais (Warhol) ou au simple mouvement rotatif infini d'une caméra (la Région centrale de Michael Snow); alors, il est clair qu'on ne peut plus "aller plus loin" : à force de radicalisation, l'impasse, l'extinction. Si l'on veut, c'est aussi en fonction de leur propre logique, poussée jusqu'au bout, que les avant-gardes ont fini par se précipiter dans cette sorte d'autodestruction.

— GUY SCARPETTA²

Faire de l'art signifie désormais avoir tout sur la table dans une contemporanéité tournante et synchronique réussissant à couler dans le creuset de l'art, des images privées et des images mythiques, des signes personnels, liés à l'histoire universelle et, des signes publics, liés à l'histoire de l'art et de la culture. Un tel transit signifie également ne pas mythifier son propre je, mais l'insérer au contraire dans une route de collision avec d'autres possibilités expressives, en acceptant ainsi la possibilité de mettre la subjectivité au croisement de tant d'emboîtements.

— ACHILLE BONITO-OLIVA³

Dans ce dossier portant sur la sculpture et ses matériaux et / ou sur les matériaux de la sculpture, je propose une réflexion sur la question de l'histoire qui oriente les contributions théoriques et critiques, antagonistes, de Clement Greenberg, Achille Bonito-Oliva et Guy Scarpetta. À partir d'une relecture de certains textes de ces auteurs, j'envisage ici l'histoire comme un matériau dont le traitement idéologique me paraît avoir été constamment motivé par des positions valorisant soit la spécificité, ou, l'hétérogénéité des langages artistiques.

D'emblée, par cette sélection d'auteurs — lesquels, il faut bien le reconnaître, sont plus ou moins préoccupés par la sculpture, — le lecteur aura compris que mon propos ne vise pas la saisie des rapports sculpture / histoire, mais plutôt l'analyse du traitement duel des corrélations art / histoire formulées dans ces discours idéologiques, diamétralement opposés. L'opposition de ces discours se manifeste, d'une part, dans la logique de la pureté et de l'autoréférentialité, laquelle est indissociable d'une vision linéaire et évolutionniste de l'histoire, légitimée par la notion ethnocentrique de "progrès", comme en témoigne exemplairement la théorie moderniste de Greenberg; ou encore, dans la logique de l'impureté et de l'opulence exprimée par Bonito-Oliva et Scarpetta, laquelle considère l'histoire, non plus dans une perspective darwinienne, mais dans un projet esthétique de revitalisation systématique du passé artistique, par le biais d'une théorisation de la citation et du recyclage, qui conduit Bonito-Oliva jusqu'au Maniérisme et Scarpetta jusqu'au Baroque.

Clement Greenberg

Dans son texte *La nouvelle sculpture*⁴, publié initialement en 1948, Greenberg considère la sculpture qui se fait, depuis Rodin jusqu'à celle de Gonzalès et de Smith, dans l'optique de la pureté moderniste, laquelle vise la séparation radicale des divers champs artistiques et est promue par une philosophie de la création misant sur l'essence de chaque discipline, leur spécificité : «[...] une oeuvre d'art moderniste, précise-t-il, doit en principe tenter d'éviter de dépendre de toute forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium. Cela signifie entre autres qu'il lui faut renoncer à l'illusion et à tout rapport explicite au monde. Les arts doivent atteindre au concret et à la "pureté" en s'interdisant de traiter de ce qui ne relève pas de leur seule identité, distincte et irréductible»⁵.

Greenberg allait développer cette affirmation dans son article *La peinture moderniste*⁶, publié en 1961, dans lequel il inscrit les bases de sa théorie moderniste et / ou ses prescriptions face à la pureté et à la spécificité des arts. Se référant à l'argumentation philosophique de Kant, qu'il nomme le «premier vrai moderniste» parce qu'il fut, dit-il, «le premier à critiquer les moyens mêmes de la critique»⁷, Greenberg y propose une définition du modernisme dont le fondement repose sur une approche autocritique qui valorise exclusivement la spécificité de chaque discipline : soit, l'exigence que chacune d'elle a de développer ses méthodes et compétences respectives afin de produire un art épuré au maximum et délivré de toutes manifestations d'hétérogénéité⁸.

Dans cette perspective, la règle de la spécificité détermine l'affirmation d'une pratique artistique hyper-spécialisée et optant strictement sur la représentation de son langage même, au détriment, évidemment, de la représentation naturaliste et mimétique du "réel"; de même qu'elle réoriente la fonction du critique d'art vers la lecture de l'organisation formelle et spatiale de l'oeuvre, au détriment d'une lecture iconographique/iconologique qui ne pouvait plus convenir au dynamisme formaliste de cet art moderniste, à tendance spécifique.

La problématique de la théorie moderniste véhiculée dans *La peinture moderniste* et dans l'ensemble du corpus des textes théoriques et critiques de Greenberg, procède d'une vision historique évolutionniste, qui conçoit le "progrès" en art dans une logique linéaire, originalement marquée par les développements de l'avant-garde européenne — depuis la peinture impressionniste jusqu'à la peinture post-cubiste — lesquels sont ensuite suivis et déclassés par les productions puristes de l'expressionnisme abstrait, de la *Colour Field Painting* et de la *Post-Painterly-Abstraction*; de fait, c'est ce que déclare Greenberg par les affirmations suivantes : «Un art majeur est inconcevable, ou presque, sans une assimilation complète de l'art majeur qui l'a précédé»⁹; et «[...] il a suffi de quelques années pour que plusieurs Américains, qui allaient devenir (deviennent) les plus novateurs des peintres d'avant-garde [...]»¹⁰. Conséquemment, le projet greenbergien d'une purification totale de chacun

des arts, qui est sous-tendu par l'obsédante intention de surpasser toutes les inventions puristes précédentes, prend incontestablement appui sur le passé et la tradition artistiques, tout en actualisant une vision plutôt simpliste de l'histoire (de l'art), laquelle serait ni plus ni moins considérée ici comme une compilation, un répertoire chronologique et évaluatif

qu'une utopie, un leurre, que Greenberg a proposé d'éviter la figuration au profit de l'abstraction¹¹. Enfin, si cette recherche de la planéité entraîne la disparition de la figuration, elle aliène, par le fait même, la possibilité d'une méta-



d'événements marquants et brillants, s'enchaînant platement à la queue leu leu et qui met l'accent sur les réussites des derniers héros — une sorte de livre des records Guinness, en art. C'est donc à partir de cette conception réductrice de l'histoire — et de l'art — que la théorie moderniste greenbergienne proclame la spécificité de la peinture et celle de la sculpture - discipline à laquelle elle ne s'intéresse finalement que pour mieux faire l'apologie de la peinture —, eu égard à leur champ de compétence propre déterminé par leur médium propre. Greenberg décrète la planéité comme la nature du médium de la peinture moderniste et la tridimensionnalité, le médium de la sculpture moderniste.

Ériger ainsi la loi de la planéité, oblige la peinture moderniste à rompre avec les codes de la représentation figurative. Dans la perspective de l'autocritique, cette rupture avec la représentation analogique était inévitable puisque la présence sur la surface picturale d'une iconographie, dont les motifs identifiables sont tirés de l'univers de l'expérience, implique automatiquement, chez le regardeur, une référence à la profondeur euclidienne, laquelle est une constituante formelle spécifique de la sculpture. Par contrecoup, l'abandon de la représentation d'objets identifiables amenait la peinture moderniste à rejeter la représentation illusionniste de l'espace contenant ces objets et à choisir la (re)production d'un espace pictural à profondeur superficielle, nommé encore profondeur optique, tendant, le plus strictement possible, vers l'espace de la bidimensionnalité. C'est précisément dans ce sens et en toute conscience que la planéité absolue n'est

discursivité axée sur la lecture des aspects subjectifs et symboliques de la représentation, telle qu'implantée par l'iconologie d'Erwin Panofsky¹². Ni plus ni moins, les propositions théoriques du modernisme greenbergien ne s'appliquent qu'à l'analyse formaliste de la spécificité des espaces bi- et tridimensionnels de la peinture et de la sculpture, éliminant ainsi toute référence à leur contenu sémantique, et l'analyse de cette spécificité ne peut s'opérer qu'en tenant compte des acquis de la tradition artistique et du passé de l'histoire de l'art. Autrement dit, elle ne peut avoir lieu que dans la conviction d'un art en constante évolution, où chacune des oeuvres récente affirme sa progression et son ambition autocritique de dépassement dans cette esthétique moderniste guidée par les canons de la continuité historique et de la spécificité : «Je ne saurai assez insister sur le fait que le modernisme n'a jamais été

Clement Greenberg (1956), in Carani, Marie, "Clement Greenberg on Perspective, Viewpoint and Related Topics", *Protée*, vol. 6, no. 12, hiver-printemps 1988, p.188. Photo : Hans Namuth.

de près ou de loin une rupture avec le passé Il y a eu sans doute évolution, usure d'une tradition antérieure, mais il y a eu aussi continuité de la tradition. L'art moderniste surgit du passé sans lacune ni rupture, et s'il devait cesser de se développer, il ne deviendrait pas pour autant inintelligible par rapport à la continuité de l'art. [...] Rien ne pourrait être plus éloigné de l'art authentique de notre époque, signale Greenberg, que la notion de rupture de la continuité. Sans le passé de l'art, et sans le besoin et l'obligation de maintenir les anciennes qualités d'excellence il ne saurait y avoir d'art moderniste¹³.

Post-scriptum. En 1962, soit l'année suivant la publication du texte de Greenberg *La peinture moderniste*, l'anthropologue structuraliste Claude Lévi-Strauss proposait, dans son ouvrage intitulé *La pensée sauvage*¹⁴, un discours sur l'art en tant que *modèle réduit*, c'est-à-dire en tant que mode de connaissance et d'expérience sur l'objet représenté. Il y questionnait aussi la notion de *bricolage*, dont le mode de production artisanal et hétérogène participe de la culture du *mineur*, au moment même où l'artisanat disparaissait et où les oeuvres pop-art de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg, rejetées par Greenberg, s'approprièrent ce type de procédé en donnant le ton aux codes linguistiques développés dans le pop art. Or, qu'on se le rappelle, plusieurs artistes du pop art - dont Tom Wesselman, Claes Oldenburg, Donald Judd, etc. —, ont participé très activement à la mise en abîme de la spécificité, en proposant une pratique artistique combinatoire qui correspondait, en quelque sorte, à une version revue et corrigée du *bricolage* artisanal et qui s'autorisait le mélange des codes de la bi- et de la tridimensionnalité, dans des oeuvres hétérogènes que Judd a qualifiées d'*objets spécifiques*¹⁵. D'autre part, par leur rapport à la citation, ils ont remis en question la vision linéaire et progressiste de l'histoire de leurs aînés et ont su réactualiser des procédés conceptuels et/ou stylistiques légués par les avant-gardes historiques, tel le ready-made; de même, qu'ils ont repris des motifs ou des oeuvres issus de l'histoire de l'art savant, en les intégrant dans leur iconographie du quotidien où co-

habitaient des signes de la culture d'élite et de la culture de masse. Ce faisant, leur ouverture au passé de l'histoire de l'art, par la citation et le pastiche, favorisait, chez eux, le sens du recyclage, disposition qui se distingue du radicalisme de l'art minimal et conceptuel qui allait conduire l'attitude artistique *postmoderne*.

Achille Bonito-Oliva

(Re)connu comme le critique de la trans-avant-garde italienne¹⁶, Achille Bonito-Oliva publiait récemment dans la revue *New Art International*, l'article "Ainsi l'état de l'art (et de la critique aussi)"¹⁷, dans lequel il reconsidère les transformations idéologiques qu'a connues le concept *art*, dans l'histoire de l'art contemporain du XXe siècle, dépendant qu'il soit associé aux démarches et productions des artistes de l'avant-garde, de la néo- ou de la trans-avant-garde. Ici, le questionnement sur l'essence de l'art trouve non pas une seule réponse possible et définitive, qui serait conduite par une lecture diachronique et évolutionniste de l'histoire, comme c'est le cas dans la doxa moderniste de Greenberg, mais plutôt plusieurs pistes de réponses, lesquelles sont sous-jacentes aux conditions synchroniques de la production artistique contemporaine, de même qu'elles sont indissociables du contexte global de l'histoire sociale, de l'histoire de l'art et de l'histoire individuelle des artistes. Dans ce sens, il me semble que la critique de Bonito-Oliva s'inscrit dans une perspective sémiotique de la lecture, où l'art, en tant que production linguistique, fait figure de signe.

Pour Bonito-Oliva, l'artiste ne correspond pas à un personnage mythique se coupant du monde pour créer des images. Au contraire, l'artiste exerce ses fonctions dans un réseau particulier qui est celui du système de l'art, lequel constitue l'un des rouages du système social. Évidemment, une telle position ne cherche pas à nier la part de subjectivité inhérente à la création des oeuvres, mais elle veut plutôt montrer que l'art n'existe pas en tant qu'entité indépendante, parfaitement autonome. Ce qui existe donc c'est le système de l'art, lequel relie et regroupe plusieurs types de fonctions et d'activités qui vont de la création des oeuvres (les artistes), à leur diffusion commerciale (les galeries, marchands et collectionneurs) et institutionnelle (les musées), ainsi qu'à leur publicité dans les mass-médias et leur analyse dans la littérature spécialisée. L'ensemble des fonctions exercées par ces multiples intervenants constitue le contexte de la production artistique, à l'intérieur duquel l'artiste et son oeuvre sont en interrelation avec des événements sociaux qui peuvent avoir un impact sur sa conception de l'art et ses réalisations visuelles. Par une telle position, associant à la fois la création à un geste individuel et subjectif, et l'oeuvre à un produit culturel géré par des intervenants multiples et s'adressant à une collectivité, Bonito-Oliva cherche à pointer les éléments idéologiques participant de la signification *art* et, plus spécifiquement, celle du concept *art actuel*, laquelle, si elle est historiquement liée à la notion de trans-avant-garde, renvoie également à la notion, non moins historique, d'avant-garde.

S'inspirant des propositions philosophiques de

Nietzsche (pour qui l'acte de créer est guidé par une intention préalable de destruction), Bonito-Oliva comprend généralement l'art comme un «geste catastrophe antisocial»¹⁸ qui vise à engendrer une rupture sur la structure du langage et sur l'utilisation usuelle de ses codes, ainsi qu'à produire du nouveau. Dans ce sens, puisque la création artistique d'avant-garde repose avant tout sur une recherche de distinction, de singularité et/ou d'opposition aux mouvements prédécesseurs, celle-ci est donc marquée par une logique de renouvellement à tout prix qui s'actualise de deux façons : soit, par une attitude de rejet systématique envers toutes les règles artistiques, laquelle donne lieu au mélange des disciplines et des cultures, permettant ainsi l'affirmation de l'hétérogénéité (j'indique l'exemple des reliefs cubistes qui, s'inspirant des aspects formels de l'art exotique africain, intégraient des matériaux et des objets issus de la culture de masse, c'est-à-dire de la culture du *mineur*); ou encore, par un projet de purification extrême des codes linguistiques imposés par la tradition artistique à chacun des arts (je mentionne l'aventure de l'abstraction picturale entreprise depuis Malevitch jusqu'à la peinture formaliste de la fin des années soixante-dix). Conséquemment, pour Bonito-Oliva, cette stratégie de distinction, promue par l'idéologie avant-gardiste, se fonde sur une *structure oedipienne*¹⁹, à travers laquelle la volonté d'anéantissement et/ou de mise en abîme du mouvement précédent, par le nouveau mouvement, correspondrait symboliquement au désir de la mort du Père, chez le fils en quête d'affirmation de sa propre identité. Mais ce geste catastrophe, ou l'aspect destructeur de la pratique artistique de l'avant-garde, se transforme paradoxalement en geste créateur, puisque l'artiste tend à construire, à partir de sa propre modification des codes du langage, une oeuvre d'art novatrice qui influencerait sur le langage artistique à venir, tel le ready-made duchampien qui représente l'exemple évident d'une *catastrophe réussie*²⁰.

De cette façon, Bonito-Oliva pose donc que les avant-gardes historiques du futurisme, du dadaïsme et du cubisme, ont été orientées par l'idéologie évolutionniste du *darwinisme linguistique*²¹. En effet, celles-ci ont toutes privilégiés une vision purement linéaire et progressiste de l'art, dans laquelle l'idée même d'avant-garde inaugurerait la tradition du nouveau, tandis qu'elles ont cherché à promouvoir, à partir de l'exemple du ready-made, une oeuvre dont l'essence se réduisait à celle de son concept, opérant ainsi une *dématérialisation de l'objet*²² et ce, malgré l'hétérogénéité de cet objet. Nécessairement, les avant-gardes historiques qui choisissaient la voie proto-conceptuelle du ready-made provoquaient une remise en question totale de l'aspect artisanal rattaché à la construction de l'oeuvre et de la notion de talent, tout en aspirant à l'instauration utopique d'un langage artistique assez efficace pour transformer le tissu social, d'où la fameuse formule : *l'art c'est la vie*. Dans la logique de Bonito-Oliva, cette intention de transformation du social, par le biais de l'art, serait à comprendre dans la perspective d'un *geste catastrophe et anti-social*, lequel ne peut avoir lieu que par l'affirmation d'une conscience politique et critique face à l'admi-



nistration du *réel*, conscience qui sera menacée, dès les années trente, par l'avènement des dictatures de droite et plus tard, par la Seconde Guerre Mondiale. Dès lors, les avant-gardes historiques seront contraintes de se dégager de l'*utopie positive*²³ qui avait animé leur démarche initiale et se retourneront vers «l'idée de l'art comme expérience linguistique»²⁴, en se concentrant sur l'exploration de nouveaux procédés de mise en images, de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux, préparant ainsi les démarches et recherches des néo-avant-gardes, lesquels s'inscriront dans le prolongement proto-conceptualiste de leurs aînés, en abandonnant, cependant, toute visée profondément politique.

Marquées par les chefs de file des avant-gardes historiques, tels de Chirico, Duchamp, Picabia, Picasso, Man Ray, Malevitch, Mondrian, etc., les propositions artistiques radicales des néo-avant-gardes, c'est-à-dire celles des artistes minimalistes et conceptualistes, sont motivées par la production d'un langage expérimental exploitant les limites de l'abstraction et procédant à la quasi négation du visuel - curieusement, Bonito-Oliva ne prend pas en considération les productions du pop art qui pourtant réactualisent la figuration. Selon lui, le radicalisme de ces expérimentations linguistiques qui met l'accent sur le processus de création et qui atteint son point culminant avec l'art conceptuel, dans les années soixante-dix, est ni plus ni moins guidé par «un travail sur le vide [...] sans aucune attache à la réalité»²⁵, tant et si bien que la sublimation

de ce radicalisme participe des causes profondes de l'autoextinction de cet art historiquement intégré dans la logique linéaire et évolutionniste de la tradition du nouveau. Il relie également la chute suicidaire des néo-avant-gardes à l'effondrement du marxisme, à la prise de conscience de la relative scientificité des sciences humaines et au questionnement à l'endroit de la psychanalyse, dans ce moment historique où, la stabilité des modèles sociaux et des valeurs humaines est directement éprouvée, ne trouvant plus d'ancrage dans les fondements rationnels de la culture occidentale, ni d'espoir ou de confiance envers les notions de *futur* et d'*histoire*, notions que la culture des avant-gardes avait survalorisées.

Dans ce sens, il me paraît que la percée de la trans-avant-garde italienne, qui s'impose comme la contrepartie ascétique de l'art minimal et conceptuel, en proposant un art nomade qui voyage dans l'histoire de l'art et investit dans une relecture globale de la culture humaine, s'affirme à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, simultanément, au moment où la jeunesse *punk* lance son slogan laconique *No Future*, lequel n'est pas sans rappeler l'iconographie de détresse exprimée dans l'œuvre expressionniste de Munch, *Le cri*, 1893.

Or, c'est justement à partir de leur conscience d'un *malaise dans la civilisation*, pour reprendre les mots de Freud, que les artistes de la trans-avant-garde réactualisent le passé, l'affect, la pulsion du faire artistique, la projection du je. Plus précisément, Bonito-Oliva énonce que les conditions socio-esthétiques liées à l'entrée en scène de la trans-avant-garde italienne seraient également comparables à celles qui ont permis le surgissement, au XVI^e siècle, du Maniérisme, lequel se situe entre l'apogée de la Renaissance et les débuts du baroque et du classicisme. Ainsi, comme il l'explique, s'étant opposés à la conception aristotélicienne de l'art, en tant qu'*imitation de la nature*, les artistes maniéristes ont plutôt privilégiés le point de vue de Platon, selon lequel «l'art était la représentation du monde des idées»²⁶. Partant de là, Bonito-Oliva précise que le retour du discours de Platon a été motivé par une succession d'événements sociaux qui — telle la découverte de l'Amérique par Colomb, les attaques de Luther contre l'Église catholique et le pouvoir papal, les découvertes scientifiques de Copernic, etc. —, contribuait à dénaturer la vision du monde, ainsi qu'à déstabiliser les dogmes et croyances, en instaurant une logique du doute qui évinçait le rationalisme naturaliste dominant l'esprit intellectuel renaissant et qui ne permettait plus à l'homme de se croire, de se voir et de se représenter encore au centre de l'univers, d'où la modification, par les maniéristes, de l'usage de la perspective euclidienne, leur inconfort envers le futur et leur choix pour la récupération des différents langages artistiques du

passé, par le biais de la citation.

Désormais, l'optique des maniéristes ne correspondait plus à la représentation mimétique du *réel*, comme dans l'art de la Renaissance, mais s'ouvrait à une représentation décorative exploitant, au lieu de la sobriété, l'irréalisme spatial, le mouvement, la fantaisie, le drame, la subjectivité, l'expression; s'inspirait de la littérature et de la mythologie; combinait, dans l'architecture, l'ornement tridimensionnel de stuc et de la peinture, celle-ci étant généralement composée par de grandes fresques au thème érotique ou allégorique et par l'utilisation de couleurs audacieuses; valorisait des conventions spatiales dégagées des lois strictes de l'art renaissant : juxtaposition des figures, superposition des plans, raccourcis inusités, etc.; bref, favorisait le fantastique plutôt que le réalisme.

Par cette réévaluation critique de l'art du passé, le Maniérisme s'est détourné d'une compréhension linéaire de l'art et de la culture, tout comme les artistes de la trans-avant-garde qui retrouvent dans les données de l'histoire de l'art, un matériau à ré-exploiter, à modifier et à citer. Dans ce sens, Bonito-Oliva conçoit la trans-avant-garde comme un *néo-maniérisme* qui récupère, à son profit, toutes les expériences linguistiques inventoriées par l'histoire de l'art sans exception, médisant, outre les langages de la bi- et de la tridimensionnalité, les codes artistiques des traditions internationales, nationales et régionales et / ou locales, dans un art du *patchwork*²⁷, de la citation où la pulsion domine l'activité artistique fondamentale du recyclage. Essentiellement, l'art de la trans-avant-garde serait un art qui ne procède à aucune rupture et qui «trouve dans la création nomade son propre mouvement excellent, la possibilité de transiter librement au-dedans de tous les territoires sans "préclusion" aucune avec renvois ouverts à toutes les directions»²⁸. Dit autrement : «Trans-avant-garde signifie qu'a été adoptée une position nomade ne respectant aucun enga-

Achille Bonito-Oliva (1976), in Bonito-Oliva, *Achille, Dialoghi d'artista, Incontri con l'arte contemporanea 1970-1984*, Éd. Electa, Milano, 1984. Photo : Alessandro.

gement définitif, n'ayant aucune éthique privilégiée, si ce n'est celle de suivre les diktats d'une température mentale et matérielle synchronique à l'instantanéité de l'oeuvre»²⁹.

Guy Scarpetta

Dès les premières pages de *L'Impureté*³⁰, Guy Scarpetta affirme la subjectivité totale de sa démarche et, conséquemment, son refus systématique d'adhérer aux lois modernistes d'une supposée objectivité qui guiderait la réflexion intellectuelle vers la vérité. En plus d'utiliser le *je*, il déclare ouvertement le caractère lacunaire, fragmentaire et troué de son discours, lequel ne propose aucune composition linéaire et homogène, ni aucune thèse, mais s'articule plutôt, selon la logique hétérogène du collage, autour des thèmes concernant le décloisonnement et l'interaction des arts actuels, leur contamination réciproque, qui se manifeste à la suite du radicalisme et de l'ascétisme de la pureté moderniste, promue par les avant-gardes.

Par le biais d'une langue et d'une écriture suggestive, où la parole critique de l'essayiste se transforme en oeuvre d'art ouverte et semblable, dans sa construction, aux oeuvres dont elle parle, les propositions de Scarpetta cherchent à comprendre l'émergence, depuis la fin des années soixante-dix, en Europe et en Amérique, d'une création artistique qui favorise toutes les formes d'ouvertures, de déplacements et de dérives aussi bien spatiales que temporelles. D'emblée, ce qu'il refuse, très pertinemment, c'est l'axe moraliste et fermé dans lequel s'est organisée la construction idéologique avant-gardiste de l'histoire, de la culture et de l'art, à partir de catégories faites d'oppositions binaires qui ont été naïvement perçues comme immuables et immobiles, et dont l'extrême polarisation a empêché la conscience des mouvements d'interrelation et d'interpénétration qui relie les éléments de chacune de ces catégories, malgré leur différence. Ainsi, ce que montre Scarpetta dans son interprétation de la création *postmoderne*, c'est qu'il est maintenant quasiment impossible de croire encore au maintien d'une opposition étanche dans le rapport nature / culture, sujet /

objet, individu / société, majeur / mineur, vrai / faux, réel / imaginaire, passé / présent, etc., puisque la vision linéaire et ethnocentrique qui fondait ce fantasme de la séparation et de la dualité s'est transformée en une vision où les catégories et les frontières ne sont plus pensées, par les artistes d'aujourd'hui, en termes de limites irréversibles, mais sont envisagées dans l'esprit nomade qu'impose le sens du préfixe *trans-*, c'est-à-dire dans une relation d'actions et de rétroactions les unes par rapport aux autres.

Partant de là, le mot *postmoderne* connoterait, pour Scarpetta, une attitude qui sous-tend l'opération de la citation, des métissages et du recyclage généralisé et qui occasionne l'irruption du second degré, le règne du métalangage, de l'ironie, du simulacre et de l'artifice³¹. Bref, une attitude qui mise sur la référence au passé artistique et sur les procédés syntaxiques de transcodage, tout simplement parce qu'elle ne croit plus en la linéarité progressiste de l'invention, ni en la rigueur des manifestes et de la doxa moderniste, mais investit symboliquement dans le retour du baroque, selon le processus de la *remontée du refoulé* décrit par Freud³².

Cette esthétique de l'impureté qui correspond à «une esthétique de l'interaction des arts»³³ et qui se définit par le jeu délirant des passages et des traversées (d'où la pertinence de l'utilisation du préfixe *trans-*), Scarpetta cherche à la saisir à partir d'une *analyse transversale*³⁴ qui ne produit pas une modélisation académique de ce phénomène, mais qui reconnaît quand même quatre traits distinctifs caractérisant ce baroque actuel, avec lesquels il est maintenant possible de dresser un modèle sémiotique de l'impureté : soit le fait que cet art soit essentiellement trans-disciplinaire, trans-historique et trans-culturel, c'est-à-dire totalement hétérogène.

Trans-disciplinaire, parce que l'art de maintenant se conçoit à partir du mixage des codes, dans une intention profondément critique de mutation et de pollution des règles, conduites par le nomadisme des savoir-faire artistiques, laquelle marque «la fin du mythe ("moderne") de la spécificité ou de la pureté des arts — phase de confrontation, [...] de métissage, de bâtardises, d'interrogations réciproques avec des enchevêtrements, des zones de contact ou de défi, [...] des heurts, des contaminations, des rapt, des transferts»³⁵. Dans ce sens, Scarpetta interroge la manière dont les arts de la scène *postmoderne* se rencontrent, s'interpénètrent, se contaminent, se bousculent et s'expliquent mutuellement, donnant ainsi lieu, dans la promiscuité de leurs contacts, à l'édification d'une esthétique de la translation, libérée du principe de pureté de même qu'à une représentation dont le contenu sémantique fonctionne par le biais du contresens³⁶. Ceci dit, dans la perspective scarpettienne, la trans-disciplinarité devrait s'entendre en tant que métalangage s'émancipant à travers la relecture des codes de la représentation et de l'expression artistique, et opérant à partir d'une multitude de conventions offertes par l'histoire.

Trans-historique, parce que l'histoire du code et / ou l'histoire de l'art est dynamiquement reconsidérée comme un «réservoir de virtualités»³⁷, contenant,

outre des images, des styles et des procédés qui peuvent être réactualisés. Ici, l'obsession puriste de l'invention fait place, dans le processus de création, à une intention de recyclage, de surcodage et d'interprétation : «Il ne s'agit plus, comme le souligne Scarpetta, de faire "table rase" du passé culturel, mais au contraire de se le réapproprié, de le réabsorber, de le redistribuer activement»³⁸, parce que «l'invention peut aussi consister à revenir très loin en arrière, à déenfouir une mémoire occultée»³⁹. Ainsi, cet art néo-baroque opérerait une réécriture non-linéaire de l'histoire, sans fixité temporelle, dont les temps ne sont plus irréversibles, mais s'inscrivent dans la mouvance, et où les références au passé sont revues à partir des préoccupations du présent, ce présent qui voyage dans le passé et qui réintègre son rapport à la mémoire.

Trans-culturel, parce que les registres du *majeur* (culture savante) et du *mineur* (culture populaire) peuvent cohabiter dans une même oeuvre, par la mise en scène baroque d'un jeu de confrontation et d'affrontement, laquelle s'affirme comme une stratégie symbolique du rappel des hiérarchies culturelles opposant deux types distincts de codes esthétiques. Contamination, donc, de ces codes l'un par l'autre, mais également conscience et volonté, dans l'attitude *postmoderne*, de souligner leur distance hiérarchique : ainsi, jouer avec les différences culturelles des codes du *majeur* et du *mineur*, non pour les aplanir ou les niveler, mais pour les souligner, les accentuer, en montrant justement comment s'organise, sur les plans syntaxique et sémantique, leur distinction et ce, pour mieux transgresser la vision ethnocentrique et ascétique de la pureté. Car, si le rapport au *mineur* avait été rejeté par la critique moderniste de Greenberg, Broch, Adorno, lesquels voyaient dans l'intégration de ces manifestations culturelles issues de la culture de masse et / ou de la culture populaire, une dégradation ou une régression de l'art élitiste, il en est autrement dans l'attitude *postmoderne*, où les artistes reconnaissent en ces formes de production, l'intérêt de leur caractère formel et symbolique. Conséquemment, pour ces derniers, la culture industrielle, la culture kitsch et / ou la culture populaire sont des lieux de référence à consulter, à scruter, desquels on peut emprunter, comme l'avaient compris d'ailleurs Marcel Duchamp, Dada et les artistes pop, par exemple. Dès lors, la pertinence de l'intégration de la dimension trans-culturelle dans la critique scarpettienne, consiste à comprendre que le *réel* n'est pas structuré d'une seule culture, mais qu'il est composé d'un ensemble de réseaux culturels qui cohabitent et se traversent mutuellement, ce dont l'art doit rendre compte dans son *bricolage* intertextuel⁴⁰.

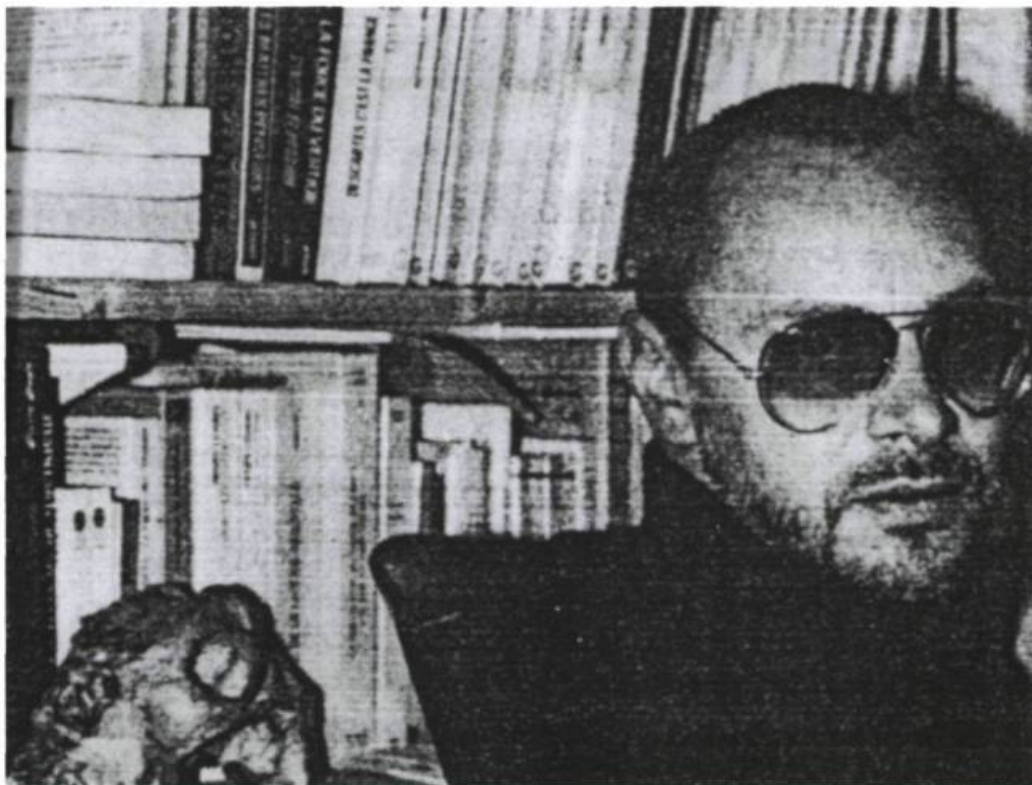
Dans cette théorie de l'impureté et / ou du baroque actuel, je comprends l'hétérogénéité comme un phénomène concret, c'est-à-dire comme une pratique sémiotique systématique de transcodage. Cette pratique s'élabore par le biais de la citation et de la combinaison de codes trans-disciplinaires, trans-historiques et trans-culturels. Un tel processus linguistique de transposition, de transformation et / ou de travestissement produit une représentation au second degré, laquelle se fonde sur l'exaltation des désirs, des apparences et des simulacres en partici-

pant d'une esthétique du détournement, de la dénaturalisation et de la déréalisation, où l'art est envisagé en tant que dépense pulsionnelle paroxystique, théâtre des passions, lieu de la jouissance.

Retour ou remontée du baroque. Non pas retour passif au passé, mais inscription renouvelée des caractéristiques du baroque dans la production de l'art contemporain que la spécificité des avant-gardes ne pouvait favoriser. Dans *L'Impureté*,⁴¹ Scarpetta refait l'inventaire de ces caractéristiques, aujourd'hui réactualisées : soit, le jeu du mouvement; l'hétérogénéité syntaxique, dû au mélange des matériaux, des codes artistiques et des dimensions; le triomphe de l'ornement qui peut quelquefois entraîner une confusion dans le rapport fond / forme; la représentation sensuelle et érotique de la chair; l'intention profonde de séduction; la théâtralité. Bref, le baroque proposerait une reconsidération exubérante de la mise en espace par la surcharge des éléments formels, le goût de la provocation, de l'extase et de la transe, tout ceci déjouant la représentation naturalisante au profit de l'illusion et du simulacre, soit du spectacle de l'art : ce qui revient à dire que les photographies et les sculptures de Jeff Koons exposées lors de la dernière Biennale de Venise, et que les mises en scène photographiques d'Evergon sont aussi baroques que la sculpture historique de le Bernin, intitulée *L'Extase de Sainte-Thérèse*.

Si l'histoire consiste en un matériau, celui-ci, comme le *signe*, a une fonction référentielle dont la construction sémantique, c'est-à-dire la signification, est tributaire de son interprétation idéologique. C'est précisément ce que j'ai voulu montrer ici, en prenant parti, évidemment, pour le recyclage de l'histoire, dans l'acte transformationnel de la citation qui ravive, ranime, toujours déjà et autrement, l'objet cité dans le plaisir impur du travestissement. ♦

1 Clement Greenberg, "La peinture moderniste", traduction française parue in *Peinture, cahiers théoriques*, no 8-9, Paris, 1974, pp. 33-34.
 2 Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Bernard Grasset, Paris, 1985, p. 14.
 3 Achille Bonito-Oliva, *La transavant-garde italienne*, Éd. Giancarlo Politi, Milano, 1980, p. 92.
 4 Clement Greenberg, "La nouvelle sculpture", traduction française parue in *Art et culture*, Macula, Paris, 1988, pp. 154-161.
 5 Clement Greenberg, op. cit. p. 154.
 6 Clement Greenberg, *La peinture moderniste*, ibid.
 7 Clement Greenberg, op. cit. p. 33.
 8 C'est du moins ce que confirment les citations suivantes : «L'essence du modernisme, à mon avis, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre»; et «Il apparut vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce médium avait d'unique. Le rôle de l'auto-critique devint d'éliminer de chacun tous les effets qui auraient pu éventuellement être empruntés au médium, ou par le médium, d'un autre art. Ainsi, chaque art redeviendrait "pur" et dans cette "pureté" trouverait la garantie de sa qualité et de son indépendance. "Pureté" signifiait "auto-définition" et l'entreprise d'auto-



critique en art devint une entreprise d'auto-définition passionnée». C. Greenberg, op. cit., pp. 33-34.
 9 Clement Greenberg, "La peinture à l'américaine", traduction française parue in *Art et culture*, Macula, Paris, 1988, p. 228.
 10 Clement Greenberg, "Le Monet de la dernière période", traduction française parue in *Art et culture*, Macula, Paris, 1988, p. 53.
 11 «La planéité vers laquelle la peinture moderniste s'oriente ne saurait jamais être foncière. La sensibilité rehaussée du plan de l'oeuvre n'autorise pas l'illusion sculpturale ou trompe-l'oeil, mais elle peut et doit autoriser l'illusion optique. [...] Là où les vieux maîtres créaient une illusion d'espace dans lequel on pouvait s'imaginer en train de marcher, les modernistes créaient une illusion dans laquelle on peut simplement regarder, où on ne peut circuler que par le regard». Clement Greenberg, *La peinture moderniste*, op. cit., p. 37.
 12 Erwin Panofsky, *Essais d'icônologie*, Gallimard, Paris, 1967; et *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 1969.
 13 Clement Greenberg, *La peinture moderniste*, op. cit., pp. 38-39.
 14 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
 15 Claude-Maurice Gagnon, "La pertinence postmoderne des "objets spécifiques" de Donald Judd et de Claes Oldenburg, in *Espace*, vol. 7, no 2, hiver 1991, pp. 10-13.
 16 Achille Bonito-Oliva, *La transavant-garde italienne*, ibid.
 17 Achille Bonito-Oliva, "Ainsi de l'état de l'art (et de la critique aussi)", in *New Art International*, avril-mai 1990, pp. 19-31.
 18 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 20.
 19 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 20.
 20 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 20.
 21 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 20.
 22 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 21.
 23 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 21.
 24 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 21.
 25 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 25.
 26 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 26.
 27 Achille Bonito-Oliva, op. cit. p. 30.
 28 Achille Bonito-Oliva, *La transavant-garde italienne*, ibid., p. 91.
 29 Achille Bonito-Oliva, op. cit.
 30 Guy Scarpetta, *L'Impureté*, ibid.
 31 Lire dans *L'Impureté* : «Le mot "postmoderne"», pp. 17-18.
 32 «Je suis saisi de ce désir, un peu insensé : revisiter ce qui a été refoulé, nié, méconnu, condamné au nom du "progès" - entrer dans le Baroque». G. Scarpetta, op. cit., p. 359; et «Le "retour de", [...] s'apparente à ce que Freud disait du retour du refoulé :

quelque chose qui a été évacué, expulsé, fait retour, ce qui implique un effet d'après-coup. C'est le baroque lui-même, aujourd'hui, qui revient, dans la création contemporaine, et nous permet de percevoir autrement Monteverdi, Bach, Gongora, Rubens ou Tiepolo. Dans ce cas [...], la référence au passé peut servir de matériau à l'invention [...]». G. Scarpetta in Denyse Beaulieu, "Les stratégies de l'artifice, Guy Scarpetta", *Art Press*, no 132, janvier 1989, pp. 52-55.
 33 Guy Scarpetta, *L'Impureté*, ibid., p. 20.
 34 Guy Scarpetta, *L'Artifice*, ibid., p. 12.
 35 Guy Scarpetta, *L'Impureté*, op. cit., p. 20.
 36 «Ce qu'un terme comme celui d'impureté me paraît caractériser, ce n'est pas seulement l'hétérogénéité des registres ou des matériaux utilisés — mais encore la façon même de traiter ces chocs, cette multiplicité active. Ce qui n'est pas sans conséquence au niveau même des effets produits ou, si l'on veut, du contenu des oeuvres : tout se passe comme si, à l'époque des effets simples (ceux du fonctionnalisme esthétique) succédait l'ère de l'ambiguïté, de l'équivoque, du trouble». Guy Scarpetta, op. cit., p. 380.
 37 Guy Scarpetta, op. cit., p. 30.
 38 Guy Scarpetta, op. cit., p. 381.
 39 Guy Scarpetta, op. cit., p. 50.
 40 Guy Scarpetta, op. cit., pp. 76-87 : chapitre intitulé *Majeur et mineur*.
 41 Guy Scarpetta, op. cit., pp. 358-367 : chapitre intitulé *La transe Baroque*.

Guy Scarpetta, in Beaulieu, Denyse, "Les stratégies de l'artifice, Guy Scarpetta", *Art Press*, 132, janvier 1989, p. 55. Photo : F. Ferranti.