

Université Lumière Lyon 2
École doctorale : Humanités et sciences humaines
Faculté des langues
Centre d'études et de recherches anglaises et nord-américaines

Le questionnement du cadre par la peinture américaine depuis 1945

Par Richard PHELAN

Thèse de doctorat d'études anglophones

Dirigée par Jean KEMPF

Présentée et soutenue publiquement le 20 novembre 2006

Devant un jury composé de : Jean KEMPF, Professeur des universités, université Lumière Lyon 2
Anca CRISTOFOVICI, Professeur des universités, université de Caen Christine SAVINEL, Professeur
des universités, université Paris 3 Éric DE CHASSEY, Professeur des universités, université de Tours

Table des matières

Remerciements . .	1
Avertissement au lecteur . .	3
Introduction . .	5
I. Le mot <i>cadre</i> . .	10
II. Limites génériques du sujet . .	15
III. Problématique . .	21
IV. Sémiotique du cadre . .	22
1 : Protéger . .	23
2 : Approprier . .	23
3 : Figurer le bord . .	24
4 : Ouvrir et fermer . .	26
5 : Enoncer . .	26
6 : Instaurer un dedans et un dehors . .	27
7a : Articuler . .	28
7b : Esthétiser l'articulation . .	29
8 : Détacher . .	30
9 : Clôturer . .	32
10 : Eclairer . .	33
11 : Signaler . .	34
12 : Imposer . .	34
13 : Proposer à la contemplation . .	35
14 : Idéaliser . .	35
15 : Valoriser . .	36
16 : Unifier et rehausser la composition . .	37
17 : Prolonger la perspective . .	37
18 : Scénographier . .	37

19 : Envelopper .	39
20 : Supplémenter .	40
Première partie : Travaux fondateurs . .	43
Chapitre 1 : Des tableaux sans cadre : Barnett NEWMANN et Mark ROTHKO . .	43
Chapitre 2 : comment accrocher le tableau sans cadre : Robert RYMAN .	70
Deuxième partie : Jeux et enjeux .	89
Chapitre 3 : <i>Cette fenêtre est un tableau, mais ce tableau n'est pas une fenêtre</i> : les leçons franco-américaines d'Ellsworth KELLY . .	89
Chapitre 4 : La chasse à l'illusion, premier et deuxième jour ³⁹⁷ : Frank STELLA . .	102
Troisième partie : Paradoxes .	119
Chapitre 5 : ce cadre est un tableau : Robert MANGOLD .	119
Chapitre 6 : <i>Ce sont les cadres qui font les tableaux</i> : Robert MORRIS, Mark INNERST, Allan McCOLLUM .	130
Chapitre 7 : Le musée comme cadre : de l'installation .	148
Conclusion générale .	163
Annexe : De quelques précurseurs américains .	175
Bibliographie . .	189
I. Artistes étudiés . .	189
II. Ouvrages Généraux .	191
Index .	195

³⁹⁷ Référence aux titres des derniers chapitres de *Moby-Dick*.

Remerciements

Je remercie vivement Roland Tissot qui m'a donné envie d'entreprendre ce travail, Jean Kempf qui m'a permis de trouver les moyens de le poursuivre jusqu'à sa fin, le personnel de la bibliothèque du Musée d'Art Contemporain de Marseille, mes collègues de l'Université de Provence, mes amis, et ma compagne, Andrée Villard, qui m'ont soutenu.

Avertissement au lecteur

Pour les besoins de notre argumentation, nous reproduisons des œuvres que nous avons scannées depuis des livres ou, plus rarement, depuis nos photographies. Nous insérons ces reproductions dans le texte pour une plus grande aisance de lecture, variant l'échelle de la reproduction selon les besoins de la mise en page. Nous avons décidé de ne pas commenter l'effet d'encadrement constitué par ces insertions. Pour chaque image, nous donnons l'auteur, le titre et la date ; les informations muséographiques (dimensions, matériaux, musée) sont données dans le texte quand elles sont pertinentes pour l'argumentation.

Parfois nous renonçons à la reproduction, parfois nous aurions peut-être dû y renoncer. Dans le cas des œuvres de Robert Ryman, la question se pose vraiment, mais nous avons pensé qu'il valait mieux avoir une référence immédiate, même de qualité médiocre. Ce choix nous a été rendu plus facile par le fait que toute reproduction pose le problème de la fidélité et qu'en tout état de cause la reproduction d'une œuvre monumentale lui fait perdre son contexte. En ce qui concerne les œuvres d'artistes autres qu'américains, en règle générale, nous nous contentons de nous y référer sans les reproduire. Dans le chapitre 3, au cours de la discussion sur Ellsworth Kelly, par exemple, nous ne reproduisons pas *Fenêtre* de Marcel Duchamp ni *Porte-Fenêtre à Collioure* de Henri Matisse. Cependant, nous avons choisi d'inclure un Monet, une photographie hollandaise contemporaine et une reproduction des sources européennes de Robert Mangold. Et nous nous autorisons, exceptionnellement, un Magritte comme illustration.

Nous prendrons dans cette étude deux libertés volontaires avec la langue française. D'abord, pour éviter quelque peu la répétition du mot *cadre*, nous nous servirons parfois de l'adjectif *parergonal* (au sens de 'relatif au cadre'), emprunté à Jacques Derrida ¹. Ensuite, après avoir emprunté à Pierre Schneider ² le mot *fenestral* et l'expression *esthétique fenestrale*, nous nous permettrons de créer le substantif *fenestralité* que nous expliquerons ³.

¹ *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

² P. Schneider, *Matisse*, Flammarion, Paris, 1988, p. 444.

³ Chapitre 3.

Introduction

Le cadre est un objet auquel on a attribué une place marginale dans l'histoire de la peinture. Pourtant, c'est pour traiter de ce petit objet que Jacques Derrida en 1978 empruntera la grande expression de Cézanne, *la vérité en peinture*⁴. Le cadre aurait donc quelque rapport avec cette vérité-là. L'aura de dignité théorique que le philosophe français a produite autour du cadre n'est certainement pas étrangère à notre désir d'entreprendre ce parcours de recherche à travers la peinture moderne des États-Unis, comme il a sans doute généré l'intérêt qui a produit depuis une vingtaine d'années une part importante des études au sujet du cadre⁵. Cependant, nous avons cru un moment qu'à l'origine il y avait eu une expérience personnelle au Metropolitan Museum de New York.

Nous nous tenions devant une toile de Mark Rothko, une toile sans titre de 1964⁶,

⁴ Dans une lettre à Emile Bernard en 1905, Cézanne déclare « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai ». Cité par Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p. 6. L'introduction du livre de Derrida s'intitule *Passe-Partout* et la première partie *Parergon*, c'est-à-dire *cadre* en grec, le terme étant repris à Kant. La présentation graphique des deux premiers chapitres est d'ailleurs dans sa forme un travail sur l'encadrement : en effet, le texte de 'Lemmes' et de 'Parergon' est présenté en unités séparées par des baguettes placées de telle façon que ce qui est encadré n'est pas tant le texte mais ses entours.

⁵ Les études (que nous allons commenter plus loin) de Jean-Claude Lebensztejn, de Louis Marin, d'Isabelle Cahn, de Germano Celant et des participants au colloque du Cicada font tous usage de ce texte de Derrida.

⁶ *Untitled*, 1964, voir Chapitre 1.

attiré par la vibration et la délicatesse chromatique. La tonalité dominante était sombre, une large page marron sur un fond mauve qui servait de liseré. L'anglais est alors venu à notre secours : *maroon*, un marron qui contient du mauve, car il était difficile en s'approchant de distinguer les couleurs. Difficile également de percevoir la frontière entre les zones différenciées par la touche et la pigmentation locale. On aurait dit un linceul, comme si une figure allait apparaître depuis le fond de la toile. Soudain, nous avons eu la surprise de voir sur la tranche du tableau, une trace de peinture qui avait coulé depuis le pinceau de l'artiste. Cette coulure n'était pas *dans le tableau*. Rien ne la cachait, néanmoins, rien dans ce temple des Beaux-Arts n'élevait sur une manière de piédestal le tableau du maître de l'Ecole de New York. Le tableau était nu. Il était sans cadre. Cette absence nous semblait essentielle à la vérité du tableau.

Cette incompréhension étonnée devant le fait qu'au Metropolitan Museum et au Musée d'art Moderne de New York, les peintures de Mark Rothko et de Barnett Newman — ainsi que certaines grandes toiles de Jackson Pollock — sont exposées sans encadrement a suscité le travail qui va suivre. Manifestement, cette rupture avec la tradition de présentation des tableaux est déterminante pour l'énonciation des œuvres, pour *Autumn Rhythm* (1950) de Pollock, *The Wild* (1950) de Newman ou *Untitled* (1964) de Rothko. Nous avons voulu formuler et analyser ce que cette absence de cadre apporte esthétiquement aux œuvres et comprendre en quoi elle a contribué à l'histoire de la peinture américaine. Quel est le rôle du cadre dans l'art des États-Unis depuis que l'artiste s'en passe sciemment ou choisit de s'en servir à nouveau dans une démarche esthétique où le cadre est pleinement assumé ? Nous partirons de ces interrogations.

Certes, cette question du cadre n'est pas spécifique au vingtième siècle. La Renaissance, le baroque, le romantisme, furent tous marqués par un travail du cadre pictural. En lui donnant une forme architecturale, le Quattrocento y loge la représentation illusionniste. Le baroque cherche à cacher le cadre par le trompe-l'œil ou, au contraire, à en exacerber les formes pour mieux étourdir le spectateur. Le romantisme a parfois tenté de solidariser cadre et image dans un même fragment autonome⁷.

La fin du dix-neuvième siècle constitue un moment fulgurant dans l'histoire du cadre avec les expériences menées par Seurat, par Degas, par Klimt mais aussi par les impressionnistes⁸. Ces derniers « déstructurèrent l'espace clos de la peinture illusionniste par le cadrage souvent insolite de leurs sujets⁹ » et dans la série de ses

⁷ Voir Jean-Claude Lebensztejn, « A partir du cadre (vignettes) », publié à Dijon en 1987 dans *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20^e siècle*, Dijon, Université de Bourgogne et dans *Annexes – de l'œuvre d'art*, Editions La Part de l'Œil, Bruxelles, 1999, pp. 181-223. Pour une histoire du cadre plus descriptive voir Henry Heydenryk, *The Art and History of Frames, an Enquiry into the Enhancement of Pictures*, Heineman, New York, 1963, ou plus flamboyante, voir Germano Celant, « Framed : Innocence or guilt ? », *Artforum*, été 1982, p. 49-55.

⁸ C'est le thème du beau travail d'Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, Hermann-RMN, Paris, 1989. Dans le livre et l'exposition au Musée d'Orsay qu'il a accompagné, Cahn démontre que « nous sommes aujourd'hui habitués à contempler ces œuvres dans une présentation edulcorée » (p. 79) à cause de la disparition de la plupart des bordures choisies, dessinées, conçues ou peintes par les artistes eux-mêmes pour leurs œuvres et leur remplacement par des cadres dorés néo-Louis XIV ou Louis XV .

⁹ Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, p. 46.

Nymphéas, Monet visait même la représentation d'une étendue illimitée. Certains artistes, dont James Abbott McNeill Whistler, né en 1834 dans le Massachusetts, ont voulu intégrer dans leur esthétique le pourtour du tableau, posant, comme le posera Mondrian, la question de la relation de ce nouvel ensemble avec son environnement. Le rapport d'induction suggéré est du tableau en direction du monde extérieur, et non plus l'inverse¹⁰. Cependant les contributions de Whistler appartiennent pour l'essentiel à l'histoire de l'art européen.

Aux États-Unis, les premières décennies du vingtième siècle voient en matière d'encadrement une certaine invention dans l'entourage de Marcel Duchamp, pour qui l'art était un système d'emplacements et la présentation des œuvres le jeu suprême¹¹. Marsden Hartley, en particulier, qui a joué un rôle dans la validation de *Fontaine* de Duchamp, a un moment essayé d'intégrer l'encadrement dans l'espace du tableau par l'extension du motif. Vingt ans plus tard, Bourgoyne Diller, Charles Biederman et Charles Shaw ont intégré les leçons du constructivisme et en ont répercuté l'écho dans leur traitement plastique du cadre. En effet, comme nous le rappelle Serge Lemoine, c'est « avec l'art constructif qu'a vraiment commencé à être envisagée la question du cadre et du socle dans la peinture et la sculpture »¹².

Cependant, ce qui nous intéresse est que les peintres américains ont décidé de poser la question du cadre au moment où la peinture américaine occupe une place de référence internationale, où elle « triomphe » (selon le titre de l'étude d'Irving Sandler) ou « vole l'idée d'art moderne » (selon celui de Serge Guilbaut), au moment où les États-Unis sont à l'avant-garde de la modernité.¹³ Elle s'ouvre avec ce premier moment où la peinture américaine se pense — et est pensée — comme universelle. Ce qui nous intéresse est une esthétique nouvelle qui découle d'une appropriation de l'espace du cadre : cette tradition, pour l'annoncer clairement, se tient entre Mark Rothko (1903-1970) et Robert Rauschenberg (né en 1925) et n'a pas cessé d'inventer ses pratiques depuis plus de soixante ans. Nous débuterons cette étude en 1945, date symbolique d'une nouvelle période de l'histoire américaine qui ouvre à une pleine reconnaissance de l'art américain dans le monde de l'art.

Pour commencer, nous définirons le mot *cadre* et tracerons les limites génériques de notre sujet. En partant des travaux historiques et théoriques existants, nous proposerons pour le cadre une grille de lecture sémiotique. Cette construction élaborée en vue de lire notre corpus, mais nourrie en retour par ces lectures détaillées, pourra prétendre à une application autonome.

¹⁰ Cf. Annexe p. 228.

¹¹ Nous évoquerons en annexe, dans leur rapport au cadre, quelques figures de l'art américain avant 1945. Duchamp y joue un rôle majeur.

¹² S. Lemoine, *Le Cadre et le Socle dans l'art du 20^e siècle*, Dijon, Université de Bourgogne 1987, p. 70.

¹³ Sandler, *The Triumph of American Painting*, Harper & Row, New York, 1970. Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1996.

Ces bases méthodologiques posées, nous nous efforcerons de démontrer et d'analyser le lien entre questionnement du cadre et création plastique. Dans un parcours globalement chronologique, nous présenterons en premier lieu les travaux fondateurs et examinerons l'esthétique léguée par Rothko à Ryman. Nous en dégagerons ensuite les enjeux ultimes. Enfin, nous verrons comment le sujet paradoxal du cadre se joue des évolutions chronologiques de l'histoire de l'art.

Nous prendrons donc comme début de notre recherche les toiles que Barnett Newman et Mark Rothko ont *achevé sans cadre* dans les années dix-neuf cent quarante et cinquante. Nous expliquerons les enjeux de cette modification de l'énonciation picturale et verrons émerger une esthétique nouvelle, orientée vers l'extérieur du tableau. Dans une situation internationale où l'art américain n'a plus à réclamer mais juste à recueillir l'attention, et dans un climat moral moins inquiet que l'immédiat après-guerre, cette esthétique externe sera reprise et patiemment développée par Robert Ryman. Nous mettrons en lumière la manière dont un artiste peut penser ensemble les conséquences pragmatiques et esthétiques du tableau sans cadre et aller jusqu'à fonder son œuvre sur des questions d'accrochage.

Nous examinerons ensuite l'œuvre d'Ellsworth Kelly qui s'est déroulée depuis un point de départ hors des États-Unis. Elle permet d'analyser comment cette nouvelle esthétique externe modifie la conception du tableau comme fenêtre qui est la catégorie de fabrication et de réception de la peinture en Occident depuis le XV^e siècle¹⁴. Kelly, comme Ryman, pratique une peinture débarrassée d'un cadre enfermant l'illusion d'un monde et que nous appellerons pour cette raison *post-fenestrale*. Mais, les tableaux de Kelly n'ont peut-être que *défenestré* l'illusion, la recréant dans l'espace du spectateur¹⁵. Si tel est le cas — ce qui n'est pas certain — Kelly anticipe la question de l'installation.

La *défenestration de la peinture* à laquelle Kelly semble aboutir ne liquide donc pas la très vieille question de l'illusion picturale. C'est à cette liquidation cependant qu'a œuvré Frank Stella, et qu'il s'obstine, tel un moderne Sisyphé ou capitaine Achab, à recommencer. Dans cette poursuite — que nous pouvons décrire dans les termes laissés par Barnett Newman — le *tableau*, en tant que représentation, est invité à céder la place à la *peinture*, en tant que travail matériel¹⁶.

Une fois le *tableau* liquidé historiquement en faveur de la *peinture* — ce sera la

¹⁴ La notion du tableau-fenêtre, définie en 1435 par Alberti (*De la Peinture*, Paris, Macula, 1992, p. 115), sera développée dans le Chapitre 3.

¹⁵ *Fenestral*, comme nous en avons déjà averti le lecteur, est un terme que nous empruntons à Pierre Schneider. (*Matisse*, Flammarion, Paris, 1988, p. 444.) Nous en faisons dériver *postfenestral* et notre usage du mot *défenestrée*. Nous nous en expliquerons en Chapitre 3.

¹⁶ Nous reprenons ici la distinction faite par Barnett Newman entre *picture* (*tableau*) et *painting* (*peinture*). *Picture* décrit une représentation (qu'elle soit abstraite ou figurative), *painting* décrit une réalité matérielle. « One of the things that can be said is that I helped change painting from the making of pictures to the making of paintings. I never use the word "picture". Those who make pictures, whether realistic or not, are not making paintings. » (Interview with Lane Slate, 1963, Newman, *Selected Writings*, 1990, p. 253.)

victoire du formalisme et des descendants d'Ad Reinhardt — un phénomène paradoxal se produit chez plusieurs artistes : ils donnent à voir le cadre. Cette question du retour du cadre est posée dans les années 1980, époque où émerge — ou fait débat — une sensibilité post-moderne¹⁷ ; nous analyserons ce retour à travers des œuvres de Robert Mangold, d'Allan McCollum, de Mark Innerst et d'une œuvre atypique de Robert Morris. À travers ces pièces où, contrairement à celles de Rothko et de Newman, le cadre est visuellement très présent, nous constaterons que le tableau prend la forme d'un cadre, que le cadre occupe tout le tableau ou qu'il s'y substitue.

Nous finirons par nous demander si la leçon à tirer de ces monstrations paradoxales n'est pas la suivante : ici, mais aussi ailleurs, c'est-à-dire toujours, c'est le cadre qui *achève* le tableau. Se pose alors la question de sa visibilité. Les conclusions auxquelles aurons abouti notre étonnement obstiné nous aurons ramené au musée. Elles poseront à travers le questionnement du cadre la question du regard : comment l'artiste américain travaille-t-il la limite de notre regard ? C'est pourquoi, outre les raisons chronologiques, notre dernier chapitre sera consacré à l'installation.

Certes, une fois encore, pendant la période retenue pour notre étude, le questionnement du cadre n'est pas exclusivement américain ; il est dans l'héritage moderniste. Pendant la même période, des artistes anglais (Alan Charlton, né en 1948) ou allemand (Imi Knoebel, né en 1940) font du cadre un lieu de créativité et au début des années 1970, l'art français est également occupé par la question du cadre sous l'influence du groupe Support – Surfaces.¹⁸ L'œuvre de Daniel Buren (né en 1938) n'a d'ailleurs pas cessé d'interroger cette question et, parce que son œuvre est à la fois théorique et plastique, lucide et très visible¹⁹, elle pourra utilement servir d'éclairage ponctuel à notre corpus américain.

Pour ce parcours analytique, nous avons sélectionné dix artistes : Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Ryman, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Allan McCollum, Robert Morris, Mark Innerst, et Sean Scully. Pour chaque artiste, nous avons essayé de lier la question du cadre à l'essentiel de l'œuvre. Pour certains, ce travail est une option momentanément activée : ainsi l'œuvre de Robert Morris fera l'objet de seulement quelques pages d'analyse ; mais la plupart travaillent le cadre de manière essentielle et continue : un chapitre sera ainsi consacré aux cas exemplaires de Ryman et de Kelly et ceux, plus contradictoire ou délicat, de Stella et de Mangold. Nous traiterons de Newman et de Rothko dans un même premier chapitre consacré aux fondateurs. Quant à Sean Scully, ce dernier apparaît comme invité²⁰ dans le chapitre consacré à

¹⁷ Le terme *post-moderne* est controversé, mais les notions que nous voulons convoquer ici sont relativisme, décentralisation et copie. Cf. Chapitre 6.

¹⁸ Le titre collectif *Support - Surfaces* est utilisé pour des expositions de 1969 à 1972 auxquelles participent les artistes Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat, Vincent Bioulès et Marc Devade. L'influence de ce travail de remise en question des moyens matériels de la peinture s'étendra pendant les années 1970.

¹⁹ L'œuvre de Buren est également visible aux États-Unis, le plus récemment par son appropriation (son recadrage?) du Musée Guggenheim de Manhattan de février à mai 2005.

Stella, à qui il sert de contrepoint ; il sera également convoqué au fil du parcours car il représente en quelque sorte un condensé volontaire de la peinture américaine depuis Rothko²¹.

Dans un dernier chapitre, nous avons traité de l'installation comme genre à partir de plusieurs exemples dont Louise Bourgeois, Suzanne Harris, Christo et Jeanne Claude, James Turrell, et Gordon Matta-Clark. La sélection d'artistes analysés par l'ensemble de cette dissertation est volontairement longue pour permettre d'explorer les différents aspects de la question du cadre ; de même, nous avons voulu garder un temps long afin de décrire son avènement et de vérifier sa permanence. De cette manière, nous tenterons de déterminer en quelle mesure la question se détache de la spécificité d'un auteur et également comment elle se joue à travers un temps relativement long.

Ce temps qui est notre objet d'étude sera présenté dans une vision d'ensemble fondée sur une analyse précise des œuvres. Pour aborder ce travail, nous ferons appel à l'histoire américaine, à l'histoire de l'art, aux musées ; nous nous servirons de la sémiologie et des outils d'analyse littéraire ; nous aurons besoin de haltes (certes subjectives, mais indispensables) devant les œuvres ; il faudra pouvoir écrire le visuel, le capter avec patience dans les rets du langage.

Notre approche aura deux visées. D'une part, nous tenterons d'*ouvrir* le texte visuel vers la société qui l'a produit, empruntant à l'histoire et à l'histoire de l'art. D'autre part, nous emprunterons largement à l'esthétique et à la sémiologie dans une tentative de comprendre la genèse de ce même texte, d'en expliquer la poïétique. Ces deux types d'analyses seront élaborés de concert et tisseront ensemble une lecture *civilisationniste* de l'art américain, objet esthétique, certes, mais objet de culture, participant à d'autres histoires qu'à celles des formes, recevant ainsi d'autres lectures que celles de l'histoire de l'art.

I. Le mot *cadre*

Selon le *Trésor de la Langue Française*²², le mot *cadre* a deux idées dominantes : celle de délimitation et celle d'une catégorie déterminée de personnes.²³ Le sujet de cette

²⁰ Mais au terme *guest*, ou *guest star*, Scully préférait peut-être celui de *passenger*. En effet, depuis la fin des années 1990, son œuvre traite du thème qu'il nomme *passager* où une petite peinture est littéralement incrustée dans une grande. Voir *Sean Scully*, catalogue d'exposition, Hôtel des Arts, Toulon, 2003, p. 40.

²¹ L'image première des tableaux de Scully peut même évoquer un sentiment de déjà-vu tant ils rappellent la touche de l'expressionnisme abstrait et l'identité visuelle du minimalisme.

²² *Trésor de la langue française*, Editions de CNRS, Paris, 1975.

²³ Ce deuxième sens du mot *cadre* (qui prévaut aujourd'hui dans le monde de l'entreprise) dérive du premier par le tableau qui sert de registre au personnel de commandement militaire.

thèse est entièrement contenu dans l'idée première de délimitation. Cependant, il faut distinguer entre *objet délimitant* et *domaine délimité*²⁴, entre une chose avec une existence bien matérielle et une notion mentale, entre ce que cette recherche appellera parfois, pour opérer avec plus de clarté, *l'objet-cadre* et *l'idée-cadre*. *L'objet-cadre* est le cadre visible, empirique, concret et physique ; *l'idée-cadre* est invisible et abstrait. Il s'agit de définir d'abord *l'objet-cadre* avec son sens de bordure visible et aussi son sens second de support moins visible ; *l'idée-cadre* sera définie ensuite comme limite structurante.

Cadre désigne la « bordure d'un tableau, d'un miroir » selon le *Littre*²⁵, « bordure rigide limitant une surface dans laquelle on place un tableau », selon le *Grand Larousse Universel*²⁶, ou encore, selon le *Trésor* : « bordure de bois, de métal [...] qui entoure un tableau, un miroir, une photographie [...] (ou) tout autre objet qu'il protège et décore²⁷ ». Les définitions concordent sur ce premier sens de « bordure » qui s'attache au mot *cadre* depuis son usage, écrit *quadre*, par Rabelais en 1549. « Bordure » est aussi le sens courant du mot anglais *frame*, malgré son étymologie²⁸.

L'étymologie du mot français met l'accent sur la relation entre la bordure et sa géométrie, entre le cadre et la notion de mesure. *Cadre* vient de *quadro* qui en italien dit le carré ; *quadre* en français gardera d'ailleurs le sens de « carré » au début du quatorzième siècle²⁹. *Quadro* représente le latin *quadrus* dérivé de *quattuor*, signifiant « quatre ». Véritable chiffre du cadre, le « quatre » pourrait aider à en imaginer une anthropologie : que l'on songe pour commencer à l'homme archaïque se repérant vis-à-vis des *quatre* points cardinaux pour tenter de maîtriser l'espace qui l'entourne. Henri Vanlier, dans une anthropologie du cadre, va jusqu'à « définir l'homme comme l'animal cadreur »³⁰. Dans nos « couches évolutives », dit-il, subsiste la mémoire d'un « précadrage au sol » et d'un cadrage oculaire qui, se fermant en rectangle avec les besoins agraires de délimitation des étendues, fondent nos habitudes visuelles³¹. Un homme qui s'arrête pose un cadre, se situe pour comprendre³². Le cadre est lié à l'action

²⁴ *Trésor*, 1975.

²⁵ *Littre*, Paris, 1971.

²⁶ Grand Larousse Universel, Vol 3, 1991.

²⁷ *Trésor*, 1975.

²⁸ *Frame* vient de *framen* signifiant « construire ». Webster Dictionary, 1913.

²⁹ Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, 1998.

³⁰ Henri Vanlier, « Anthropologie du cadre photographique », *Les Cahiers de la Photographie*, 19, 1986, p. 68. Les remarques de ce paragraphe dérivent de cet excellent article.

³¹ Vanlier, « Anthropologie du cadre photographique », 1986, pp. 67-68.

³² « Quatre angles peuvent le mettre littéralement en arrêt. » Vanlier, « Anthropologie du cadre photographique », 1986, p. 67.

de se repérer, de se situer dans l'espace, de distinguer le proche et le lointain, *ici* et *là*, ce qui est présent et ce qui s'absente, s'éloigne ou s'étend à perte de vue. La géométrie trace les limites de l'espace, elle divise et mesure, elle explique un point par ses relations à d'autres points ; elle déplie des points de vue, déroulant des vues à partir de points stables. Le cadre est un horizon, il assume une fonction déictique.

L'invention de la perspective en peinture est en continuité logique avec la géométrie concrétisée dans le cadre. C'est au Quattrocento que l'arpentage ancestral des surfaces devient « science mathématique de l'espace ³³ » ; la géométrie permet d'inventer et d'imposer la perspective en peinture ; la maîtrise rationnelle de l'espace a, très logiquement, un usage politique ³⁴ ; elle accompagne la naissance de la bourgeoisie marchande ; et c'est pour cette nouvelle société mobile fondée sur l'échange que l'on invente le tableau encadré ³⁵. La géométrie régira en somme à la fois ce que l'on met dans le cadre (le tableau), et le monde où le tableau encadré à son tour évolue et s'échange.

L'étymologie nous apprend également qu'en 1540 *quadre* signifie « ouverture carrée, petite fenêtre ³⁶ ». La fenêtre thématise encore la géométrie et la mesure, la maîtrise à travers leur séparation du proche et du lointain ; elle construit et articule deux espaces : le dehors et le dedans. Comme le résume Sean Scully : « Nous avons inventé la fenêtre pour être dans une situation et faire l'expérience d'une autre situation ³⁷ ». La porte est l'articulation dynamique de l'intérieur et de l'extérieur, mais la fenêtre opère autre chose : la possibilité de contemplation du monde extérieur comme objet visuel unifié depuis l'intérieur et donc indexé au monde intérieur. Ce spectacle du monde dont on jouit depuis son confort domestique inscrit dans la fenêtre une notion essentielle qui est celle de la distance entre la maison en tant qu'extension du corps, objet d'une « prise en main », et le monde séparé d'avec le corps, objet d'une « prise en œil » ³⁸. C'est tout l'espace visuel qui est ainsi imaginativement domestiqué, c'est toute la nature visible, le public qui devient spectacle depuis l'espace domestique, le privé. La fenêtre devient le modèle de la peinture, ainsi consacrée depuis 1435 par Alberti ³⁹. Nous traiterons plus loin de

³³ Robert historique, 1998.

³⁴ « Le tableau d'Alberti crée le cadre imaginaire où pourront prendre place et la maîtrise de l'espace par l'homme et quelques siècles plus tard sa maîtrise de la politique. » Bernard Lafargue, « Le double du cadre (de la maison de Raynaud aux maisons du Fayoum, mémoires d'une mise au carreau annoncée) », *Cadres & Marges*, Actes du quatrième colloque du CICADA, Publications de l'Université de Pau, 1995, p. 61.

³⁵ Bernard Lafargue, « Le double du cadre (de la maison de Raynaud aux maisons du Fayoum, mémoires d'une mise au carreau annoncée) », in *Cadres & Marges*, 1995, p. 60.

³⁶ Robert historique, 1998.

³⁷ Propos de Sean Scully, lors d'un entretien avec Michel Herzog en 1995. *Sean Scully*, Casino Luxembourg, 1996.

³⁸ Ces deux expressions sont empruntées à Vanlier, « Anthropologie du cadre photographique », 1986, p. 70. Vanlier associe la *prise en main* avec *frame*, la *prise en œil* avec *cadre*. La première suppose la proximité, la deuxième autorise la distance.

l'homologie du cadre de la fenêtre et de celui du tableau ⁴⁰. Insistons pour l'instant sur l'identité scellée par le mot même : en 1584 *quadre* désigne non seulement leur bordure commune, mais la fenêtre et le tableau ⁴¹.

La fenêtre est une structure et un bord, la bordure est visible alors que la structure s'efface. Les rôles sont ainsi répartis : il faut que le bord se voie pour que ce qui le soutient devienne invisible. Voilà une autre signification essentielle de *cadre* quand le mot se réfère à un objet : celle que l'anglais met en avant avec *frame*, qui vient de *framen* (construire), mot qui insiste sur la structure qui soutient, la construction, le squelette. *Framen* dérive du vieil anglais *fremman* signifiant avancer et exécuter (*further*, *effect*, *perform*) et contient une notion de force (*fram* : *strong*) et d'excellence (*fromm* : *worthy*) ⁴². En résumé, l'anglais *frame* désigne une action ou une manipulation, tandis le français *cadre* désigne un effet visuel ⁴³. Mais, le sens d'ossature est marqué en français dans l'acception technique d'armature comme dans l'expression « cadre de fenêtre, de porte ou de bicyclette ⁴⁴ » ; il est attesté dès 1690 à propos du chambranle d'une porte ⁴⁵. Cette signification va opérer dans la métaphore du cadre chaque fois que *cadre* signifiera « structure sous-jacente ».

Il y a donc deux sèmes principaux au signifiant *cadre* : la structure et la limite, le premier provenant du sens d'armature, le deuxième de celui de bordure. Les deux se rejoignent pour signifier une « limite structurante ». Cette signification composite est déjà une puissante métaphore. L'expression très courante « dans le cadre de...[cette étude] », par exemple, est formée à partir de la notion de « limite structurante ». Il faut donc analyser la propension métaphorique du mot *cadre* et éclairer le passage inévitable de *l'objet-cadre* à *l'idée-cadre*. On peut déplier dans la métaphore du cadre au moins trois ou quatre feuilles sémantiques : une idée de champ, une idée de permission, une idée de contrainte (mais permission et contrainte ne sont peut-être que les deux faces d'une même idée) et une idée de mise en scène.

Le cadre est une unité définie par ses bornes : c'est « ce qui borne, ce qui limite une réalité abstraite » ⁴⁶. C'est un contexte ⁴⁷, un *milieu*. Ce milieu désigne non le centre mais le fait de se trouver entouré, un entourage habituel comme dans l'expression *cadre*

³⁹ Alberti, *De la Peinture*, Paris, Macula, (1435) 1992, p. 115.

⁴⁰ Cf. chapitre 3.

⁴¹ *Robert Historique*, 1998.

⁴² Webster Dictionary, 1913.

⁴³ Cf. Vanlier « Anthropologie du cadre photographique », 1986, p. 70.

⁴⁴ « Assemblage de pièces rigides constituant l'armature de certains objets servant de bordure ou de support » *Trésor*, 1975.

⁴⁵ *Robert Historique*, 1998.

⁴⁶ *Robert alphabétique et analogique*, Paris, 1981.

de vie : « milieu physique ou humain dans lequel se déroule habituellement l'existence et l'activité d'une personne ou d'un groupe ⁴⁸ ». Cet investissement progressif d'affectivité marque le glissement d'une vue relativement neutre où le cadre est simplement « un domaine » à une manière valorisante de voir le cadre comme un champ de production : un « espace délimité en vue d'une production » ⁴⁹ . Dans cette optique, le cadre semble *contribuer* à la production, la rendre possible ; apportant non seulement permission, mais encouragement.

À cette modalité « positive », à cette idée de possibilité, le cadre ajoute un point de vue plus « négatif » : l'idée de nécessité ou d'obligation. C'est le cadre comme contrainte ⁵⁰ qui interdit certains sujets, certaines expressions, certains développements. Ce rôle du cadre est parental : celui de prévoir et d'imposer des limites. ⁵¹ Cependant, cette autorité est aussi une autorisation : elle permet le jeu. La polarité ainsi renversée, le cadre est un espace rassurant, pacifique, protecteur : une aire de jeu autorisée par des instances parentales, surveillée par leur regard. Le cadre parental est un dispositif de concentration : on y est à l'abri des distractions. On est présent à une chose, à un thème, un projet ; on n'a pas tout en tête, on ne voit pas tout. Le cadre donne du temps, il n'expose pas à tous les regards, il permet d'expérimenter, il a déjà ajouté de la valeur, la valeur d'attention. Pour résumer : le cadre est un espace de création, permissif et contraignant.

La structure qui permet de se concentrer au lieu de se distraire n'est pas forcément visible en surface. Le cadre est « ce qui structure une pensée » en profondeur ⁵² . De même, en littérature, le cadre est le plan ⁵³ . Mais, il peut, au contraire, se montrer très visible : c'est le cas, par exemple, du *cadre juridique* qui structure la production de sens par des rituels stables et ostentatoires. Pour Antoine Garapon, le cadre juridique est « un non événement indispensable pour que l'événement du procès se produise ⁵⁴ ». Le cadre comme la justice sait être théâtral, c'est-à-dire qu'il met en scène et distribue les rôles ; il est un décorum, un décor et une scène ⁵⁵ . Ainsi Voltaire en 1778 utilise le terme de

⁴⁷ *Grand Larousse Universel*, 1991.

⁴⁸ *Trésor*, 1975.

⁴⁹ *Trésor*, 1975.

⁵⁰ « Ce qui limite le mouvement, impose une contrainte », *Robert alphabétique et analogique*.

⁵¹ *Petit Robert*, 1997.

⁵² *Robert historique*, 1998.

⁵³ C'est le sens que lui donne Chateaubriand. *Robert historique*, 1998.

⁵⁴ « Genèse et Corruption du rituel judiciaire », *Les Cahiers de Médiologie*, 1, Gallimard, Paris, 1996, 209-219. Dans cet article, Garapon réfléchit aux interférences du cadre télévisuel sur le cadre juridique dans le procès de O. J. Simpson.

⁵⁵ *Robert alphabétique et analogique et Petit Robert*.

manière figurée pour indiquer un « entourage qui sert à faire valoir une personne ou à la montrer sous un certain jour »⁵⁶. Avec cette modalité de mise en valeur, le cadre se trouve du côté du spectacle et participe de la captation du spectateur.

Le cadre, somme toute, est une idée et un objet. L'idée et l'objet sont indissolubles. On pourrait dire que l'idée de limite structurante a créé l'objet que l'on appelle *cadre* ; on pourrait dire que l'objet a développé cette idée ; on pourrait parler d'incarnation ou emprunter des termes comme *objective correlative*⁵⁷ ou *image plasmique*⁵⁸. En tout cas, on ne pourra dissocier le cadre de son idée, sauf à vouloir faire une histoire technique et décorative du cadre, ce qui n'est pas notre but. Ce qui advient à *l'objet-cadre* dans l'art américain depuis 1945 arrive à l'idée de limite structurante, à *l'idée-cadre* ; c'est une aventure intellectuelle autant que formelle, et c'est cette aventure que nous appelons le *questionnement du cadre* au double sens de mise en question du cadre et de questionnement par le cadre.

De l'objet limitant au domaine délimité, du bord au milieu, le cadre opère une oscillation permanente : oscillation de son action et de notre attention. Le cadre, et c'est notre thèse, est toujours visible et invisible. Cela est vrai au sens classique où le cadre s'affiche pour attirer le spectateur, et s'oublie pour faire apparaître le tableau : il se rend visible et puis invisible. Mais cela est vrai aussi dans la mesure où le cadre est un objet et une idée, matériel et abstrait, une part de visible et une part d'invisible : il glisse de l'un à l'autre, se renverse, repasse de l'autre à l'un. Jean-Claude Lebensztejn parle ainsi de « la part d'invisible » du cadre, du « perpétuel passage du physique au métaphorique ou au symbolique⁵⁹ » qui fait la difficulté — et, bien sûr, l'entêtant intérêt — de la question. Il nous faudra donc accepter, sans l'exacerber, l'aspect métaphorique du cadre. Il est dans le sujet. Il est dans la question qui fait l'objet de cette recherche : de quelle manière la limite structurante est-elle un enjeu majeur dans l'art américain depuis 1945 ?

II. Limites génériques du sujet

La photographie qui a servi de modèle critique à la peinture peut nous aider à construire une pensée du cadre. Mais, la question pertinente en photographie n'est pas celle — additive — du cadre, de l'objet qui viendra entourer l'image produite, mais celle du cadrage, l'opération créatrice par soustraction. Le *cadrage* est le moment de composition où l'œil du photographe prévoit les limites matérielles de l'image et s'en sert comme principe structurant. Dans la photographie, le cadrage est fondateur : il construit

⁵⁶ Robert Historique, 1998.

⁵⁷ Cette expression du poète T.S. Eliot désigne une forme ou une situation qui constitue la *formule* d'un sentiment.

⁵⁸ Dans un texte de 1945, Barnett Newman définit par *plasmic image* l'expression plastique vitale d'une pensée philosophique. « The Plasmic Image », *Selected Writings and Interviews*, Knopf, New York, 1990, pp. 138-155.

⁵⁹ « A partir du cadre (vignettes) » in *Annexes*, 1999, p 181.

l'image à venir⁶⁰.

Quarante ans après son invention, la photographie a infléchi la façon qu'a le peintre de poser la question du cadrage. L'œuvre d'Edgar Degas pratique avec virtuosité des cadrages restés insolites avant les années 1870, comme son *Portrait d'amis sur scène* de 1879 où un tiers de l'image est barré à droite par un panneau de porte. Le peintre français, qui aura sur l'Américain Edward Hopper une influence importante⁶¹, découpe des vues comme au hasard, tronquant les plans afin de rendre la saveur du regard et de restituer avec ses délimitations photographiques « la sensation d'un monde illimité »⁶². Mais le peintre s'est toujours posé la question du point de vue et de sa limitation. Devant la toile, il s'est toujours demandé comment intégrer l'arrêt de l'image, comment faire signifier cet arrêt, comment articuler ce bord de la représentation (le bord du tableau) avec le bord d'une présentation picturale (le cadre comme reprise de ce bord). Pour cela, il a appris les techniques, les jeux d'échelle, les « figures du bord »⁶³ d'un métier qui oblige à penser le tableau comme un monde à lui-même à aligner ou à emboîter dans le monde des autres.

Limite structurante et bordure physique ont partie liée, ainsi que l'action première de cadrer avec l'acte final d'encadrement⁶⁴. La première est essentielle, la deuxième supplémentaire, même si (et c'est l'objet de notre recherche) cette supplémentarité peut être considérée comme constitutive⁶⁵. Il faut néanmoins être clair sur l'usage des termes. *Cadre* est parfois utilisé en photographie au sens de *cadrage*⁶⁶. Cela est encore plus vrai en cinéma, où le *cadreur*, ayant chassé l'anglicisme *cameraman*, est celui qui tient la caméra et contrôle les paramètres de ce que celle-ci enregistre. En anglais également, une confusion est possible car *frame* est à la fois le cadre d'un tableau et un plan de cinéma.

Parler du cadre au cinéma, c'est traiter de la composition du plan⁶⁷. Un plan de cinéma fonctionne dans un déroulement, d'où la prégnance du hors-champ ; actif et

⁶⁰ Selon Henri Vanlier, « la puissance d'indexation et de structuration des quatre angles droits et des quatre droites [...] est telle que le moindre déplacement [...] y déplace tout : convections spatio-temporelles, effets de champ, et par conséquent aussi lumières, événements, personnages en perpétuelles et abruptes métamorphoses ». « Anthropologie du cadre photographique », 1986, p. 72.

⁶¹ Cf. Gail Levin, *Edward Hopper, The Art and the Artist*, Norton, New York, 1980, p. 58.

⁶² Voir Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, p. 46.

⁶³ Les célèbres angelots de la Madone Sixtine sont des figures de bord. Cf. L. Marin *De la Représentation* 1994, p. 350 et Daniel Arasse « L'Opération du bord, observations sur trois peintures classiques », *Cadres & Marges*, 1995, p. 20.

⁶⁴ L'anglais est ici plus parlant : 1) to frame = to form, to structure et 2) to frame = to ornament the edge.

⁶⁵ Voir *infra*, « Sémiotique du cadre 20 ».

⁶⁶ *Cadre* est le terme employé par Vanlier, par exemple, pour décrire le *cadrage*. « Anthropologie du cadre photographique », 1986, p. 72.

mobile, celui-ci peut apparaître dans le champ et se réaliser. En peinture ou en photographie, cependant, le hors-champ n'est que le hors-cadre : il demeure à jamais virtuel, quoique parfois virtuose⁶⁸. Bien sûr, comme la photographie, le cinéma a donné à la peinture de nouveaux modèles de cadrage. Certains peintres jouent avec le hors-champ ; avec ses angles de prise de vue, ses effets de contre-plongée, Edward Hopper, notamment, crée sur le modèle du cinéma une immanence picturale comme l'effet de suspension d'une image en mouvement⁶⁹.

Maintenant, au sens pictural de *objet-cadre*, la distinction entre peinture et cinéma s'opère facilement car, comme l'a enseigné André Bazin, les limites de l'écran ne sont pas « le cadre de l'image » mais un *cache*. Les bords de cet écran sont oblitérés par l'image qui le déborde, l'image cinématographique étant centrifuge, alors que celle de la peinture est centripète⁷⁰. Le cadre du tableau affiche l'hétérogénéité du monde extérieur et du monde intérieur du tableau, à la différence de l'écran du cinéma qui semble se poursuivre imaginativement dans un espace virtuel de projection⁷¹.

Mais, en termes de *bordure*, le cas de l'art vidéo, proche du cinéma, est plus complexe. Cet art né au début des années 1960 réunit un cadrage de cinéma avec un cadre de télévision domestique. Celui-ci est fixe et oublié derrière le flot d'images en mouvement qu'il circonscrit : c'est un cadre irradié⁷². Dans sa forme première, l'art vidéo est une bande qui ne dépend pas de sa boîte de lecture, qui se visionne sur un écran mais qui ne lie commerce ni avec cet écran ni avec ce qui borde l'écran. Cependant, cet art n'est pas toujours conçu pour être présenté sous cette forme pure. Dans ses accumulations et assemblages, Nam Jun Paik, un des inventeurs du genre, a tiré un parti pris plastique de la tension entre l'image mouvante et son bord fixe, entre le flux et le socle. La vidéo peut être insérée dans un objet comme une sculpture ou se rencontrer dans une installation. L'art vidéo a donc parfois un usage plastique du cadre⁷³.

La photographie, en tant qu'image fixe, est plus près de la peinture ; elle n'a toutefois pas le même rapport privilégié que celle-ci avec l'objet-cadre. Les raisons sont multiples.

⁶⁷ Le maître Alfred Hitchcock donne ce conseil : « you are, first of all, in a *two-dimensional medium*. Mustn't forget that you have a rectangle to fill. Fill it. *Compose it.* » *Hitchcock et l'Art*, Centre Pompidou, 2001. C'est nous qui soulignons.

⁶⁸ L'exemple le plus célèbre est *Les Ménines* de Vélasquez.

⁶⁹ Cf. l'étude de Sophie Alacoque, *Edward Hopper et le cinéma américain*, Mémoire de Maîtrise en histoire de l'art, Université Lumière Lyon 2, sept. 2001.

⁷⁰ « Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers... » André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, cerf, Paris, 1994, p. 188. Cette description de la peinture est fondée sur une peinture avant le *all-over* de Pollock.

⁷¹ « Le cadre a pour mission, sinon de créer, du moins de souligner l'hétérogénéité du microcosme pictural et du macrocosme naturel dans lequel le tableau vient s'insérer ». *Ibid.*, p. 188.

⁷² Il est « dissous par l'irradiation débordante, par l'incrustation, par la superposition » selon Vanlier, « Anthropologie du cadre photographique », 1986, p. 76.

Premièrement, la photographie est un enregistrement autant qu'une composition : elle a un rapport de doublure avec la réalité. Deuxièmement, même si ses bords sont construits esthétiquement, ils sont aussi, et de toute manière, coupés mécaniquement. Enfin, mais c'est peut-être la même chose : elle est un objet technique et pas aussi clairement que la peinture un objet esthétique. Certes, on encadre des photographies, et certains photographes signent la manière dont ils sont encadrés. Mais, la photographie ne fait pas de pacte avec le cadre comme le fait la peinture et son absence ne fait pas non plus problème de la même manière. Voilà ce que semble dévoiler, par son caractère d'exception, la présentation en 2005 de photographies contemporaines hollandaises dans des cadres italiens et espagnols du XVII^e et du XVIII^e siècle — exposition dont l'étrangeté va au-delà du simple anachronisme⁷⁴.



*Photographie de Arno Nollen, Natasha, 2004, cadre à tabernacle de style italien du XVI^e siècle*⁷⁵

L'ambiguïté du mot cadre nous oblige à préciser encore les limites génériques de

⁷³ L'art numérique a avec son cadre le même rapport ambigu que la vidéo : son cadre est irradié, son image centrifuge, son moniteur interchangeable, mais il pourrait aussi tisser des contraintes structurelles et des rapports créatifs avec sa « boîte ».

⁷⁴ *Cadres revisités, Chefs d'œuvre de la photographie néerlandaise présentés dans les anciens cadres de la Collection Frits Lugt*, Exposition-dossier VII, Institut Néerlandais / Fondation Custodia, Paris, 2005.

notre sujet. Comme l'annonce notre titre, nous traiterons de peinture, tout en traitant d'une période (les années 1960 et 1970) où la frontière entre peinture et sculpture est brouillée et d'une autre (les années 1980 et 1990) où ces deux genres classiques sont partiellement subsumés par un nouveau genre : l'installation. Pour être clair, il nous faut commenter ici ces deux zones connexes. Nous allons, en outre, intégrer nos commentaires sur la sculpture dans les chapitres 3 et 4 et avons décidé de prolonger les quelques remarques qui suivent sur l'installation par une étude dans le dernier chapitre dont nous espérons prouver la pertinence.

Selon *L'atelier du peintre, dictionnaire des termes techniques*, le cadre « au sens strict n'existe que pour une œuvre d'art mobile, rigide (à l'exception des livres et des rouleaux [...]) et autonome par rapport à l'architecture où elle prend place » et est « destiné à assurer la présentation et la protection des œuvres d'art à deux dimensions ou en bas relief ⁷⁶ ». Il n'est pas sûr, cependant, que la frontière entre deux et trois dimensions, entre peinture et sculpture, soit toujours claire. L'absence du cadre, comme on le verra, est souvent conjuguée à un rejet de toute illusion d'une troisième dimension, mais sans cette illusion, la surface peinte est présentée sans cadre sur un support qui est parfois souligné lui dans ces trois dimensions réelles. Le questionnement du cadre en accompagne un autre, générique : à partir des années soixante, nombreuses sont les œuvres devant lesquelles on se demande s'il s'agit de peinture ou de sculpture. C'est le cas du travail d'Ellsworth Kelly, et parfois de Frank Stella ⁷⁷. Ces questions ne demandent pas de réponse ; elles demandent d'être posées ; c'est elles qui posent l'œuvre en question.

Au début des années 1950, Robert Rauschenberg intègre au tableau des objets ; ses *combine paintings* sont encore des peintures, mais elles ont attiré ou aimanté dans leurs compositions les choses du réel ⁷⁸. Dix ans plus tard, Donald Judd dissout la frontière entre sculpture et peinture en créant ce qu'il appelle des objets spécifiques, *specific objects*. Eva Hesse à son tour jouera des éléments constitutifs de la peinture accrochée (cadre, corde) en leur donnant un relief inhabituel, comme dans *Hang-Up* de 1966. Dans les années soixante-dix, John McCracken fait de la peinture sur des blocs solides qui sont disposés au sol ; leur force provient de l'ambiguïté dimensionnelle. Au même moment, Richard Tuttle également travaille entre les genres : ses toiles se passent de cadre et existent quelque part entre peinture et sculpture ⁷⁹. Dès le début des années 1970, les artistes inventent l'art de l'installation : peut-on dire de façon définitive qu'une installation

⁷⁵ Le photographe Arno Nollen est né en 1964 et travaille à Amsterdam. Le cadre fait partie de la collection Frits Lugt, La Haye et Paris.

⁷⁶ *L'atelier du peintre, dictionnaire des termes techniques*, Larousse, 1998.

⁷⁷ Voir Chapitres 3 et 4.

⁷⁸ La métaphore d'un cadre-aimant est réalisée par Picabia dans *La Danse de St. Guy* (1919). Cette pièce (refaite en 1949 sous le titre *Tabac-Rat*) consiste en un cadre vide avec des objets suspendus à l'intérieur par des ficelles.

⁷⁹ Par exemple, *White Cotton Octogonal*, 1971, National Gallery of Art Washington

vient plus de la sculpture que de la peinture ? Quand il n'y a plus ni cadre ni socle, les genres se dissolvent plus facilement.

Un tableau sans cadre tisse des relations de plus grande dépendance avec son environnement : une salle qui contient plusieurs toiles de Rothko est déjà une installation, même si elle n'est pas classée, même anachroniquement, dans le genre *installation*. Comme cela a été démontré par l'exposition *Mark Rothko* organisée par la Fondation Beyeler à Bâle en l'an 2000, une des spécificités de l'œuvre de Rothko se joue dans le passage de l'unité de la toile à celle de la salle⁸⁰. De même, ne s'agit-il pas autant d'installation que de peinture quand un tableau s'installe dans son cadre avec éclat et cérémonie ? Songeons aux grandes pièces de Frederick Edwin Church comme *Heart of the Andes* (1859) qui a été présentée théâtralement au public américain et anglais.⁸¹ *El Jaleo* de John Singer Sargent installé par Isabela Stewart Gardner dans son musée de Boston se révèle être un cas tout à fait intéressant⁸² : incliné en avant et dédoublé par une glace, la toile de Sargent est éclairée depuis le sol et l'éclairage est réfracté par le bord inférieur du cadre, agrandi et aplati à dessein. Le tableau est ainsi mis en scène sous une arche du palais Gardner où avait coutume de jouer un orchestre. Plus près de nous chronologiquement, malgré leur anachronisme volontaire, les petites pièces de Mark Innerst brouillent aussi les frontières entre peinture et installation.⁸³ D'ailleurs, c'est toute la question : en brouillant les genres, l'artiste brouille un des cadres de production et de réception esthétique⁸⁴. Le parti-pris que nous défendrons dans notre dernier chapitre serait de considérer que l'installation est une re-inscription du cadre, c'est-à-dire de la structure délimitante.

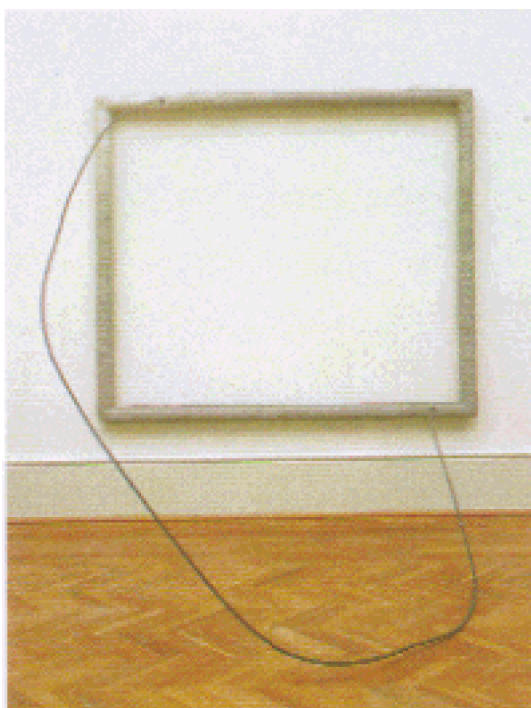
⁸⁰ Catalogue *Mark Rothko, a consummate experience between picture and onlooker*, Hatje Cantz, Fondation Beyeler, 2001.

⁸¹ Autre exemple, *La chute du Niagara*, dans son encadrement du Corcoran Gallery of Art, à Washington. La mise en scène de *Heart of the Andes* est évoquée *infra*, Sémiotique du cadre, 18. Cf. également Annexe « De quelques précurseurs américains ».

⁸² La scénographie est approuvée par l'artiste. Pour une description plus complète de cette installation, voir Annexe.

⁸³ Voir Chapitre 6.

⁸⁴ Entendons *cadre* ici au sens métaphorique (cadre de création) défini *supra* p. 6



Eva HESSE, *Hang-Up*, 1966.

III. Problématique

Quand Newman et Rothko laissent leurs toiles sans cadre, ce geste s'inscrit dans une pratique énonciative du modernisme international. Nous voulons soutenir l'idée que cette pratique lance une tradition américaine de créativité localisée au bord du tableau. Dans l'absence de *l'objet-cadre*, comment l'artiste américain pense-t-il l'espace du cadre et comment cet espace parergonal devient-il un territoire d'exploration et un véritable enjeu *poïétique* ? Voilà l'interrogation première qui anime ce travail doctoral.

Il nous semblait que restituer avec précision ce questionnement du cadre permettrait de bien saisir et d'éclairer autrement les enjeux de tout un pan de la peinture américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle. Ce pan qui traverse six décennies va de Rothko à Ryman, de Newman à McCollum. Nous voulions savoir de quelle façon et en quelle mesure *la limite structurante* est pour ces artistes une source de recherches et de réponses plastiques. Quelles contributions essentielles pour eux le cadre ou son absence pensée apportent-t-ils à leur œuvre ?

Le cadre est construit d'une part qui se voit et d'une part qui se perçoit, les deux parts ayant des liens indivisibles. Ce qui fait problème est la visibilité du cadre. En définitive, n'y a-t-il pas toujours visibilité *et* invisibilité du cadre ? Le travail de définition et de délimitation de ces pages d'introduction nous aura permis de rendre plus audible cette question. Avant d'y répondre, il nous faut proposer maintenant un modèle sémiotique d'analyse.

IV. Sémiotique du cadre

Le modèle sémiotique que nous proposons ci-dessous est une synthèse de lectures qui seront commentées en note et le fruit d'observations auprès des œuvres. C'est une construction et une proposition élaborée en vue des chapitres qui suivent. Pour une plus grande clarté, nous nous limiterons ici à une description de l'encadrement empirique du tableau, *l'objet-cadre*. Les fonctions du cadre se combinent en une synthèse que l'on va déplier pour examen, tout en rappelant que le processus n'est pas linéaire mais simultané et qu'une fonction peut se fondre avec les autres. Ces fonctions s'effectuent dans une interaction qu'il aurait été intéressant de représenter par des liens en hypertexte mais que nous décrirons, cependant, de façon discontinue pour permettre une lecture orthodoxe.

La beauté du cadre provient de la surdétermination de ses fonctions et de la fluidité du passage de l'une à l'autre. Il faut imaginer le cadre sous son aspect plastique fixe comme dans un état de turbulence et de contradiction interne. Car si l'on devait nommer une fonction au-dessus des autres, ce serait celle-ci : le cadre doit s'afficher et s'effacer, se signaler et s'annuler. C'est un signal binaire (présence, absence). Cette oscillation est certes modulée par la discrétion ou l'éclat relatif du cadre, mais il est surtout du ressort de l'action subjective d'attention de la part du spectateur.

En répertoriant les fonctions du cadre, nous constatons deux mouvements complémentaires : d'un côté, des actions qui mettent le tableau à l'abri, qui le cachent et le conservent, et, de l'autre, des actions bien plus nombreuses qui mettent le tableau en scène, qui l'exhibent et l'exposent. Il existe aussi des fonctions entre les deux ou qui ne relèvent pas clairement de l'un ni de l'autre. Nous présenterons à la suite les actions de retenue (de 1 à 3), celles de l'entre-deux et celles de l'exposition (de 10 à 20).

Actions de retenue	Entre deux	Exposition
1. Protéger	4. Ouvrir et fermer	10. Éclairer le tableau
2. Approprier	5. Énoncer	11. Signaler
3. Figurer le bord	6. Instaurer un dedans et un dehors	12. Imprimer
	7. Articuler et cathétiser l'autre (et en)	13. Proposer à la contemplation
	8. Détacher	14. Idéaliser
	9. Clôturer	15. Valenciser
		16. Innover et rehausser
		17. Prolonger la perspective
		18. Scénographiser
		19. Immatérialiser
		20. Complémenter

1 : Protéger

« A fence against the encroachment of its surroundings » : c'est par cette formule que James Johnson Sweeney décrit le cadre dans sa fonction de défense du tableau⁸⁵. Le cadre met l'œuvre à l'abri des chocs, des bousculades et des accidents de contact comme le dit Henry Heydenryk dans *The Art and History of Frames*,⁸⁶ Il protège le tableau en le rigidifiant⁸⁷. Le cadre permet ainsi le déplacement du tableau en offrant une surface à toucher autour d'une surface à *ne pas toucher*, actualisant et symbolisant la mobilité du tableau inventée par le Quattrocento⁸⁸. Mettre à l'abri, c'est, physiquement et symboliquement, abriter des assauts du temps et promouvoir à la pérennisation⁸⁹. Mais, ce que protège le cadre n'est pas que le tableau, c'est aussi le regard auquel il apporte une sécurité propice à la contemplation.

2 : Appropriier

Le cadre est la marque du propriétaire ou, du moins, d'une appropriation, inscrivant l'œuvre dans une collection qui hausse parfois le nom du collectionneur — Barnes,

⁸⁵ Sweeney, préface à Henry Heydenryk, *The Art and History of Frames*, Heineman, New York 1963, p. 2. James Johnson Sweeney a été conservateur au MoMa de 1935 à 1946 et directeur du Musée Guggenheim de Manhattan de 1952 à 1960 où il a renouvelé, et même supprimé, les cadres de certains tableaux de la collection. Voir la lettre de Barnett Newman, *infra*, chapitre 1, p.

⁸⁶ Heydenryk explique le rôle de *tampon* dès l'introduction à son étude : "At the most technical level a frame protects a painting from many kinds of damage. The frame acts as a *buffer* against the wear of time, and against inadvertent jostling". (p. 4.) *The Art and History of Frames*, publié en 1963 à New York et à Londres, est la référence en langue anglaise en matière de cadre. Il n'est pas traduit en français, mais il est connu et cité notamment par Jean-Claude Lebeszntejn (« À partir du cadre (vignettes) » 1999, p. 195). Heydenryk livre une histoire du goût et aussi un manuel à l'usage des conservateurs et des collectionneurs, dispensant des conseils de retenue avec pour mot d'ordre : « The frame must never catch the eye first » (p. 5). L'auteur raconte comment le cadre a été tantôt considéré comme faisant partie de l'œuvre (au Moyen Age et au début de la Renaissance, et à la fin du dix-neuvième siècle) tantôt de son environnement (l'exemple extrême étant le dix-huitième siècle français et anglais où le cadre rococo laisse à la peinture une fonction décorative). *The Art and History of Frames* apprend l'évolution du cadre selon les modes, les techniques (l'invention par exemple du cadre à plâtre au dix-neuvième siècle) et les pays (l'Italie, la France, la Hollande, les Flandres, l'Angleterre, l'Allemagne et les Etats-Unis).

⁸⁷ "The protection can be more specialized; if a painting is painted on a wooden panel a frame can prevent warping and cracking. This protection is especially important when the panel is constructed from one or more pieces of wood" *Art and History of Frames*, 1963, p. 4.

⁸⁸ « La plupart des historiens de l'art [Panofsky, Malraux, Faure, Francastel, Chastel, Marin] s'accordent à dire que le tableau de chevalet naît dans l'Italie du Quattrocento pour devenir aussitôt la forme obligée de quatre siècles de peinture. Issu du retable transportable du Trecento, le tableau de chevalet annonce la montée au pouvoir de la classe bourgeoise qui trouve dans ce cadre de petit format le moyen de décorer ses palais ». Bernard Lafargue, « Le double du cadre », in *Cadres & Marges*, 1995. pp. 61.

⁸⁹ Cf. Chapitre 9.

Havemeyer, Phillips — à proximité de celui de l'auteur. Pragmatiquement, c'est le galeriste, qui en attendant le propriétaire, pose le cadre ; mais, en fin de compte, le choix de l'encadrement revient à ce dernier. C'est à son mécène Chantelou en tant que commanditaire de *La Manne* que Poussin avait adressé sa célèbre prière d'encadrer : « Quand vous aurez reçu *votre* tableau, je vous supplie de l'orner d'un peu de corniche ⁹⁰ ». Par le geste de l'encadrement qu'il fait accomplir ou qu'il endosse, le collectionneur manifeste sa possession de l'œuvre et une certaine autorité sur elle. Certes *son* Renoir sera toujours le tableau *de* Renoir et, quelque soit le prix qu'il l'ait payé, le propriétaire n'aura pas le droit de l'altérer. Mais le cadre manifeste un droit de regard. Degas, par exemple, était allé jusqu'à reprendre des tableaux que leurs acquéreurs avaient, à son sens, mal appropriés car mal encadrés ⁹¹.

3 : Figurer le bord

Le cadre cache le bord, c'est-à-dire la limite matérielle du tableau. En le cachant, le cadre se tient à la place du bord, il le représente. Le cadre n'est pas seul à dire la limite : il se joint aux représentations (rideaux, anges et autres figures) qui depuis le tableau disent sa clôture ⁹². Cette mise en signe du bord constitue une forme de maîtrise. Il apparaît donc logique que le cadre réitère sa propre structure comme une mise en abyme, semblant souvent se constituer de plusieurs cadres en un ⁹³. Cette fonction de voilement du bord, que l'on se plairait peut-être à imaginer discrète à l'origine, est devenue au cours de son histoire source de prolifération formelle et une manière heureuse d'afficher le fait de cacher. Ce que cache le cadre est sublimé ; le bord caché est idéalisé et livré à la fiction.

Mais que cache le bord ? Pour Bertrand Rougé, le bord est « lieu de violence et de mort » que le cadre a pour rôle de masquer ⁹⁴. Cette affirmation reçoit deux preuves, l'une mythologique (le cadrage de la ville de Rome qui est lié à un fratricide fondateur) et l'autre iconographique (le plafond peint en 1474 par Mantegna dans *la Chambre des Epoux* à Mantoue où des angelots posés au bord de la représentation sont pris dans des cages qui les décapitent). Rougé conclut que le « tableau s'enlève sur un fond de mort ⁹⁵ ». Il lie le cadre à l'origine qu'il ne faut pas trop voir, mais qui fonde la vision : « Le cadre doré masque la plaie nue du bord, ses feux et sa lumière contrent l'obscurité qui fonde. ⁹⁶

⁹⁰ Lettre du 28 avril 1639 de Nicolas Poussin à Paul Fréart de Chantelou, citée par Louis Marin, *De la Représentation*, 1994, p. 347. C'est nous qui soulignons.

⁹¹ L'anecdote est racontée par Ambroise Vollard (*En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, 1938) et citée par Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, p. 99.

⁹² L. Marin parle ainsi des « figures de bord », *De la Représentation* 1994, p. 350. Daniel Arasse utilise également cette expression : « L'Opération du bord, » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 15.

⁹³ Cf. Heydenryk, par exemple : « These late fifteenth- and early sixteenth-century Italian frames were designed with care and restraint. In general, they resemble three frames in one. », *Art and History of Frames*, 1963, p. 46.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

». Immonde ou inconvenant, le bord est comme l'origine et la mort *obscène*. Rougé avance l'hypothèse que le cadre efface cette obscénité du bord qu'en le représentant⁹⁷.

Cette thèse est séduisante, mais difficile à prouver. On pourrait avancer plus aisément que le bord provoque de l'angoisse⁹⁸. Accepter l'arrêt du tableau ne va pas de soi, c'est pourquoi il est codifié par des pratiques picturales et culturelles. Pour Roland Tissot, le bord du tableau renvoie à l'angoisse de séparation de tout sujet humain, à la difficulté primitive de se sevrer de la mère, et à la difficulté ultérieure de se séparer des êtres et des choses. En représentant le bord, le cadre transforme cette angoisse en jeu contrôlé et même en jubilation. Tissot parle ainsi de l'effet euphorisant du cadre : il « redouble cette brisure de la limite⁹⁹ » et par la répétition transforme la brisure en bruissement, la rupture en rythmes syncopés.

En poursuivant cette idée de Tissot, on en vient à considérer le cadre comme un instrument de division d'ordre musicale, une partition qui apporte au regard son *tempo*. Si cela est vrai, le cadre est du côté du temps alors qu'à côté de lui le tableau se veut du côté de l'espace. Careri confirme cette musicalité : « Le battement isochrone du rythme du cadre sert de base (rythmique) de référence aux rythmes du tableau, un peu comme une base continue.¹⁰⁰ » Les cadres fabriqués pour les tableaux de Whistler en offrent une belle illustration. Cette fonction pourrait de la sorte s'écrire : *transfigurer* le bord. Mais

⁹⁴ « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer ». *Cadres & Marges*, 1995. p. 35. Dans cet article, Rougé avance que le cadre se reporte au visage, notant que les bords des tableaux sont souvent ornés de visages et que quand un cadre représenté dans un tableau est coupé, c'est presque toujours par un visage. Le cadre est donc un moyen d'*envisager* le tableau : il accompagne notre face-à-face avec ce dernier. *Cadres & Marges*, Actes du quatrième colloque du CICADA (le Centre Inter-Critique des Arts du Domaine Anglophone), Publications de l'Université de Pau, 1995. Le quatrième colloque sous le titre « Rhétoriques des Arts » de ce groupe de recherche interdisciplinaire, qui a eu lieu à Pau en décembre 1993 est consacré aux « Cadres & Marges ». S'y trouvent réunis par Bertrand Rougé les textes de Daniel Arasse, Bertrand Rougé, Dominique Château et Bernard Lafargue auxquels nous nous référons ici.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁷ C'est dans une note que Rougé livre « L'hypothèse que l'obscénité du bord réel disparaît quand le bord est représenté : le cadre réel, quant à lui, ne serait qu'une autre forme de représentation du bord. » *Ibid.*, p. 42.

⁹⁸ Ce sentiment participe peut-être de la difficulté qu'éprouvait Georges Seurat à arrêter le bord du tableau. En témoigne Gustave Kahn, selon qui Seurat « détachait une partie du grand tout, il le coupait arbitrairement. *Il en souffrait* ». C'est nous qui soulignons. G. Kahn, « Au temps du pointillisme », *Le Mercure de France*, n° 619, 1er avril 1924. Cité par I. Cahn, *Cadres de peintres*, 1989. Voir *infra*, 7a.

⁹⁹ Voir R. Tissot, *Éléments de Sémiologie du non-verbal*, CNED, Vanves, 1987, p. 22 : « Le cadre que les encadreurs font payer très cher [...] est un objet culturel, qui, par ses dorures et son épaisseur redouble cette brisure de la limite tout en l'euphorisant. ».

¹⁰⁰ « L'écart du cadre », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 17/18, 1986, p. 163. C'est également en termes musicales que Matisse décrit le cadre. « Peinture ou dessin, inclus dans un espace donné, doivent donc être en accord étroit avec le cadre, comme un concert de musique de chambre sera interprété différemment selon les dimensions de la pièce où il doit être entendu. », *Ecrits et propos sur l'art*, 1972, p. 196.

nous ne sommes plus déjà dans ce que nous avons appelé les actions de retenue.

4 : Ouvrir et fermer

La première fonction du cadre est peut-être d'osciller entre sa présence réelle et son absence virtuelle¹⁰¹. Pour que le tableau se voie, il faut que le cadre se remarque, mais aussi qu'il disparaisse de la vue ; toutefois, pendant la contemplation du tableau, le cadre peut, comme nous venons de le suggérer, se rappeler à l'attention, créant ainsi un rythme et une temporalité du regard. Imprévisibles, certes, car elles dépendent du regard subjectif du spectateur, ces oscillations sont néanmoins inévitables. Ouvrant 'le monde du tableau' et fermant le monde du mur, ou vice-versa, le cadre fonctionne comme un interrupteur.

Cette idée pourrait rejoindre celle de Jacques Derrida qui conçoit le cadre en termes de disparition : « Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fond dans l'autre. Par rapport à l'œuvre qui peut lui servir de fond, il se fond dans le mur, puis, de proche en proche, dans le texte général. Par rapport au fond qu'est le texte général, il se fond dans l'œuvre qui se détache sur le fond général¹⁰². En effet, le cadre 's'efface' dans la perception du spectateur quand, dans un repérage globalisant, celui-ci 'fond' le cadre avec le tableau pour ne voir qu'un objet indifférencié (le 'tableau encadré') ; de même, le cadre 'disparaît' quand le regard du spectateur le rejette dans le monde qui est extérieur à l'œuvre pour mieux appréhender celle-ci.

5 : Enoncer

Le cadre est un déictique¹⁰³. Il dit : regardez *ici*, vois *ceci*. Il dit même regardez *comme ceci* si l'on considère avec Marin qu'il est un modalisateur¹⁰⁴. Pour Rougé, le cadre « instaure un je et un tu de la communication esthétique¹⁰⁵ » : envisager le tableau, c'est se mettre en face-à-face, en position de dire 'ceci me regarde' et de 'faire tableau' en face de ce qui 'me regarde'. Gérard Wajcman traduit cela en disant que le cadre inscrit l'Autre dans le tableau. « Le cadre [...] incarne l'adresse. Le cadre ne pose pas seulement le problème d'un regardeur [...] optique, mais plus largement d'un regardeur-adresse, à qui le tableau serait, confusément ou spécifiquement, adressé, l'Autre du tableau¹⁰⁶ ». Careri réduit le cadre à un indice qui comme tel ne doit attirer l'attention ne fût-ce qu'un instant

¹⁰¹ Déterminer ce qui est premier est difficile. Mais nous suggérons que celle-ci domine toutes les autres fonctions.

¹⁰² *La Vérité en Peinture*, 1978, p. 71.

¹⁰³ « Dans son opération pure, le cadre montre ; c'est un déictique, un démonstratif iconique ». Marin, *De la Représentation* 1994, p. 348.

¹⁰⁴ *De la Représentation* 1994, p. 347.

¹⁰⁵ « En-visager l'absence » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 27.

sur lui-même ¹⁰⁷, mais il est clair que les choses seraient beaucoup plus simples s'il n'était que cela. Indiciel, mais pas seulement, il pose matériellement les conditions d'énonciation.

Il serait possible de déplacer légèrement ce qui précède et d'envisager le cadre comme une forme de citation, l'équivalent visuel de *selon* ¹⁰⁸. Ouvrant et fermant les guillemets, il signifierait *selon* Manet, *selon* Monet, *selon* Matisse. Voici, dit-il empruntant un accent aristocratique « le monde selon Renoir » ¹⁰⁹. En le considérant ainsi, on ne fait que dire, en fait, qu'il signifie et manifeste la prééminence du regard esthétique : son organisation préalable par l'artiste, mais aussi son repérage culturel, son ancienneté anthropologique ¹¹⁰. Il rappelle l'inscription dans la culture occidentale du culte de la production et de la réception picturale. Autrement dit, le tableau encadré tient la place des objets déjà regardés. Il enchaîne le tableau au discours culturel. Il est le site d'un éventuel paradoxe : le tableau y tient une place déjà tenue, mais peut faire sentir qu'il veut s'en arracher, et en arracher son lecteur ; car l'art veut toujours se distancer par rapport à la simple culture, son enveloppe.

6 : Instauration d'un dedans et un dehors

Le cadre crée les deux côtés *dedans* et *dehors* comme la barre sémiotique de Saussure crée en la marquant la division entre signifiant et signifié ¹¹¹. Traditionnellement, la forme du cadre (une fenêtre vue depuis la rue ¹¹²) nous amène à penser que le cadre nous fait entrer dans le monde intérieur du tableau. Mais l'essentiel est qu'il désigne un intérieur et un extérieur sans forcément leur attribuer une place fixe. Ce que Gérard Genette avance concernant le *paratexte* en littérature est ici pertinent et l'on pourrait avancer que si le

¹⁰⁶ G. Wajcman, *Fenêtre*, Verdier, Paris, 2004, p. 309.

¹⁰⁷ « Le cadre est l'indice du tableau, son obliquité par rapport à la surface peinte et certains traits de son ornementation sont soumis à la logique de 'l'impulsion aveugle'. Qui regarde attentivement le tableau ne peut regarder le tableau. ». « L'écart du cadre », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 17/18, 1986, p. 162.

¹⁰⁸ Ceci pourrait nous aider à comprendre pourquoi le cadre réapparaît au moment du postmodernisme car le postmodernisme se délecte de la citation. Voir Chapitre 7.

¹⁰⁹ Aristocratique car Renoir préférait les cadres de style Régence du début 18^e siècle (I. Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, pp. 18-22).

¹¹⁰ Nous pensons ici à la définition historique de l'art que propose le philosophe américain, Jerrold Levinson selon laquelle « quelque chose est de l'art si et seulement s'il est ou a été destiné à être perçu globalement comme l'art antérieur est ou a été correctement perçu ». Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, La Lettre volée, Bruxelles, 2004, p. 141.

¹¹¹ Voir Patricia Allmer, « Framing the Real : Frames and the processes of framing in René Magritte's œuvre », Wolf and Bernhart (dir.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/ New York, 2006.

¹¹² Wajcman, *Fenêtre*, 2004, p. 329.

paratexte est « ce par quoi un texte se fait livre », le cadre est ce par quoi une toile se fait tableau.¹¹³ Commentant le préfixe *para*, Genette cite J. Hillis-Miller : « *Para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois proximité et distance, similarité et différence, intériorité et extériorité [...] une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné [...] Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle même, l'écran qui fait membrane palpable entre le dehors et le dedans¹¹⁴ . » Le côté paradoxal du cadre est ici bien résumé.

7a : Articuler

Le cadre marque le passage entre l'œuvre et son dehors. Pour Heydenryk, le cadre doit fournir une transition élégante entre la surface peinte et la surface qui l'entoure. Comme le démontre Giovanni Careri, le passage à orchestrer dans la peinture abstraite depuis Mondrian reste uniquement celle entre deux surfaces réelles (le mur et le bord du tableau).¹¹⁵ Mais pour Heydenryk, cette première transition a longtemps permis d'accomplir une autre, plus profonde : celle entre le réel de la salle et la fiction du tableau.¹¹⁶ Jean-Claude Lebensztein décrit cette transition opérée et incarnée par le cadre comme une « articulation jamais simple, jamais donnée une fois pour toutes, entre l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur : entre " l'art " et la " vie ", entre " l'art " et la " nature ", " l'art " et le " réel " ¹¹⁷ ».

Le cadre accompagne le spectateur dans son aller-retour entre l'intérieur et l'extérieur du tableau. Careri décrit « un va-et-vient indéterminé entre l'apparat de présentation et la représentation ¹¹⁸ ». Il s'agit d'un aller-retour subjectif, imprévisible et sujet à diverses

¹¹³ « Ce texte [l'œuvre littéraire] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions [...] comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non les considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent [...] pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation » Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, 1987, p. 7. C'est nous qui soulignons.

¹¹⁴ J. Hillis-Miller, *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, New York, 1979, cité par Genette, *Seuils*, 1987, p. 7. C'est nous qui soulignons.

¹¹⁵ Le cadre « devient une surface isolante entre la surface du tableau et celle du mur ». Careri « L'écart du cadre » *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 17/181986, p. 161.

¹¹⁶ « The relation between painted area and its surroundings must be defined clearly, and it is the frame which supplies this definition, providing a graceful transition from one surface to another. In another, deeper sense, a transition must be made from the imaginary world of the image to the real world of the wall », *Art and History of Frames*, 1963, p. 5. C'est nous qui soulignons.

¹¹⁷ Lebensztein « A partir du cadre (vignettes) » in *Annexes*, 1999, p. 187. L'historien d'art Jean-Claude Lebensztein, auquel Derrida rend hommage dans *La Vérité en peinture* (p. 90), est le traducteur de Meyer Schapiro dont il reprend et prolonge le questionnement sémiotique du cadre. À l'occasion de l'exposition *Le cadre et le socle* à Dijon en 1987, Jean-Claude Lebensztein publie cet article fondant son discours sur celui de Schapiro (p. 191) mais aussi de Derrida (p. 187).

motivations d'ordre esthétique et pragmatique qui échappent, selon toute probabilité, à la pleine conscience du spectateur. Nous avons vu comment Jacques Derrida conçoit cette transition en termes de disparition ¹¹⁹.

7b : Esthétiser l'articulation

Entre un dedans dont la matérialité est niée au profit d'une idéalisation et un dehors qui continue à être perçu dans sa matérialité, le cadre articule donc un passage. Cependant, le cadre ne fait pas qu'*articuler* le passage : il peut l'amplifier et le compliquer à dessein, le prolonger avec délectation. De cette façon, le passage lui-même se mêle à l'expérience esthétique de manière matérielle comme il le fait, déjà, sur le plan des idées. Cette esthétisation du passage peut être considérée comme une fonction séparée dont la délectation est également déterminée par la sublimation de l'opération que nous avons appelé 'figurer le bord' (fonction 3).

Néanmoins, l'esthétisation a des limites : si elle est l'œuvre de l'artiste lui-même, elle peut en incorporant le cadre à l'œuvre faire brouiller, et finalement déplacer, la frontière entre extérieur et intérieur. Ce ne sera plus le cadre qui marquera cette frontière, et il ne sera du coup plus tout à fait un cadre. Ce phénomène pourrait s'appeler le syndrome ou plutôt le symptôme de Seurat ¹²⁰. En effet, en peignant le passe-partout et le bord intérieur du cadre avec des touches de couleur complémentaires à celles du tableau, pour créer un *repoussoir* ¹²¹, Georges Seurat s'est évertué à intégrer la transition entre l'œuvre et son dehors de sorte qu'un nouveau dehors s'affirmait et qu'une nouvelle transition s'imposait ¹²². Dans les années 1910, Marsden Hartley a orné ses cadres de motifs en harmonie avec ses toiles et s'est heurté aux mêmes questions ¹²³. De fait, les œuvres de Seurat et celles de Hartley sont exposées avec un cadre supplémentaire à ceux peints

¹¹⁸ Careri, « L'écart du cadre » in *Cahiers du MNAM*, 1986, p. 164.

¹¹⁹ *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p. 71. Voir *supra*, "4 : Ouvrir et fermer".

¹²⁰ *Symptôme* semble autorisé par ce qu'il y a expression involontaire d'une souffrance.

¹²¹ *Repoussoir* ici est le terme que donne Matisse dans une lettre à Charles Camoin en 1914 : « Je suis, vendredi, sorti de chez Bernheim avec un Seurat nouveau. [...] il a en haut et en bas une bande bleu foncé pointillé de violet, qui sert d'encadrement ou plutôt de *repoussoir*. C'est le mot exact je crois. Et c'est le secret des cadres peints de Seurat. Ce que les anciens mettaient dans leurs premiers plans. » *Écrits et propos sur l'art*, 1972, p. 194. C'est nous qui soulignons.

¹²² Les tentatives de Seurat pour harmoniser la transition entre tableau et mur ont été variées et aucune ne semblait lui convenir tout à fait. « Le cadre blanc à grosses rayures qu'il avait d'abord adopté lui *répugna* vite. C'était une barrière autour du tableau, un interrupteur. Cela n'isolait pas, mais rompait, déchirait d'un coup sec l'accord des harmoniques qui continuaient dans les fonds et dans les coins le thème harmonique du motif principal. Il essaya de *parer à l'inconvénient* en ornant la toile d'une bordure répétant en taches ordonnées les sonorités du tableau, puis il peignait son cadre et, cela fait, il le jugeait *insuffisant*. Mais *que faire* ? En somme il détachait une partie du grand tout, il le coupait arbitrairement. *Il en souffrait* [...] *Mais quoi ! Un tableau est un tableau !* » G. Kahn, « Au temps du pointillisme, *Le Mercure de France*, n° 619, 1er avril 1924. Cité par I. Cahn, *Cadres de peintres*, 1989. C'est nous qui soulignons.

par l'artiste. Une distinction extérieur / intérieur est ainsi reimposée.

8 : Détacher

Pour Panofsky, la distance est la grande affaire de la Renaissance, une distance « qui réifie l'objet et personnifie le sujet ¹²⁴ ». Instaurer une distance qui protège, voilà ce qui érige le cadre en « appareil de séparation ¹²⁵ ». Les dispositifs en saillie de Mondrian, où le tableau est disposé « en avant du cadre plutôt que dedans », gardent au moins du cadre cette fonction isolante ¹²⁶. Le cadre isole le tableau des simples choses et le rend signifiant tout comme la rampe de théâtre, autre coupure sémiotique, isole la scène de la salle ¹²⁷. Le cadre détache l'œuvre de ce qui l'environne, de tout ce qui n'est pas elle (de ce que Baudelaire nomme « l'immense nature ¹²⁸ »). La mise en abyme du cadre accentue ce détachement.

Le cadre nous donne à voir le tableau à l'exclusion de toute autre chose et cette logique d'exclusion à laquelle il participe lie le cadre à ce qui le précède historiquement et ce qui se substituera à lui, à savoir d'une part le champ et d'autre part, le musée. Les travaux de Meyer Schapiro et de Jean-Claude Lebensztejn sont ici essentiels. Schapiro affirme que la notion de champ est une invention capitale pour la construction de l'espace pictural ¹²⁹. Un champ définit les limites structurelles à l'intérieur desquelles va se construire l'image ¹³⁰. C'est une opération et une décision d'exclusion et d'inclusion d'où découle tout un ensemble de conséquences formelles. Les bords extérieurs du champ

¹²³ Voir Annexe.

¹²⁴ « La distance, c'est très exactement ce que Panofsky voit s'accomplir de neuf à la Renaissance, qui introduit entre le sujet et l'objet (comme le fait en pratique la perspective) une distance qui réifie l'objet et personnifie le sujet. » Gérard Wajcman, *Fenêtre*, 2004, p. 318.

¹²⁵ En se référant à Panofsky (*Idea*, Gallimard, 1989), Wajcman poursuit « Cette idée de distance s'incarne et s'accomplit dans le cadre-objet comme appareil de séparation » Wajcman, *Ibid.*, p. 318.

¹²⁶ Careri « L'écart du cadre » in *Cahiers du MNAM*, 1986, p. 160. Careri rajoute : « Les exigences, devenues très faibles, de la démarcation sont confiées à l'éclairage qui devient l'élément alors fondamental de l'encadrement ». p. 161.

¹²⁷ Daniel Bougnoux appelle *coupure sémiotique* « cette division spectaculaire, matérialisée au théâtre par la rampe ». « Bis ou l'action spectrale », *Cahiers de Médiologie 1*, Gallimard, 1996, p. 16. Bougnoux affirme qu'« il n'y a pas de spectacle, ou celui-ci se trouve amoindri, s'il est loisible à chacun de pénétrer sur la scène, si on ne sait pas à quelle heure la séance commence ou finit, si les positions entre les acteurs et les spectateurs ne sont pas fermement assignées... » (*Ibid.*, p. 16).

¹²⁸ Charles Baudelaire : « Comme un beau cadre ajoute à la peinture / Bien qu'elle soit d'un pinceau très-vanté / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / En l'isolant de l'immense nature... » (« Un Fantôme III, Le Cadre », Spléen et Idéal XXXVIII, *Les Fleurs du mal. Œuvres complètes*, Bruges, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 37)

¹²⁹ « Sur quelques problèmes sémiotiques de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques ». *Style artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982, p. 7.

fonctionneront comme horizon, que les formes et les lignes intérieures prendront comme repère : « Les horizontales de cette frontière servent d'abord de lignes de sol qui supportent les figures et les rattachent les unes aux autres ; en outre elles divisent la surface en bandes parallèles établissant plus fermement les axes du champ comme des coordonnées de stabilité et de mouvement dans l'image ¹³¹ . »

Pour Schapiro, c'est le champ qui permet sur une surface plane la création d'un espace tridimensionnel : « L'invention d'une surface lisse et fermée rendit possible l'ultérieure transparence du plan pictural, sans laquelle la représentation de l'espace tridimensionnelle n'aurait pu s'accomplir ¹³² . » C'est dire l'importance de cette étape, marquant une rupture dans l'histoire de l'art : « Il nous paraît aujourd'hui aller de soi que la forme rectangulaire de la feuille de papier et sa surface lisse, clairement définie, sur laquelle on écrit et dessine, sont un médium indispensable. Mais un tel champ ne correspond à rien dans la nature, ou dans l'imagerie mentale, où les fantômes de la mémoire visuelle apparaissent dans un vague sans limites ¹³³ . »

Le champ précède le cadre à la fois dans l'histoire de l'art, mais aussi dans l'histoire de chaque image ¹³⁴ . Le champ précadre le dessin pour son créateur tandis que le cadre installe les limites de l'image après sa création pour son récepteur : il les lui impose statutairement. Pour Jean-Claude Lebensztejn, cette exclusion opérée par le champ et le cadre est reprise par le Musée. ¹³⁵ Le Musée a pour vocation de conserver, certes, mais une de ses fonctions essentielles est de détacher les œuvres les unes des autres, de détacher par exemple les chefs d'œuvres des œuvres « d'intérêt historique » ¹³⁶ . Le musée va accompagner cette fonction exclusive du cadre : à la fin du XV^e siècle, le cadre est rejeté hors de l'œuvre pendant qu'à la même époque « le cadre est redoublé dans sa fonction par la Galerie, puis par le Musée ¹³⁷ ». Le musée va ensuite accélérer

¹³⁰ Le champ est pour l'artiste la limite structurante préalable. Le cadre est cette limite préalable pour le spectateur. L'artiste aura toujours un champ, mais le spectateur n'aura pas toujours un cadre. Notre problématique se joue là.

¹³¹ *Style artiste et société*, 1982, p. 9.

¹³² *Ibid.*, p. 8.

¹³³ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁴ Cette prééminence peut être contestée. Elle l'est pour les tableaux réalisés avant le XV^e siècle. Voir Wajcman, : « Il est de fait que les peintures aujourd'hui se séparent techniquement des œuvres anciennes en ce qu'on y ajoute un cadre au tableau terminé, quand les artistes d'autrefois peignaient le plus souvent sur un panneau préalablement établi avec son cadre ». *Fenêtre*, 2004, p. 300.

¹³⁵ « Le cadre et le Musée ont justement cette fonction : délimiter l'œuvre d'art en la séparant fortement de l'ensemble de traces dont se constitue le reste », « L'espace de l'art », *Critique*, avril 1970, 275, p. 337. Cet article traite du musée par un compte-rendu critique de publications de Bourdieu et Darbel (*L'amour de l'art*, Minuit, Paris, 1966), Germain Bazin (*Le temps des musées*, Desoer, Paris, 1967) et de Dubuffet (*Prospectus et tous écrits suivants*, réunis et présentés par Hubert Damisch, Gallimard, Paris, 1967).

¹³⁷ « L'espace de l'art », *Critique*, 1970, p. 337.

l'exclusion : « La fonction exclusive du musée s'est dédoublée vers le début du XX^e siècle. Avant les œuvres d'art s'entassaient sur les murs et le sol du Musée. [...] Après 1907-1914, les murs du Musée se vident et se découvrent : chaque œuvre doit apparaître comme isolée sur le fond vaste, neutre et silencieux du mur¹³⁸. » Dans ce processus historique, le cadre disparaît, reposant la question du champ : l'œuvre prend pour champ ou pour fond le musée lui-même. Lebensztejn cite ici les œuvres de Lucio Fontana, dont « la toile trouée et fissurée est donnée tout entière comme figure ayant pour fond le mur du musée où elle est accrochée¹³⁹ » ; on pourrait ajouter à cet exemple ceux de Pollock, Newman et Rothko. Le Musée représente après l'invention du champ une deuxième rupture : « le concept d'art a subi une transformation profonde quand s'est ouvert un espace destiné à le définir¹⁴⁰ ». Il nous faudra absolument donc, après Lebensztejn et Schapiro, penser le cadre avec le champ et le musée.

9 : Clôturer

Détacher et clôturer font partie d'un même mouvement : chaque ligne de séparation qui détache l'œuvre du mur renforce l'impression d'enfermement du tableau. Le cadre dit la limite de l'œuvre et définit le champ de sa perception : le cadre ferme le tableau afin que celui-ci soit complet, un monde autonome, un régime à part, une unité formelle. Visuellement, le cadre isole le tableau, l'offrant comme une cible, et cela parfois de manière soulignée, de façon à permettre au regard de se concentrer sur lui. Ainsi Marin : « La représentation picturale n'est pas ce qui est vue de préférence à autre chose : elle est ce qui ne peut pas *ne pas être vu* parce qu'il n'y a qu'elle à voir.¹⁴¹ » Careri traduit ainsi le message du cadre : « Ne regardez que ceci ! »¹⁴². Le cadre centre le regard pour que le tableau commence à faire son travail de délectation. Rougé dit que le cadre situe le regard, qu'il lui donne un site¹⁴³. Ce faisant, il l'intensifie : le mettant au travail, et

¹³⁶ Terme cité par Lebensztejn. « L'espace de l'art », *Critique*, 1970, p. 338. Lebensztejn décrit le musée comme une machine à exclure, et considère le musée américain d'une redoutable efficacité en la matière. Pour que cela fonctionne, cela doit se cacher derrière le pendant dialectique : l'inclusion ou l'intégration de nouveaux chef d'œuvres. Le musée « donne à l'art son statut propre en le séparant du reste et par la fonction intégrante il occulte cette coupure qui lui donne le statut d'art », « L'espace de l'art », p. 341.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 338.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 336.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 338.

¹⁴¹ Marin, *De la Représentation* 1994, p. 318. C'est nous qui soulignons.

¹⁴² Careri, « L'écart du cadre » in *Cahiers du MNAM*, 1986, p. 159.

¹⁴³ « Le cadre se tient autant autour du regard qu'autour du tableau : il situe l'un et l'autre, il met l'un et l'autre à l'abri. » *Cadres & Marges*, 1995, p. 29.

soumettant le tableau au désir. On peut rappeler qu'en tant que métaphore, le terme *cadre* exprime souvent cette notion de concentration bénéfique en vue d'un travail à faire¹⁴⁴.

Aux yeux du spectateur, le cadre participe à la création de l'espace de représentation en signifiant la clôture de celle-ci. Pour Daniel Bounoux, « le cadre opère une coupe ; sur lui le regard bifurque vers un monde plein où les signes parlent ». ¹⁴⁵ Daniel Arasse déclare que le cadre « crée le lieu de constitution des signes, un lieu où le réel devient signe pour le regard qui se pose sur lui ¹⁴⁶ ». Selon Louis Marin, l'encadrement est une véritable nécessité sémiotique : c'est le cadre qui nous met en état de « présence exclusive » au tableau ¹⁴⁷. L'opération de détachement logique sur laquelle insiste Marin éloigne le tableau de son producteur et *construit* son spectateur ¹⁴⁸.

La clôture est nécessaire à la fiction. Dominique Chateau suggère de considérer le cadre par rapport à ce qui en constitue un modèle contradictoire : le *ready-made*. Alors que le cadre est « un attrape-regard », le ready-made de Duchamp est « un repousse-regard ¹⁴⁹ ». Celui-ci n'a aucune bordure qui dessine un espace distingué du contexte et qui projette cet espace dans l'hypothèse d'un autre monde. Pour exister en tant qu'œuvre, le ready-made a besoin du musée, ou du moins de l'idée du musée. Nommer *œuvre* un objet trouvé est un acte qui suppose la forte prévalence du musée et de ses pratiques culturelles de distinction et d'exclusion. La question laissée par Duchamp est de savoir si le musée procure au ready-made un détachement suffisant (s'il s'y trouve physiquement, c'est probable) et une clôture suffisante (c'est moins sûr) pour qu'il y ait création d'un autre monde.

10 : Eclairer

Le cadre participe à l'éclairage du tableau, captant la lumière et la renvoyant vers la surface peinte. C'est pour sa capacité à prendre et à distribuer la lumière que l'or est la couleur traditionnelle du cadre. Pour Matisse, « L'or seul convient aux cadres ¹⁵⁰ », car le

¹⁴⁴ Cf. « Le mot *cadre* », *supra*.

¹⁴⁵ D. Bounoux, *La Communication par la bande, introduction aux sciences de l'information et la communication*, La Découverte, Paris, 1991, p. 224. Il ajoute : « une œuvre se reconnaît à l'autorité de son cadre, à l'envie qui nous prend d'habiter cette clôture. »

¹⁴⁶ « L'Opération du bord, » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 15.

¹⁴⁷ Le cadre « est un moment important *dans* la construction du spectateur "fictionnel" ou modélisé de la représentation à l'intérieur même de la représentation de peinture : opérateur du processus de transformation de l'aspect en prospect, de la différence simple des contraires (A vs B vs C...) dans la différenciation des contradictoires (A vs non-A) [...] Le cadre comme signe et processus vise à transformer la différence *infinie* du monde perçu en une différenciation *absolue* où la représentation picturale n'admet aucun jugement de convenance ou de disconvenance avec ce qui ne serait pas elle ». L. Marin, *De la Représentation*, 1994, p. 318.

¹⁴⁸ « Avec le cadre, le tableau inscrit sa propre théorie », *De la Représentation*, 1994, p. 317

¹⁴⁹ « Duchamp, du cadre », in *Cadres & Marges*, 1995, p. 109

cadre doré apporte l'éclairage qui rehausse la transparence de la peinture à l'huile ¹⁵¹. L'effet de comparaison est bénéfique pour cette peinture : « Une toile peinte à l'huile doit être entourée d'une bordure dorée et quand la peinture est bonne, elle est, voyez-vous, encore beaucoup plus *riche* que l'or ¹⁵². »

11 : Signaler

Pour articuler, le cadre doit servir de signal. Percevoir un cadre, c'est recevoir simultanément le message « Regardez ceci » ou « Attention message iconique ! ». Le cadre signale le tableau, appelant sur lui le regard. Le cadre est programmé pour attirer, voire attiser, la pulsion scopique ; il capte le regard comme une proie et, dans un jeu de séduction, se signale comme telle. Pour être remarqué, l'aspect voyant du cadre, ses fioritures et la brillance de ses ors, peuvent être augmentés. Laforgue et Huysmans, comme nous le rappelle Lebensztein, comparent le cadre à la parure féminine, au maquillage et à la tenue vestimentaire ¹⁵³. Ce jeu de séduction peut s'apparenter à l'ordre de la drague ; ainsi Wajcman affirme que « le cadre fait de l'œil au spectateur ¹⁵⁴ ». Il peut aussi être considéré comme un jeu commercial ; ainsi pour Degas, et d'autres avant lui, le cadre est le « proxénète du tableau ¹⁵⁵. Le proxénète doit rester dans l'ombre, organiser ou superviser la situation signalétique, mais non se mettre en avant.

12 : Imposer

Le cadre impose le tableau au spectateur et donne au tableau l'ascendant visuel sur le mur qui le soutient. Au Prado de Madrid, le cadre épais aux reliefs dorés de *Las Meninas* donne au tableau de Vélasquez autorité et priorité visuelle. Cette lutte nécessaire pour le pouvoir est soulignée par les propos de Mark Rothko qui affirme que ses tableaux sans cadre doivent être accrochés de manière à saturer l'atmosphère de la salle d'exposition et à faire « capituler » le mur ¹⁵⁶. De telles exigences peuvent être respectées dans la galerie ou dans le musée, mais elles sont plus difficiles à négocier dans un salon

¹⁵⁰ Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, 1972, p. 88.

¹⁵¹ « La peinture à l'huile [...] ne vaut que par ses transparences ». Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, 1972, p. 88.

¹⁵² C'est la leçon que Matisse donne à Jacques Guenne en 1925 : Matisse, *Ibid.*, p. 88.

¹⁵³ Lebensztein « A partir du cadre » in *Annexes*, 1999, p. 201.

¹⁵⁴ Gérard Wajcman, *Fenêtre*, 2004, p. 314.

¹⁵⁵ Lebensztein « A partir du cadre » in *Annexes*, 1999, p. 187. » Degas reprend les termes qu' André Felibien prêtait déjà aux italiens au XVIIe siècle (voir Careri, « L'écart du cadre » in *Cahiers du MNAM*, 1986, p.161.)

¹⁵⁶ « By saturating the room by the feeling of the work, the walls are defeated ». Propos de l'artiste cités in *Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, 1998, p. 345.

particulier où le cadre doit participer à la fois de la décoration (au risque de faire capituler le tableau) et fournir au tableau le moyen d'échapper au décor. Imposant le tableau, taillant et revendiquant pour lui une place, le cadre exprime ainsi l'impératif territorial de l'art.

13 : Proposer à la contemplation

Schapiro affirme que « l'image sans bordure existe comme si l'on devait y jeter un rapide coup d'œil plutôt que d'y arrêter le regard ¹⁵⁷ ». Par comparaison, l'image encadrée se présente de manière plus solennelle. Le cadre est un protocole de cérémonie que la prévalence de l'or relie au sacré. La consécration sort l'objet de l'espace quotidien et invite à le contempler, c'est-à-dire à se livrer à une transcendance par le regard. Le temple, avant d'être bâtiment, est « l'espace tracé dans l'air par le bâton de l'augure comme champ d'observation en vue des auspices ¹⁵⁸ ». Le cadre reproduit ce geste inaugural qui crée l'espace sacré du temple ; son modèle architectural est le seuil. Les élaborations de Louis Marin s'efforcent de démontrer comment le détachement opère la contemplation : « Lorsqu'à l'œil du peintre est substitué le regard du spectateur, un cadre est nécessaire parce qu'à l'artefact considéré dans le procès de sa production est substitué le tableau dans celui de sa présentation, de sa mise en spectacle ¹⁵⁹ ».

14 : Idéaliser

La protection que procure le cadre est réelle, mais l'apparence de protection joue autant que sa réalité, car à moins d'être sous vitre comme *La Joconde*, la toile reste vulnérable. L'important est qu'elle le semble moins grâce à son cadre-bouclier qui impressionne le spectateur et le tient à distance, dissuadant le contact, proposant la rencontre d'un œil et d'une vue idéalisée ¹⁶⁰. Pour Germano Celant, cette idéalisation est le processus même de la culture : « In museums and galleries in particular, art is placed under glass and defended, and isolated, by security systems. Its physical properties are obscured, causing the public to lose all contact with the materiality and porosity of canvas and paint ; everything appears sleek and smooth. While seeming to be protected art is made untouchable ; that is immaterial and ideal. ¹⁶¹ » Objet lisse aux bords invisibles, le tableau est livré à la sublimation. Une idéalisation équivalente est produite par les marges blanches du livre : André Malraux affirme que « l'intellectualisation » de la peinture est le

¹⁵⁷ *Style artiste et société*, 1982, p. 13.

¹⁵⁸ Arasse, « L'Opération du bord, » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 15.

¹⁵⁹ *De la Représentation*, 1994, p. 316. Cf. encore p. 317 : « Le cadre est un des procès qui conditionne le passage de la vision à la contemplation, de l'aspect au prospect. Les termes sont de Poussin, *aspect* signifiant la vision simple, *prospect* la considération attentive.

¹⁶⁰ Marin, *De la Représentation*, 1994, p. 347 : « L'opération d'encadrement et de cadrage n'est ainsi que le moment empirique d'une opération *idéale* et essentielle de constitution d'un objet perçu en objet *théorique*.. » C'est nous qui soulignons.

résultat de la prédominance du livre d'art en tant que paradigme de rencontre avec la peinture ¹⁶². Bertrand Rougé explique que « la feuille blanche autour du tableau fonctionne comme un prolongement sans rupture de son plan idéal et immatériel ¹⁶³ ».

Nous pourrions avancer que le cadre expose le tableau au regard, mais le protège du corps. Le cadre, pourrait-on dire, met le corps entre parenthèses : avec le tableau encadré, le corps du spectateur ne rencontre pas *le corps du tableau*. Cette expression à première vue étonnante traduit néanmoins le projet de travaux sans cadre comme ceux d'un Robert Ryman ou d'un Sean Scully. Ainsi, Jean Frémon insiste sur la présence corporelle des tableaux de Scully et Thierry De Duve dit de Ryman : « Chaque touche de son pinceau est une caresse adressée à la toile comme si la toile était un corps vivant capable d'une réponse érotique. ¹⁶⁴ » Ryman et Scully reprennent le projet moderniste de désublimation et de désencadrement.

Daniel Buren appelle le travail de son ami Robert Ryman une « peinture résistante », car elle résiste à la reproduction et à l'idéalisation par les marges ¹⁶⁵. Elles restent résolument matérielles. On aurait voulu déduire cette axiome : ce qui est encadré peut être reproduit ; encadrer, c'est offrir une image à déplacer, à emporter, à couper et à coller. Mais, l'axiome ne fonctionne pas tout à fait car des images fortes comme celles de Warhol se reproduisent à merveille et peuvent être exposées sans cadre. Cela n'empêche pas d'affirmer que le cadre fait partie d'un processus d'idéalisation qui passe par la reproduction.

15 : Valoriser

Cette fonction chapeaute d'autres. En effet, les diverses actions du cadre ajoutent à la toile de la valeur : l'inclusion dans la catégorie tableau, le signalement à l'attention et la concentration de celle-ci, la mise en scène, la protection et le détachement ; la convention du cadre d'or, enfin, est une surdétermination de valeur. Visuellement et culturellement, le cadre consacre la valeur de l'objet encadré.

¹⁶¹ Germano Celant, « Framed : Innocence or guilt ? », *Artforum*, été 1982, p. 49. Dans cet article, Celant présente un somptueux bouquet de métaphores sur le cadre.

¹⁶² *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1965, p. 238 : « Nous sommes en train d'élaborer un monde de l'art d'où tout cadre a disparu : c'est celui des livres d'art. Le cadre y est remplacé par la marge ». P. 239 : « Cette marge [...] c'est aussi le mur blanc de la galerie et du musée modernes ». P. 240 : « Le vaste département du Musée Imaginaire [...] oriente la transformation des vrais musées par une intellectualisation sans précédent de l'art ».

¹⁶³ « En-visager l'absence » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 42.

¹⁶⁴ *Voici, Cent ans d'art contemporain*, Brussels, Ludion, 2000, p. 147. Jean Frémon, : *Sean Scully, Repères, Cahiers d'art contemporain*, Galerie Lelong Paris, 1997.

¹⁶⁵ D. Buren, « L'Ineffable », *Robert Ryman*, *Beaux Arts Magazine*, hors-série, p. 40.

16 : Unifier et rehausser la composition

Accentuant ses lignes, mettant en valeur son chromatisme, rehaussant l'impact de sa composition, le cadre peut ainsi révéler les forces formelles du tableau. Là réside, sans doute, *l'art* de l'encadreur. D'abord, qu'un tableau soit illusionniste ou abstrait, le cadre participe par contiguïté rétinienne au système de distribution et de hiérarchisation de ses valeurs chromatiques et vectorielles. Matisse l'affirme : « le jeu des rapports, par exemple dans un dessin, entre les différentes surfaces encloses, les parties réservées c'est-à-dire non touchées et le cadre permettra d'obtenir la coloration et la hiérarchie nécessaires¹⁶⁶ . » Careri l'explique : « Le cadre-format possède des propriétés géométriques de divisibilité et de projection, le choix de ses dimensions et de sa forme fait déjà partie du processus de composition. Quand le tableau est terminé, les rapports simples du cadre format sont engagés dans des relations d'une extraordinaire complexité avec les lignes les formes et les couleurs qui ont pris place sur la toile¹⁶⁷ . »

17 : Prolonger la perspective

Dans tout tableau où l'espace est créé par une illusion perspectiviste, le cadre prolonge et approfondit l'effet de perspective. Selon Schapiro, « Quand il est en saillie, et qu'il enclot des vues avec perspective, *le cadre* fait reculer la surface du tableau et *aide à creuser* la vue¹⁶⁸ ». Pour Careri, « le cadre emprunte toujours au vocabulaire architectonique de l'entrée : arche, porte, fenêtre » et ce « 'cadre-entrée' engendre une illusion de profondeur ». Il va jusqu'à en conclure que « jusqu'au début du XX^e siècle, le mur a gardé une structure perspective larvée¹⁶⁹ . » Mondrian s'en est plaint, affirmant que l'encadrement engendre une sensation de troisième dimension¹⁷⁰ .

Le cadre est donc largement considérée comme le complice historique du tableau illusionniste. Ainsi Schapiro : « On put se passer du cadre quand la peinture cessa de représenter la profondeur et s'intéressa aux qualités expressives et formelles des traits non mimétiques plus qu'à leur transformation en signes.¹⁷¹ » Pour Matisse, par exemple, la question du cadre ne se pose qu'avec l'interrogation de l'illusionnisme comme paradigme pictural¹⁷² .

¹⁶⁶ Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, 1972, p. 196.

¹⁶⁷ Careri, « L'écart du cadre » in *Cahiers du MNAM*, 1986, p. 159.

¹⁶⁸ *Style artiste et société*, 1982, p. 12.

¹⁶⁹ Careri, *Ibid.*, p. 160.

¹⁷⁰ Careri, *Ibid.*, p. 160.

¹⁷¹ *Style artiste et société*, 1982, p. 13.

18 : Scénographier

On peut affirmer que le cadre induit et ordonnance les conditions de regard (comme on a vu, il embellit, approfondit et éclaire le tableau) ; mais est-on pour autant autorisé à parler du cadre en termes de mise en scène ? Bien entendu, l'encadreur¹⁷³ n'a pas vis-à-vis d'un tableau le rôle qu'a le metteur en scène vis-à-vis d'un texte de théâtre : la transposition d'un tableau en *tableau encadré* ne demande pas une intervention ni une élaboration du même ordre que celui qu'exige le passage d'un texte écrit au texte joué avec dispositif scénique, incarnation par des acteurs et composition en durée programmée par le metteur en scène. Mais, il peut y avoir, à des degrés plus ou moins heureux, des analogies entre cadre et mise en scène¹⁷⁴.

Notons d'abord l'évidence qu'un tableau peut être re-encadré tout comme un même texte peut recevoir plusieurs mises en scène. Rappelons ensuite qu'un artiste (peintre ou dramaturge) peut s'impliquer à des degrés variés dans la présentation de ses œuvres au public. Un dramaturge peut être ou non metteur en scène de son propre travail ou il peut contraindre, comme le faisait Samuel Beckett, les metteurs en scène à suivre ses indications scéniques. De même, un artiste visuel peut intervenir ou non dans l'accrochage de ses expositions. Par ailleurs, le travail plastique lui-même peut être plus ou moins théâtral, c'est-à-dire exiger à des degrés divers la co-présence de l'œuvre et du spectateur.¹⁷⁵

Prenons, pour l'instant, un exemple du cadre comme mise en scène. Les précautions de Frederick Edwin Church pour l'exposition de certains de ses tableaux sont très nettement du côté du théâtral (au sens d'*excessif* que prend ce mot aujourd'hui). *Heart of the Andes* (1859), par exemple, était monté sur un estrade et couvert d'un rideau rouge que l'on retirait pour qu'à New York ou à Londres les spectateurs, invités à se munir de lunettes d'opéra pour en apprécier les détails, l'admirent comme un spectacle¹⁷⁶. Du dispositif, seul subsiste aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York le cadre élaboré pour impressionner le visiteur et lui signifier la grandeur de l'œuvre et de la vue qu'elle offrait. La grandiloquence de ce cadre témoigne néanmoins de la théâtralité voulue par Church en conformité avec certaines conventions de réception de son époque¹⁷⁷.

L'exemple de *Heart of the Andes* est certes extrême, mais, à l'opposée, on pourrait penser, du moins du point de vue théorique, que la pose autour d'un tableau de simples

¹⁷² Schneider, Matisse, 1984, p. 444.

¹⁷³ Par *encadreur* nous voulons désigner ici la personne qui prend en charge le choix de l'encadrement et non sa fabrication.

¹⁷⁴ Rappelons que Seurat a eu l'intuition de ses cadres sombres en observant le contraste entre scène et salle au festival de Bayreuth. Voir I. Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, p. 87.

¹⁷⁵ Voir chapitres 7.

¹⁷⁶ Cf. David Bjelajac, *American Art, A Cultural History*, Laurence King Publishing, 2000, p. 214-5.

baguettes (comme l'autorise la coutume depuis les années 1920) constitue également une mise en scène comme il en existe au théâtre d'une sobriété assumée. Eclairage, approfondissement et accentuation : ces apports du cadre l'apparentent au moins à une forme de scénographie.

19 : Envelopper

L'idée d'enveloppement ou d'emboîtement recouvre plusieurs significations et recoupe d'autres fonctions du cadre. C'est d'abord entourer le tableau de matière précieuse, de bois et d'or. C'est en même temps l'envelopper d'aura, de considération et de distinction. C'est aussi le présenter, c'est-à-dire non seulement le rendre présent, l'énoncer, mais aussi en faire un présent, un cadeau présenté avec soin comme les luxueux emballages de Christo et Jeanne-Claude. Cet emballage est une manière de matérialiser le regard. C'est mettre l'art dans une enveloppe pour l'adresser et inviter à l'ouvrir.

La citation, emboîtement discursif, réflète l'emboîtement matériel que Germano Celant énumère ainsi : « painting, frame, wall, room, building, city, territory, earth, universe. »¹⁷⁸ Cette fonction relève de ce que nous avons nommé *articuler*, et est proche de la notion de parentalité (l'enchaînement des générations)¹⁷⁹. Les classements historiques de l'art le dévoilent : pendant des siècles, la peinture et la sculpture sont placées *dans* l'architecture du temple et du palais. Le cadre condense l'espace architectural¹⁸⁰. Et au XX^e siècle, quand l'architecture est radicalement mise en question et après l'utopie de Mondrian ou de Malevitch, la peinture, pensée par sa place dans l'ensemble, pourra devenir une forme de design¹⁸¹.

L'emboîtement peut se lire à l'envers. Ainsi les tableaux dans l'atelier de Mondrian doivent induire un monde extérieur fictif et idéal. Pour Dominique Chateau, la progression, qu'il compare aux poupées russes, va de l'immatériel au plus matériel et vice-versa¹⁸².

¹⁷⁷ Songeons pour cela qu'en Allemagne dans les années 1830 Caspar David Friedrich requérait pour ses œuvres non seulement un rideau mais également de la musique Cf. Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie, (Les paradoxes de la donation)* puf, Paris, 1995, p. 32.

¹⁷⁸ « Framed », 1982, p. 55. Ce qui compte pour Celant, c'est la relation rythmique entre les éléments qui s'emboîtent.

¹⁷⁹ Voir « Supplémenter, 20 ».

¹⁸⁰ Rougé : « En enveloppant ainsi le regard, le cadre lui offre des repères, reconstitue l'abri de l'église, de la maison, du temple ou de la caverne. » « En-visager l'absence » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 29.

¹⁸¹ « Pour beaucoup d'artistes de la première abstraction, celle-ci inaugura non seulement la fin de la représentation naturelle, mais, à terme, [selon Mondrian] 'la fin de l'art comme objet séparé de notre environnement' ». Lebensztein « A partir du cadre » in *Annexes*, 1999, p. 213. Nous pensons aussi à la place de la peinture pour le Bauhaus.

¹⁸² « Il y a, du réel au musée et du musée au tableau, quelque chose comme l'emboîtement des poupées russes, et au fil de ces degrés, l'idée de cadre prend un sens de plus en plus précis, de plus en plus physique ». « Duchamp, du cadre » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 103.

Werner Wolf n'utilise pas le terme *emboîtement*, mais il repère la notion quand il fait axiome du fait que le cadre se situe toujours par rapport à l'œuvre à un niveau logique supérieur¹⁸³.

20 : Supplémenter

Baudelaire dit que le cadre ajoute au tableau « quelque chose d'étrange et d'enchanté »¹⁸⁴. La formule nous indique que le tableau a besoin d'une altérité magique. Pour Marin, l'encadrement est à la fois une nécessité sémiotique et un accomplissement : « C'est par le cadre que s'accomplit le tableau dans sa finalité d'être vu, montré, publié.¹⁸⁵ » Pour la tradition esthétique le cadre est « l'accompagnement nécessaire du tableau »,¹⁸⁶ Dans *Le Musée imaginaire*, Malraux raconte la réaction de surprise de conservateurs français et américains « à qui les restaurations sont pourtant familières » devant *la Joconde* sans cadre¹⁸⁷. Ce sentiment est théorisé par Derrida quand il affirme que le cadre manque au tableau¹⁸⁸. Pour Jean-Claude Lebensztejn, « le cadre est toujours la marque d'un manque » ; le cadre « n'est-il pas une béquille servant à soutenir la faiblesse de l'œuvre d'art, à conforter son autonomie jamais vraiment assurée ?¹⁸⁹ » Pour Wajcman, cette béquille, ce supplément n'est autre que le regard ; le cadre est le signe visible sur le tableau du regard qu'il demande. : « Le cadre, en ce sens, *complémente* le tableau visible d'un regard. Le cadre enveloppe l'œuvre d'un regard et le constitue comme œuvre. »¹⁹⁰

On peut entendre cette notion de supplémentarité de façon structurelle : un dehors qui instaure un dedans¹⁹¹. Le cadre complète le tableau au sens performatif où il dit

¹⁸³ Werner Wolf, : « Familiar framings are distinct from, and located on an (onto-)logically higher level than, the framed. » Wolf and Bernhart (dir.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/ New York, 2006. Introduction, p.

¹⁸⁴ Baudelaire, « Un Fantôme III, Le Cadre », (Spléen et Ideal XXXVIII, *Les Fleurs du mal*.)

¹⁸⁵ Marin, *De la Représentation*, 1994, p. 316

¹⁸⁶ Matisse, lettre à Morosov en 1911, *Écrits et propos sur l'art*, 1972, p. 196. Dans un témoignage recueilli en 1943, le peintre dira « Les quatre côtés du cadre sont parmi les parties les plus importantes d'un tableau. » *Ibid.*, p. 196.

¹⁸⁷ *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1965, p. 234.

¹⁸⁸ Derrida propose une méditation afin d'élaborer « la place du manque dans une théorie du cadre ». *La Vérité en Peinture*, 1978, p. 50. Derrida affirme et réaffirme que la caractéristique structurelle majeure du cadre est son rapport au manque dans le tableau : « Le parergon inscrit quelque chose [...] dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, jouter, frôler, froter, presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans *que dans la mesure où le dedans manque*. » *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁹ Lebensztejn « A partir du cadre » in *Annexes*, 1999, p. 222.

¹⁹⁰ Wajcman, *Fenêtre*, 2004, p. 307.

¹⁹¹ Voir 6, *supra*.

« c'est complet » ; c'est son devoir, déjà analysé, de clôture ¹⁹². Germano Celant suggère de considérer le cadre comme un cordon ombilical et l'œuvre comme un enfant sevré du corps de l'art. ¹⁹³ Si on n'ose pas le suivre, on pourrait plus facilement reconnaître dans le cadre une figure parentale ; nécessaire au tableau mais extérieure à lui, comme le parent l'est à l'enfant, le cadre est appelé pour constituer le tableau, c'est « un dehors qui est appelé au-dedans du dedans pour le constituer en dedans ¹⁹⁴ ».

Cette supplémentarité est-elle du côté du besoin ou du désir ? D'évidence, l'objet-tableau porte trace du désir de l'engendrer. Il témoigne aussi de son inadéquation à ce désir, car le tableau n'est pas que l'accomplissement du désir poïétique, il en est aussi la déception ¹⁹⁵, par quoi il relance et ressourçe ce désir. L'objet extérieur qu'est le cadre rappelle les limites du tableau ; ainsi il donne à voir ce qui relance le désir de créer. Le cadre n'est donc pas tant un cordon ombilical qu'un dispositif d'énonciation du désir. Le tableau est un objet manquant qui en appelle d'autres ; l'art est un appel à l'art futur, voilà ce que manifeste le cadre.

¹⁹² Voir 9, *supra*.

¹⁹³ La réintégration de l'œuvre dans « le corps de l'art » serait l'horizon d'attente de l'artiste : « The artist knows that the cut must ultimately be mended— that at a certain moment in history a tendency will develop to sew up the gap between canvas and environment so that the work is no longer perceived as separate, but as integrated back with the body of art » Celant, « Framed », 1982, p. 49.

¹⁹⁴ Derrida, *La Vérité en Peinture*, 1978, p. 74.

¹⁹⁵ Cf. cette déclaration de Sean Scully, « Le tableau est en tout point tel qu'on l'a réalisé, pas forcément tel qu'on l'aurait voulu. » *Sean Scully*, Toulon, 2003, p. 42.

Première partie : Travaux fondateurs

Chapitre 1 : Des tableaux sans cadre : Barnett NEWMANN et Mark ROTHKO



Hans NAMUTH, Jackson Pollock à East Hampton, 1951

Barnett Newman (1905-1970) et Mark Rothko (1903-1970) présentent leurs tableaux sans cadre. Ce chapitre traitera des effets sur le spectateur de cette absence de cadre et démontrera la manière dont le cadre absent est relayé. Ce choix esthétique est une rupture dans la tradition, tout au moins en apparence. En effet, le cadre ne « disparaît » pas, mais se transforme, ou plutôt, sa fonction est relayée. L'œuvre de Jackson Pollock servira de contrepoint quant à la manière dont la pratique muséographique conserve ou contrarie des choix en matière d'encadrement qui font partie intégrante des œuvres.

Un document existe qui suggère le lien problématique du cadre avec cette œuvre fondatrice de la modernité américaine. Il s'agit d'une photographie de Jackson Pollock mise en scène par Hans Namuth en 1951 devant l'atelier du peintre à East Hampton. Le photographe nous invite à regarder sa composition centrée sur le grand cadre vide qui décentre le peintre pour mieux convoquer sa peinture absente ; partiellement visible derrière Pollock, se trouve le cadre d'une fenêtre. Ces trois cadres opèrent comme un travelling qui creuse l'image de gauche à droite. Namuth a fait poser le plus célèbre des peintres américains de l'époque¹⁹⁶ à côté d'un cadre vide pour signifier tout ce qui motive son projet photographique autour de Pollock — la production de l'œuvre qui éclaire sa réception, la consécration du producteur — et, sans doute, pour dire que cette peinture questionne le cadre.

Placer Pollock lui-même à côté, devant et dans le cadre d'une photographie est donc évocateur, mais faut-il encadrer un Pollock ? Les réponses pratiques divergent. Les petits formats sont le plus souvent encadrés — ainsi *Pasiphae* (1943) au Metropolitan Museum de New York. Mais, la même institution présente *Autumn Rhythm* (1950) sans cadre. En

¹⁹⁶ Voir Roland Tissot, *L'Amérique et ses peintres*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, qui cite (p. 237) le titre du magazine *Life* du 8 août 1948 : « Is Jackson Pollock the Greatest Living American Painter in the US ? »

revanche, le Centre Pompidou à Paris a décidé de présenter encadrées et sous vitre les deux grandes toiles de Pollock dans sa collection permanente : *Number 26 Black & white* (1948) et *The Deep* (1953). Les cadres avaient été posés par les propriétaires auxquels le musée parisien a acheté ces œuvres ; c'est le musée qui a rajouté les vitres pour protéger les pièces des agressions potentielles¹⁹⁷.

La fonction protectrice joue alors prioritairement aux dépens de la respiration esthétique des tableaux : les deux tableaux parisiens peuvent sembler comprimés, retenus, enfermés. Cependant, les coulures et entrelacs de *Autumn Rhythm* et leur motif bord à bord (*all over*) se détachent tels des graffitis sur les parois du Metropolitan Museum. L'absence de cadre amplifie le mouvement d'expansion tracé par les traits colorés ; l'impression d'ouverture que procure le tableau n'est pas contredite. Le tableau gagne en présence, la puissance gestuelle de la peinture est davantage révélée par l'humilité de son support. Au Metropolitan Museum, la rupture qu'opère Pollock avec la tradition de présentation des tableaux est à la fois consommée et conservée.

L'étude de l'œuvre de Pollock et de son rapport au cadre restera, cependant, à faire. Elle devrait être éclairée par les analyses qui vont suivre des pratiques de Rothko et de Newman. En effet, nous avons choisi de nous consacrer à ces deux artistes pour qui l'affaire nous semblait plus essentielle.

En 1954, le directeur du Musée Guggenheim, James Johnson Sweeney, prend la liberté d'exposer sans cadre sur des murs blancs des toiles de Miró, Picasso, Braque et Cézanne. Dans une lettre adressée au musée et au *New York Times Magazine*, Barnett Newman proteste :

This is not a simple matter of display and decorative technique. I, as one of the first painters to reject the frame, feel that any presentation of my own pictures in a frame, would, in effect, mutilate them. However, I feel it is just as mutilating to show Cézanne without a frame. [...] to show Cézanne's Clockmaker without a frame is to distort its historical meaning. [...] Cézanne, together with the impressionists [sic], disliked only the gold frame of the Salon because it was the frame of authority, but he intended and actually insisted that his pictures be seen in frames. It is presumptuous for Mr. Sweeney to try to modernize Cézanne. It is enough that Cézanne is modern. It is not necessary for Mr. Sweeney to compel him to be contemporary...¹⁹⁸

Pour Newman, la présentation de Cézanne sans cadre est une hérésie formelle et un anachronisme : mettre une œuvre en circulation délibérément sans cadre est une pratique ultérieure à Cézanne. Dans ce texte, l'artiste américain se revendique fièrement comme un pionnier dans le refus du cadre.

¹⁹⁷ Le Musée National d'Art Moderne de Paris a pour pratique de mettre des vitres que les pièces jugées très importantes et susceptibles d'attirer des agressions : c'est ainsi qu'il considère l'œuvre de Jackson Pollock. (Conversation téléphonique le 4 novembre 2004 avec Martine Briand, service documentation des collections du Musée national d'art moderne.)

¹⁹⁸ *Letter to Guggenheim director J.J. Sweeney and New York Times Magazine, 1954 in Selected Writings and Interviews, ed. John P. O'Neill, Knopf, New York, 1990, p. 41.*



Barnett NEWMAN, The Wild, 1951

Pour comprendre l'exemplarité de cette pratique de Newman, nous commencerons par regarder un tableau exécuté par lui en 1951, *The Wild*. Il s'agit bien d'un tableau et non d'une sculpture ; il est accroché au mur et élevé du sol ; pourtant, il existe dans notre espace réel et non pas dans l'espace idéal qui se niche à l'intérieur d'un cadre. Il ne mesure que quatre centimètres de large, mais, depuis sa première exposition dans la galerie de Betty Parsons à New York, il occupe généralement toute la largeur d'un mur ; installé par exemple à la Tate Modern de Londres en 2002, son vertical rouge cadmium sur bleu ardoise était présenté sur un mur de six mètres de large ¹⁹⁹.

Comme nous avons vu, le cadre opère la transition du monde réel au monde imaginaire ²⁰⁰ ; de concert, l'œil et le cadre tendent la peinture vers l'idéal, vers l'Idée. En

¹⁹⁹ L'exposition *Barnett Newman* est organisée avec le Philadelphia Museum of Art. Elle se tient du 24 mars au 7 juillet à Philadelphie et du 19 septembre 2002 au 5 janvier, 2003 à la Tate Modern, Londres. Catalogue : *Barnett Newman*, (Ann Temkin, dir.), Philadelphia Museum of Art, 2002.

revanche, l'absence du cadre — c'est-à-dire l'absence de protection, de consolidation visuelle et de consécration — privilégie la matière tactile de la toile et sa présence dans l'ici et le maintenant. *Here* et *Now* ont d'ailleurs pu servir à l'occasion de titres pour Newman, car ce sont bien les injonctions qu'il adresse en permanence au spectateur²⁰¹. La visée énonciative d'un tableau comme *The Wild* est de nous demander d'être physiquement à côté de lui, comme nous le serions d'un corps humain. Le projet de Newman sera celui de Ryman et de Scully : rapprocher le spectateur du *corps du tableau*²⁰².

Il faut lire dans ce titre de 1950, *The Wild*, une convocation du *wilderness*, étendue de nature sauvage, topos à connotation religieuse de la peinture de paysage du dix-neuvième siècle. Cette peinture-là présentait aux résidents des grandes villes de l'Est des Etats-Unis une nature grandiose qui deviendra un objet d'édification, de fierté et déjà de nostalgie. Pour Thomas Cole, le *wilderness* est la caractéristique essentielle du paysage américain ; l'impression de sa sublimité est due au fait qu'il met l'homme en contact direct avec l'œuvre de Dieu²⁰³. Les tableaux de Cole et des peintres de la Hudson River School représentent les œuvres divines (« his undefiled works »²⁰⁴) comme lieu de méditation et d'édification morale. *St. John in the Wilderness*, peint par Cole en 1827, manifeste dans le paysage représenté l'identification contemporaine de la topographie américaine avec la Terre Sainte dans une époque où cette métaphore s'épanouit dans l'ensemble de la société²⁰⁵. De même en 1853, Asher B. Durand peint dans *Progress (The Advance of Civilisation)* une terre américaine comme lieu où s'accomplit le destin d'un peuple élu ; et *Daniel Boone Escorting Settlers Through the Cumberland Gap* (1851-2) de George Caleb Bingham donne à voir la découverte de l'Ouest comme l'entrée dans la Terre Promise. Les paysages de Bingham et de Fitz Hugh Lane célèbrent la lumière comme on célèbre une manifestation du divin. Dans tous ces tableaux, comme dans les textes contemporains d'Emerson, la nature est écriture sainte²⁰⁶.

Un siècle plus tard, Barnett Newman avec *The Wild* fait, en revanche, à travers la

²⁰⁰ Cf. « Sémiotique du cadre, 7 », *supra*. Voir Heydenryk, *Art and History of Frames*, 1963, p. 5.

²⁰¹ *Here # I* est une sculpture dont la première version est contemporaine de *The Wild*, 1950. *Here # II*, 1962. *Here # III*, 1965-66. *Now # I*, 1965 et *Now # II*, 1967.

²⁰² Cf. « Sémiotique du cadre, 14 », *supra*.

²⁰³ Voir David Bjelajac, *American Art, A Cultural History*, Laurence King Publishing, 2000, p. 197. Voir également Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, New York, Oxford University Press, 1980.

²⁰⁴ Ce sont les termes de Cole, cités par Bjelajac, *American Art*, 2000, p. 197.

²⁰⁵ Bjelajac, *Ibid.*, 2000, pp. 193-215.

²⁰⁶ *Nature*, l'essai d'Emerson est publié en 1836. Voir R. Ruland et M. Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*, Penguin, 1991, pp. 119-123.

référence à cette peinture américaine du XIX^e siècle appel à un moment qui a précédé la mise en signe de la Terre Promise. Il appelle au sauvage, à la sauvagerie, à tout ce qui ne se laisse pas apprivoiser, à tout ce qui n'est pas décoratif. Commentaires sur l'histoire américaine, cette œuvre est aussi une critique qui vise ce que Newman et d'autres artistes américains ont considéré comme la domestication en Europe de l'aventure de l'art moderne. Dans les années 1940, le cubisme semblait à Newman, Gottlieb, Rothko, et Motherwell avoir restreint le champ de la peinture à des tasses, des journaux et à quelques natures mortes ; selon eux, il convenait désormais d'abandonner ces petits formats domestiques²⁰⁷ et laisser entrer de l'air, ouvrir les fenêtres, quitte à en briser les cadres. Selon Clement Greenberg, théoricien et défenseur de cette nouvelle peinture américaine, c'est Barnett Newman qui a porté l'attaque la plus directe au tableau de chevalet²⁰⁸.

Peut-être ne faudrait-il pas s'étonner alors que les toiles de Newman soient attaquées à leur tour ? C'est ce qui est arrivé à l'une d'entre elles, éventrée par un spectateur qui n'en supportait plus la monotonie, mais qui en révèle ainsi la présence réellement corporelle²⁰⁹. L'expérience des limites que les toiles de Newman proposent génère une angoisse sans sublimation chromatique qui peut être considérée comme insoutenable par le spectateur. Ces toiles sont en effet comme des expériences de laboratoire, des essais à confirmer, des tentatives dont les résultats ne sont pas établis de manière définitive. « Malgré le statut de Newman de saint de l'art moderne, ses toiles invitent encore aujourd'hui à se poser la question de leur statut comme tableaux » a affirmé en 2002/2003 Carter Ratcliff lors de l'exposition qui s'est tenue à Philadelphie et à Londres²¹⁰. Devant cette peinture où le cadre est si fortement remis en question, quand bien même elle se trouve au musée, il est encore aujourd'hui pertinent, légitime, nécessaire en somme, de se demander si elle fonctionne comme peinture.

En 1944 et 1946, Newman a présenté, à la galerie Wakefield et à la galerie Betty Parsons, des sculptures précolombiennes d'Amérique du Sud et des masques et objets rituels du Nord Ouest, c'est-à-dire du Canada et de l'Alaska actuels²¹¹. Ceux-ci étaient présentés exactement comme l'étaient dans les années 1940 les œuvres modernes,

²⁰⁷ « Pictures for over the mantel », (Lettre de Gottlieb, Rothko et Newman adressée au *New York Times* en 1943, citée par Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, 1970, p. 69.)

²⁰⁸ A. Temkin, *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 54.

²⁰⁹ « Le 21 mars 1986 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, l'œuvre de Barnett Newman 'Who's Afraid of Red, yellow and Blue III', fut éventrée par un spectateur pour le moins réceptif à la question posée par le titre et désireux de briser le mutisme de la toile. » — Muriel Pic, *Cahiers du M.N.A.M.*, 84, été 1984, p. 121.

²¹⁰ « Despite his canonization, Newman's paintings still invite us to wonder what does make them paintings » « Newman's Perennial Now », *Art in America*, sept. 2002. Voir aussi les réserves marquées par Jessy Mansuy et Richard Leydier, *Artpress*, nov. 2002, p.

²¹¹ Expositions *Pre-Columbian Stone Sculpture*, 1944 et *Northwest Coast Indian Painting*, 1946. Temkin, *Barnett Newman*, 2002, pp. 28-30.

accrochés sur des fils d'acier contre des murs blancs. Newman avait même conçu le projet corollaire de présenter des peintures modernistes au Muséum d'Histoire Naturelle²¹². Pour lui, la correspondance entre œuvres primitives et art moderne était évidente : « they were the sublime creation of highly sophisticated artists with the same doubts, the same wonderings, and the same searchings for salvation, that same indomitable courage that activates men of spirit today²¹³ ». Dans les années qui suivent, l'artiste réaffirme et défend cette coïncidence fertile entre le primitif et le moderne dans *The Plasmic Image* (1945), *The First Man was an Artist* (1947), et *The Ideographic Picture* (1947). Ce dernier texte préface le catalogue de l'exposition où Betty Parsons présentera les artistes de sa galerie²¹⁴ ; Newman est alors au seuil du territoire qui se révélera comme vraiment le sien ; il écrit : « there has arisen during the war years a new force in American painting that is the modern counterpart of the primitive art impulse ».²¹⁵

L'enjeu du primitivisme est de poser l'art comme pulsion fondamentale et non comme luxe ou décoration. *The Wild* semble déclarer : « regardez-moi comme un *earthwork* primitif et non comme un fauteuil peint par Matisse ». L'art amérindien dont se réclame Newman est un art abstrait, ce qui permet à l'artiste de suggérer : regardez comme l'abstraction est simple, sociale, et native à ce sol. L'épiphanie de Newman avait eu lieu sur le sol de l'Ohio devant les monts indiens tel *Great Serpent Mound* : « Looking at the site, you feel, Here I am, *here* [...] out there is chaos...²¹⁶ ». Le contexte historique (l'Holocauste, Hiroshima) impose à l'artiste et à son public l'évidence du chaos du monde. Pour faire face, Newman voudra créer une œuvre qui appelle le spectateur à la présence²¹⁷. Il faut aller vers le dépouillement : « Here is the self-evident nature of the artistic act, its utter simplicity. »²¹⁸

En 1950, le primitivisme est depuis des décennies une des ressources centrales de l'art moderne²¹⁹. Adolf Gottlieb, ami proche de Newman, faisait collection d'art primitif depuis 1935 et la guerre en Europe avait attiré à Manhattan de grands connaisseurs en la matière comme André Breton et Claude Lévi-Strauss²²⁰. Le Museum of Modern Art avait

²¹² Temkin, *Barnett Newman*, 2002, p. 28.

²¹³ Newman, *Selected Writings*, 1990, p. 65. Texte écrit pour *La Revista Belga* à l'occasion de *Pre-Columbian Stone Sculpture*.

²¹⁴ Stamos, Rothko, Still, Reinhardt, Hoffman. Newman présentera *Gea* (1945/6) et *The Euclidian Abyss* (1946/7).

²¹⁵ *Selected Writings*, 1990, p. 108.

²¹⁶ Propos de l'artiste, écrit en 1949, *Ibid.*, 1990, p. 174.

²¹⁷ « I hope that my painting has the impact of giving someone as it did me the feeling of his own totality, of his own separateness ». *Ibid.*, p. 257.

²¹⁸ Notes de l'artiste, 1949, *Ibid.*, p. 174.

²¹⁹ Il avait été fécond pour Gauguin et Picasso, capital pour le cubisme et le surréalisme.

²²⁰ Temkin, *Barnett Newman*, 2002, p. 27.

présenté *African Negro Art* (1935), *Prehistoric Rock Paintings in Europe and Africa* (1937) et *Indian Art of the United States* (1941). Le primitivisme, en quelque sorte, prend le fil de la tradition occidentale, le tord et l'oriente vers un *avant* et/ou un *ailleurs*. Les écrits de Newman de la fin des années 1940 opèrent ce déplacement dans le temps et dans l'espace qui permet d'accentuer l'universel²²¹ ; à ce titre, le continent américain peut s'installer avec une légitimité nouvelle dans le champ de l'art visuel.

Par ailleurs, la guerre mondiale unit ce continent en une solidarité commune : rappelons que le MoMA présente en 1940 *Twenty Centuries of Mexican Art*. Au moment où les Etats-Unis entrent dans la guerre, l'Europe est perçue comme une civilisation en déclin. Selon le mot célèbre de Harold Rosenberg, le laboratoire artistique du vingtième siècle avait fermé ses portes²²². Il y a donc un bel opportunisme à déclarer comme le fait Newman que l'impulsion créatrice première se trouve de son côté de l'Atlantique. L'artiste américain se jette dans le primitivisme pour échapper à l'impression que depuis deux siècles les artistes américains sont en retard, empêtrés dans un suivisme qui empêche le développement de toute véritable tradition séparée²²³. Newman, Gottlieb et Rothko, tous trois attachés à un art thématique malgré l'abstraction de leurs tableaux, ne veulent pas, en revanche, d'un sujet américain comme le réclament les tenants de *l'American Scene*²²⁴. Newman s'oppose aux représentations de l'Amérique régionale, fustige les imitateurs de Thomas Hart Benton et de Grant Wood, et déclare 'fasciste' l'isolationnisme artistique américain en vogue en ces années de guerre.²²⁵ Comme Rothko et Gottlieb, il veut pour la peinture américaine un sujet mythique et universel, qui aura la force des vérités premières, « the impact of elemental truth »²²⁶.

C'est à ce prix que l'artiste américain pourra sortir du provincialisme et s'inscrire dans l'avant-scène de l'histoire de l'art. Le moment est propice. En fait, il est surdéterminé. L'histoire de ce moment est connue et souvent récitée²²⁷. Parmi les déterminations, rappelons seulement celles-ci : depuis le F.A.P./W.P.A, il existe à New York une

²²¹ « Here in the seductive Ohio Valley are perhaps the greatest art monuments in the world, for somehow the Egyptian pyramid by comparison is nothing but an ornament ». Notes de l'artiste, 1949, *Selected Writings*, 1990, p. 174.

²²² Temkin, *Barnett Newman*, 2002, p. 27.

²²³ « So many European centuries » avait écrit Newman en 1944. La phrase, avec son énergie iconoclaste, lui plaît assez pour la répéter dans les deux versions de son texte sur « Pre-Columbian Stone Sculpture ». *Selected Writings*, 1990, p. 62 et 65.

²²⁴ Le terme *American Scene painting* est employé d'abord dans les années 1920 pour décrire les tableaux de Charles Burchfield (1893-1967). Il désigne plus largement un art américain des années 1930 qui, en réaction au modernisme européen, vise à définir l'art américain par son thème. Cet art choisit des thématiques considérées comme accessibles au grand public. Il se divise en *Regionalism* et en *Social Realism*.

²²⁵ En 1942-43, Newman, chairman de la *Committee Against Isolationist Art*, écrit à ce propos un texte très percutant. (*Selected Writings*, 1990, pp. 20-29).

²²⁶ Lettre au *New York Times*, juin 1943 rédigée par Gottlieb et Rothko avec la collaboration de Newman, citée par Sandler, *The Triumph*, 1970, p.185.

communauté vive d'artistes²²⁸ ; la richesse des musées new-yorkais en art récent dans les années 1940 est incomparable ; la ville abrite critiques, mécènes et, comme Paris à partir de 1900, de nombreux artistes étrangers; enfin brûlait le désir latent de secouer « deux siècles de vasselage artistique »²²⁹

Le primitivisme est « une sortie de la grande route de l'histoire », selon la formule de Ann Temkin²³⁰. La stratégie primitiviste a l'avantage de dégager Newman de l'ombre trop proche de Miró et de Mondrian. Newman tente d'oublier ou de masquer l'histoire récente de l'art comme il masquait une partie de la toile avec du papier-cache adhésif. En 1967, il déclare ainsi son ambition : « To paint as if painting never existed before.²³¹ » Faire comme s'il était le premier artiste, le premier homme. Vingt ans plus tôt, il avait écrit :

The earliest written history of human desires proves that the meaning of the world cannot be found in the social act. An examination of the first chapter of Genesis offers a better key to the human dream [...] What is the raison d'être, what is the explanation of the seemingly insane drive of man to be a painter and poet if it is not an act of defiance against man's fall and an assertion that he return to the Adam of the Garden of Eden?²³²

Les peintures de Newman tentent en effet de s'accorder au premier livre de la Bible. Ses premiers tableaux sont des figurations de genèse : ainsi *Pagan Void* en 1946 et *Genetic Moment* en 1947. Par la suite, l'évocation thématique est portée par le titre : *Genesis-The Break* (1946), *The Beginning* (1946), *Eve* (1950), *Adam* (1951/52), *Day One* (1951/52), *Day Before One* (1951), *The Word I* et *II* (1954).

²²⁷ Notamment par Irving Sandler *The Triumph of American Painting*, 1970 et par Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, 1996.

²²⁸ Durant les années 1930, Le Federal Arts Project (F.A.P.) et Works Progress Administration (W.P.A.) sont des programmes gouvernementaux d'aide aux artistes. R. Tissot (*L'Amérique et ses peintres*, PUL, 1980, pp. 206-7) les considère comme fondatrices d'un changement de mentalité chez l'artiste américain. Cf. Annexe.

²²⁹ R. Tissot, *L'Amérique et ses peintres* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 215.

²³⁰ « The non-Western model had long provided an exit from the highway of history leading back to the Greeks. » . Temkin, *Barnett Newman*, 2002, p. 27.

²³¹ *Selected Writings*, 1990, p. 192.

²³² « *The First Man Was an Artist* », 1947, *Ibid.*, p. 159.



Barnet NEWMAN, *Onement One*, 1948

Les termes 'Genesis' et 'Genetic' convoquent la Bible. Ils font entendre à la fois l'idée de la transmission de code entre générations et celle du travail de mise au monde de l'œuvre. Dans son déni d'une paternité immédiate et dans sa recherche d'une paternité primitive symbolique, Newman semble édifier la fiction d'une œuvre qui s'auto-génère. C'est ainsi que Newman s'acharne à trouver — c'est-à-dire à désigner comme tel — son 'premier tableau'. Ce premier tableau est une œuvre qui est née, dit-il, le jour de son anniversaire en 1948²³³. Il s'agit de *Onement One* dont le titre souligne la primauté adamique. *One meant one* : que cela soit bien entendu ! L'artiste passe neuf mois devant le tableau comme pour s'auto-générer : « when I painted this painting I call Onement, my first *Onement*, so to speak, I stayed with that painting about eight, nine months²³⁴ ». *Onement One* était devant lui dans son atelier comme un code à décrypter, une table sacrée à vénérer ou une commande solennelle à suivre pour devenir Newman l'artiste. « I realized I'd made a statement that was affecting me and which was, I suppose, the beginning of my present life. »²³⁵ L'œuvre newmanienne portera comme l'empreinte génétique de ce tableau : il y aura non seulement six tableaux intitulés *Onement*, mais leur configuration est reprise dans *End of Silence* (1949), *Abraham* (1949), *Joshua* (1950), *White Fire IV*, (1968) et *Be II* (1970).

²³³ Voir Temkin, *Barnett Newman*, 2002, p. 34.

²³⁴ *Selected Writings*, 1990, p. 306.

²³⁵ *Ibid.*, p. 255.



Barnet NEWMAN, *End of Silence*, 1949

Cette mise en scène de l'apparition du premier tableau participe, en effet, d'un fantasme d'auto-génération qu'il conviendrait d'examiner dans son rapport aux limites et au sublime. Pour Newman, l'origine n'a pas eu lieu, elle est en train d'avoir lieu, ici, devant nos yeux. L'origine, c'est le *maintenant* du tableau. Voilà la tentation du *sublime* chez Newman : tenter avec la toile d'atteindre la limite première, pour différer l'autre borne, la clôture terminale. Newman a lu Longin, Kant et Hegel. Attentif à Burke, la définition du 'sublime' de l'artiste américain fonctionne par opposition avec le 'beau', catégorie repoussoir : « I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. »²³⁶

Dans son ouvrage de 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke rapproche le sublime d'un sentiment de terreur. L'esthétique du sublime, qui se fonde sur les idées de Burke en Europe au dix-huitième siècle et se répand jusqu'aux Etats-Unis avec le courant romantique au siècle suivant, valorise l'émotion ressentie devant ce qui est grand et sauvage : un orage, un précipice, le Grand Canyon. Le spectateur de la scène (réelle ou peinte) a l'impression d'être débordé, submergé, mis en présence de ce qui est sans bornes et quasiment irréprésentable, d'où un frisson délicieux (Burke parle de « delightful horror »²³⁷). Le sublime est donc une affaire de bord.

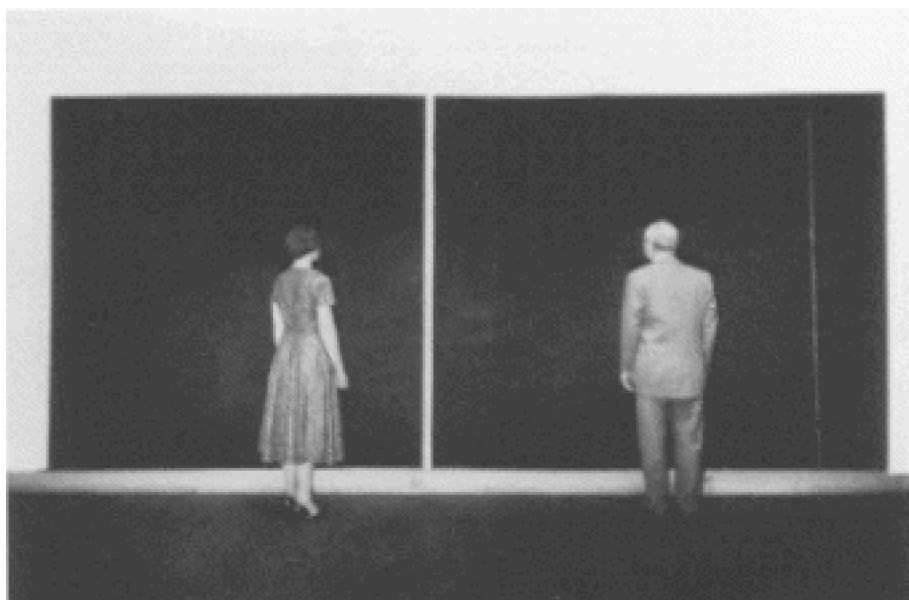
Le sentiment du sublime, c'est l'effroi devant ce qui ne semble pas soumis à la règle ou à l'échelle humaine. L'échelle est précisément l'index du sublime, la clé de composition des marines de Turner en Angleterre, des vues du littoral de Friedrich en Allemagne ou des panoramas de Church aux Etats-Unis. L'échelle est aussi la grande affaire de Barnett Newman : « The size is nothing ; what matters is the scale »²³⁸ déclare-t-il à Pierre Schneider.²³⁹ Construire à une échelle grandiose : comme Michel-Ange avait fait des cathédrales de la figure humaine, l'artiste moderne selon Newman peut faire des

²³⁶ *Selected Writings*, 1990, p. 173.

²³⁷ Laroque, Morvan, Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, puf, Paris, 1997, p. 393.

²³⁸ « Through the Louvre with Barnett Newman » by Pierre Schneider, janv. 68, *Selected Writings*, 1990, p.301.

cathédrales non-figuratives de ses sentiments ²⁴⁰. Quand, après Hoffman et Pollock, Newman fera une œuvre intitulée *Cathedra* (1951), il s'en servira en effet dans une photographie pour y mesurer la figure humaine ²⁴¹. Dans son *Vir Heroicus Sublimis* peint et accroché en 1951 comme *The Wild*, Barnett Newman convoque la tentative du sublime américain telle la vue des chutes du Niagara peinte par Frederick Edwin Church en 1857. Le sublime du vingtième siècle, c'est d'être au seuil de l'infini sans forme, au-delà de la règle esthétique, mais confronté toujours aux mystères de la Création première ²⁴².



Barnett Newman (et une femme non identifiée) devant Cathedra.

Le sublime est affaire de bord ; le sentiment du sublime se construit par la proximité avec le monstrueux. Burke n'a-t-il pas donné les fondements théoriques au roman gothique en Angleterre ? L'obscurité est pour Burke une des sources du sublime ²⁴³, des forces obscures marquent aussi l'œuvre de Newman. Ses toiles immenses — ses cathédrales en quelque sorte — mettent en œuvre un désir de nier la limite du visible. La violence de ce déni — déni du temps et de la mort — est perceptible dans la réduction des moyens plastiques. Il est lisible surtout dans la destruction totale par l'artiste de ses tableaux réalisés avant 1944.

S'agit-il là d'un acte sacrificiel ? Et si oui, peut-on la lire comme un accord (*Covenant*)

²³⁹ Il confie à David Sylvester : « One of the nicest things that anybody ever said about my work is when you yourself said that standing in front of my paintings you had a sense of your own scale... » (Interview with David Sylvester, 1965). *Ibid.*, p. 257.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

²⁴¹ Il s'agit d'une photo de Newman et d'une figure féminine devant *Cathedra* (1951) que l'artiste a fait faire dans son studio de Front Street en 1958.

²⁴² Robert Rosenblum, « The Abstract Sublime », 1961, Rosenblum, *On Modern American Art*, Abrams, New York, 1999, p. 78.

²⁴³ *On Modern American Art*, 1999, pp. 72-79.

avec un père sévère, avec le Dieu d'*Abraham* ? *Covenant* et *Abraham* deviendront les appellations de tableaux de 1949. Abraham est aussi le prénom du père de Newman, immigré qui travailla toute sa vie dans le commerce et l'industrie du textile. Entre 22 et 25 ans, Barnett travaille dans la Newman Clothing Company pour financer sa future vie d'artiste et ensuite, de 1929 à 1931, pour tenter de sauver la maison paternelle pendant ces années de Dépression économique. Ne pourrait-on pas s'autoriser à dire que l'artiste aura toute sa vie travaillé la toile ? Cette interprétation aurait quelque intérêt dans la mesure où ce qui fait question dans l'œuvre est précisément le patrimoine²⁴⁴.

Faire comme si la peinture n'avait jamais existé, ou alors il y a très longtemps et de préférence sur le continent américain : ce désir impossible exprime l'envie de se libérer d'un fardeau. Ce qui s'inscrit ainsi dans l'œuvre de Newman, n'est-ce pas le fantasme d'être son propre père en peinture ? Les grandes toiles qui cherchent un sentiment d'illimité semblent mettre en scène un refus impossible, mais nécessaire pour Newman, de la filiation. Refuser le père ici, c'est refuser l'histoire de l'art, refuser l'Europe ; refuser surtout les Européens (Miró et Mondrian) installés dans les années quarante à Manhattan ; refuser jusqu'à la tradition de présentation et d'accueil des œuvres, c'est-à-dire refuser le cadre. Pour ses images inédites, ses toiles à peine marquées, Newman abandonne le protocole parergonal. « We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful.²⁴⁵ »

Nous allons tenter maintenant de montrer comment fonctionne l'absence de cadre dans les toiles de Newman. Notons, auparavant, que le terme 'zip' est généralement utilisé pour désigner les bandes verticales qui divisent et unifient les tableaux de Newman. Pour être exact, le mot n'est employé par Newman qu'à partir de 1966, mais il l'applique lui-même rétrospectivement. Avec ses connotations de vitesse, donc de bravoure, le mot ne s'applique vraiment qu'aux derniers tableaux : ceux, par exemple, exposés chez Knoedler en 1969 : *Anna's Light*, *Chartres*, *Jericho*, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I*, *II*, et *III*. Mais il est devenu courant d'utiliser le terme pour désigner les bandes qui marquent les toiles des années 50 et qui permettent de les identifier comme des Newman²⁴⁶.

Newman se tient avec ses outils (pinceau, couteau, ruban adhésif) devant la toile tendue et lui impulse un rythme grâce à des traits verticaux qui en répètent la tranche. Ces traits — peints ou réservés — portent ainsi le bord à l'intérieur du tableau, enveloppent et déplient le bord, l'euphorisent.²⁴⁷ *Euphoriser*, c'est-à-dire transformer l'angoisse que provoque le bord comme marque de séparation et de division non pas en calme maîtrise, ou en jeu contrôlé, mais en jouissance de répétition, de recreation.

²⁴⁴ Il serait sans doute plus périlleux de jouer sur le patronyme de *New-man*, bien que sa volonté artistique déclarée ait été d'être le premier homme, le premier artiste *de nouveau*.

²⁴⁵ « The Sublime is Now », 1948, *Selected Writings*, 1990, p. 173. Il est intéressant de rappeler que Lebensztein utilise le terme *béquille* (*crutch*) pour désigner le cadre. (« A partir du cadre », p. 222.) Voir « Sémiotique, 20, supplémenter ».

²⁴⁶ Temkin, *Barnett Newman*, 2002, pp. 69-70.



Barnett Newman devant L'Errance (1953).

Cependant, chez Newman, il n'y a plus besoin de cadre, car la brisure du bord est déjà déprogrammée par le *zip*, ce bord réitéré (voir la photographie de *L'Errance* qui indique la correspondance entre le *zip* et la tranche du tableau). La réitération du bord par l'homologie du *zip* est une tentative de neutraliser le bord réel ou de lui faire écran. Voilà que le bord ainsi déplacé configure le tableau et *déclare* l'espace. « I wish to *declare* space »²⁴⁸ dit-il et toute la volonté de jouissance de Newman s'entend dans ce verbe triomphal ! L'artiste installe ainsi sur le réel du mur un rythme qui captive l'œil et que le cerveau rejoue à l'infini. Certes, les limites réelles du tableau existent ; les dimensions sont répertoriées, cataloguées. Nous avons beau savoir que *The Wild* mesure 243cm x 4,1 cm, l'impression visuelle d'une absence de limites n'est pas pour autant moins déterminante dans notre expérience de l'œuvre.

Refuser le cadre est un premier geste, le premier mouvement, mais il s'agit au fond pour Newman de mettre le cadre en jeu. Tentons ici une formulation schématique des règles de ce jeu :

Absence du cadre = présence de la peinture. Présence anthropomorphique, par exemple, de *The Wild*. 1.

²⁴⁷ Voir « Sémiotique, 3, Figurer le bord ». Le terme est emprunté à R. Tissot qui voit dans l'euphorisation de la brisure du bord la fonction essentielle du cadre : « Le cadres que les encadreurs font payer très cher... est un objet culturel, qui, par ses dorures et son épaisseur redouble cette brisure de la limite tout en l'euphorisant. » *Éléments de Sémiologie du non-verbal*, 1987, p. 22.

²⁴⁸ *Selected Writings*, 1990, p.187.

Absence de l'objet-cadre = surdétermination de l'idée-cadre. D'où le sentiment du sublime que provoquent les toiles avec leur suggestion d'illimité anxiogène. 2.

Vulnérabilité de la toile accrochée sans cadre, force et assurance nécessaire par conséquent des tableaux. Comme chez Rothko, cette force des tableaux vient de leur simplification. 3.

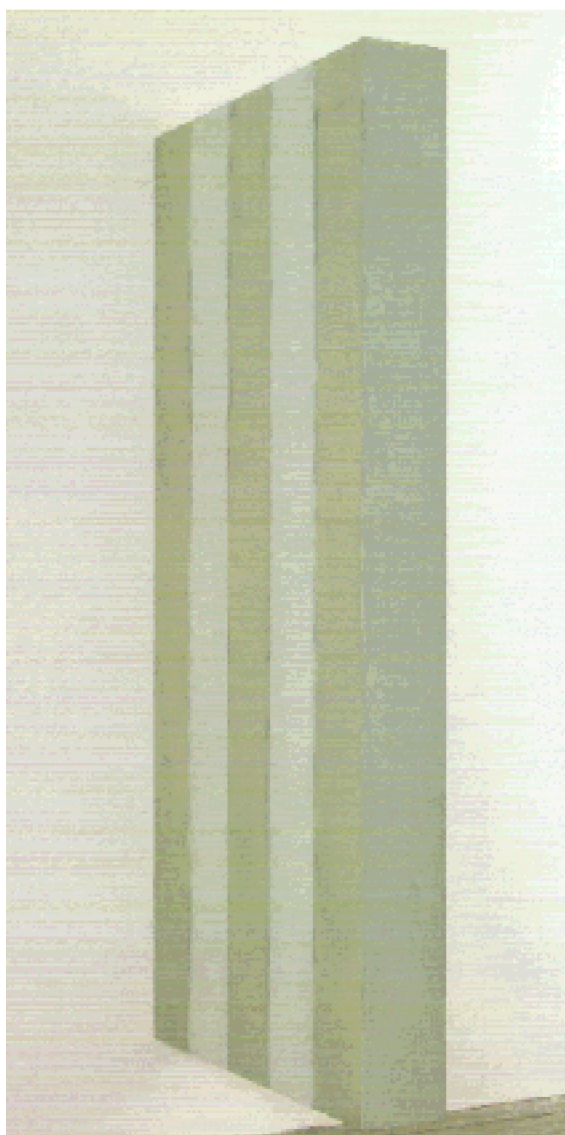
But du jeu : créer le regard et non des images. Selon Newman, il faut retrouver un art de présentation et quitter la représentation. De *Onement One*, (1948) il dira juste avant sa mort (1970) « In this particular painting... I got rid of atmosphere... I felt for the first time that there was no picture making Selected Writings, 1990, p. 306. ». Il faut faire de la peinture et non des tableaux. Cf la distinction de Newman déjà citée dans notre introduction (p. 10) entre *picture* (tableau) et *painting* (peinture). Ibid., 1990, p. 253. 4.

L'ombre de Marcel Duchamp se profile dans cet iconoclasme américain²⁴⁹. Avec Newman et ceux qui le suivront, la machinerie de la peinture est mise en doute par ceux qui devaient au contraire s'en porter garant et la célébrer. À New York, le virus Dada amené par Duchamp et Picabia est encore actif trente ans après : il avait peut-être trouvé un terrain favorable dans ce pays partiellement fondé par des êtres méfiants à l'égard des images. La sévérité de Newman, son ascétisme, son retour aux racines de l'impulsion plastique ont préparé le chemin d'un minimalisme radical, dont la littéralité frôlera l'iconophobie : « Si l'artiste puritain a soif ce n'est pas de beauté, c'est d'authenticité. Tant et si bien que le puritanisme exacerbe le désir de pousser jusqu'aux conséquences extrêmes sans souci des cadres, des modèles et des règles tout mouvement esthétique par lui commencée²⁵⁰. » Frank Stella et Robert Mangold, Ellsworth Kelly, Robert Ryman mais aussi Dan Flavin et Donald Judd ont repris dans leurs interrogations les réponses dépouillées de Newman²⁵¹. Ce sont des œuvres comme *The Wild* qui ont formé l'œil américain des années 1960 et 70. Comme le *dripping* de Pollock, le *zip* de Newman restera un palimpseste dans l'histoire visuelle des Etats-Unis. On en voit par exemple la trace aujourd'hui dans les peintures flottantes de Sean Scully dont la tranche fait face à nous comme un *zip*. Par la touche et par le rapport insolite au spectateur, Scully cependant réintroduit la beauté sensuelle de la peinture.

²⁴⁹ Voir Annexe.

²⁵⁰ R. Tissot, *Peinture et sculpture aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 199.

²⁵¹ Voir Richard Schiff, *Barnett Newman*, 2002, pp. 76-104. Voir aussi les chapitres suivants.



Sean SCULLY, *Floating Painting New York #1*, 1996

La visée des grands tableaux de Newman et de Rothko est d'envelopper le spectateur, de l'entourer et de faire en sorte que la personne qui regarde soit à l'intérieur du tableau, qu'elle ait pour horizon constant la *matière* peinture. Repérer l'horizon est le cadrage premier²⁵² ; c'est d'emblée à celui qui regarde, de cadrer pour lui-même les grandes toiles de Newman et de Rothko. Une telle esthétique exige la proximité du spectateur. Là-dessus, les instructions des deux artistes convergent. Ainsi Newman avertit le visiteur de l'exposition en 1951 qui a révélé *Vir Heroicus Sublimis*, la première de ses très grandes toiles : « There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.²⁵³ » Et Rothko, qui prépare sa première exposition monographique en 1954 à

²⁵² Henri Vanlier, *Les Cahiers de la Photographie*, 19, 1986, p. 68.

²⁵³ *Selected Writings*, 1990, p. 178.

l'Art Institute de Chicago, déclarer : « I [...] hang the largest pictures so that they must be first encountered at close quarters, so that the first experience is to be *within the picture*.²⁵⁴ » Etre à l'intérieur du tableau : toute la question est là. Peut-on l'être ? En tout cas, on peut en avoir l'impression. Dans cette visée, Rothko recommande la proximité et prohibe le cadre car le cadre met le spectateur dehors²⁵⁵.

Envelopper le spectateur, l'environner, entourer non le tableau mais celui qui le regarde²⁵⁶ ; lui procurer un effet d'encadrement, c'est-à-dire l'isoler et intensifier son regard. L'effet est surtout de délimitation car l'encadrement trace la limite. Chez Rothko, c'est le spectateur qui a l'impression (que certains qualifieraient de sublime) d'être *travaillé* par la limite qui sous-tend son expérience esthétique. Rien de contradictoire à ce qu'il éprouve des sentiments d'ouverture, d'expansion et d'illimité : au contraire, ceux-ci proviennent du travail de délimitation en cours — en cours et jamais achevé, car jamais explicitement entamé. Sans le cadre, en effet, ce travail est sans site dans l'œuvre : ne pouvant le situer visuellement, le spectateur a la sensation qu'il est partout et toujours immanent.

Pour parvenir à ces effets d'encadrement, Mark Rothko avance simultanément sur plusieurs fronts : unification de l'image, estompement des bords, saturation chromatique et *déplacement* du cadre. L'unité de l'image chez Rothko est créée par l'insistance sur le pourtour. En voici la description canonique:

Rothko meant for his paintings to be perceived at once as a whole, and he achieved a holistic quality by spreading the color areas over the surface, terminating them near the canvas limits. He 'drew' the contours of the rectangles close to the picture edges in order to render his design unobtrusive and to stress the outer borders of the entire work and hence the work as an entity²⁵⁷.

Une telle stratégie est ce qu'Eric de Chassey décrit comme une tentative d'« établir un type de relation avec le spectateur qui passe par la capture active de celui-ci plutôt que par la proposition d'une surface ou d'un espace à analyser »²⁵⁸. Cette logique, qui est implicite dans les années 1940 et 1950 chez Pollock, Newman et Rothko, sera explicitée dans les années 1960 par Stella et Kelly afin de « créer une peinture qui ne donne qu'une

²⁵⁴ Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, 1998, p. 345.

²⁵⁵ Nous avons dit (« Sémiotique, 6 ») que le tableau instaure un dedans et un dehors. Le tableau sans cadre a un dedans et un dehors (Rothko désire que le spectateur soit dedans, ce qui suppose un dehors) mais la frontière n'est pas tracée, le passage est plus floue, affaire d'impression et non d'œil.

²⁵⁶ C'est ainsi que Rougé décrit le rôle du cadre : « Plus, peut-être que pour encadrer le tableau, le cadre serait donc là pour continuer d'envelopper le spectateur dans une architecture désormais disparue, absente, pour reconstituer la condition, mieux, la *circon-stance* de la contemplation. » « En-visager l'absence » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 29.

²⁵⁷ Irving Sandler, *The Triumph, 1970 pp. 179-80. (C'est nous qui soulignons.)*

²⁵⁸ Abstractions américaines, 1940-1960, *Petit Journal*, Musée Fabre, 1999, p. 9. L'attribut efficace que de Chassey décerne à la peinture américaine de cette période est néanmoins problématique, ne serait-ce parce qu'il pourrait impliquer que d'autres stratégies d'adresse n'ont pas d'efficacité.

seule image à voir » et de « créer des tableaux qui soient perceptibles d'un seul coup ²⁵⁹ », comme nous le verrons aux chapitres suivants.

L'enveloppement est également produit par le traitement des couleurs qui semblent avancer vers le spectateur. Relisons Sandler :

The myriad pulsations generated by minute surface changes give rise to an overwhelming chromatic sensation. The all-pervading impression is intensified by the field effect, the environmental size of the pictures, and the illusion of atmosphere generated by the thinly coated color. The subtly stained and blotted modulations of color that dematerialize both surfaces and contours transform the rectangular planes into blocks of colored ether. The blurring of the edges prevents the shapes from hardening and dislodges them, causing them to hover outward, enveloping the viewer in the luminous aura they radiate ²⁶⁰.

Il semble que les couleurs se dissolvent les unes dans les autres ; ainsi par exemple du doré, du prune et du marron de *Untitled*, 1964 ²⁶¹. Devant les couches inégalement appliquées, les touches gommées, les transparences et matités, les voiles ou empâtements de cette toile, le spectateur perd ses repères. La peinture semble ne plus appartenir qu'au seul domaine visuel ; elle rayonne comme une onde sourde qui environne le spectateur et l'installe dans un flottement, un léger vertige. Il n'y a pas de marques précises de limite dans le tableau, il n'y aura pas non plus de cadre autour. Une fois l'œil accommodé, l'esprit peut accepter la délicatesse avec laquelle le contrat parergonal est suspendu.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 10. Voir chapitres 3 et 4, *infra*.

²⁶⁰ ⁵⁷ Sandler, *The Triumph*, 1970, p.183. (C'est nous qui soulignons.)

²⁶¹ Estate no. 5047.61 L'œuvre appartient au Metropolitan Museum. C'est le tableau convoqué dans notre introduction.



Mark ROTHKO, *Untitled*, 1964

Le cadre est en effet un contrat qui précise les termes de réception du tableau. L'objet-cadre est ce que l'on pourrait appeler rapidement un contrat-type, une convention rassurante, contraignante mais attendue. Sans cet objet, les termes (finalités, droits, privilèges, jouissances) doivent être négociés sur des bases qui certes en 1964 ne sont certes pas nouvelles mais, disons, encore récentes. Donc chez Rothko, si le cadre en tant qu'objet est refusé, il serait plus juste de dire que son action est seulement *suspendue et déléguée*²⁶². La distinction sera très importante pour la suite de notre recherche.

Si l'on reste avec le cas de Rothko, on constate que sa syntaxe évolue vers la création d'un ensemble de tableaux qui, par leurs résonances, font cadre les uns aux autres²⁶³. Quand par exemple Rothko accroche en 1955 *Rust and Blue*, *Royal Red and Blue*, *The Ochre* et *Yellow and Blue* à la Sidney Janis Gallery, on dirait que l'artiste commence à signer l'espace *entre* les tableaux. Rothko installe un grand tableau sur chaque mur de l'espace mesurant quatre mètres carrés « créant ainsi une atmosphère de chapelle »²⁶⁴. Cette installation est une matrice. Duncan Phillips va s'inspirer de ce

²⁶² Le cadre a toujours une doublure prête à reprendre son rôle : ainsi, par exemple, le musée *protège*, le conservateur *met en valeur*, la foule *consacre*.

²⁶³ Le goût pour les ensembles et les séries (dérivés peut-être de Monet [cf. K. Sagner-Duching, *Monet and Modernism*, Prestel Munich, 2001, p. 26 et Gottfried Boehm, *Ibid.*, pp. 155-162...]) ainsi que le tropisme de l'accumulation sont à l'œuvre dans le minimalisme et dans l'installation comme on le verra dans le dernier chapitre.

²⁶⁴ *Mark Rothko, Union profonde entre peinture et spectateur*. Fondation Beyeler, Bâle, 2001. « Introduction to the exhibition », p. 4.

premier ensemble pour composer en 1960 la Salle Rothko de la Phillips Collection à Washington, qui va à son tour inspirer à John et Dominique de Menil la commande pour une chapelle à Houston²⁶⁵.

Avant d'arriver à sa solution d'emboîtement architectural, Rothko avait longuement contemplé *l'Atelier Rouge* de Matisse qui est accroché au MoMa depuis 1949. Le tableau de Matisse représente une pièce avec des peintures. C'est peut-être devant ce tableau que Rothko a élaboré la formule de son espace propre et élargi la définition de son territoire. Depuis un an, il tenait en germe ses solutions : l'apparition de la forme, son détachement du fond, le tableau comme cadre à l'image émergente. Dans les tableaux de Rothko de 1948 et de 1949, appelés *Multiforms*, nous voyons comme la représentation d'un mur où le peintre figure la place des tableaux et comme leurs fantômes flottants. Un *Multiform* est comme une version peinte des opérations d'ajustement, d'accommodation, de focalisation du spectateur ; c'est peut-être aussi une représentation réflexive du rapport du tableau avec le mur, objet de recherche pour l'artiste et son don en retour à la peinture venue d'Europe pour s'installer comme lui aux Etats-Unis. En tout cas, dans les *Multiforms* et dans *l'Atelier Rouge*, l'unité que cherchera Rothko est bien là : une pièce qui abrite une pièce.



Henri MATISSE, *Atelier rouge*, 1911

²⁶⁵ Mark Rothko, *Union profonde entre peinture et spectateur*. Fondation Beyeler, Bâle, 2001. « Introduction to the exhibition », pp. 4-5 et Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings : Origin,, Structure, Meaning*, The Menil Foundation, Houston, 1997, pp. 36-41.



Mark ROTHKO, *Mauve Intersection*, 1949



Salle Rothko, *Phillips Collection*, Washington D.C.

La commande joue un rôle important dans la gestation de l'œuvre de Rothko avant de culminer dans la chapelle de Houston. Commande et cadre peuvent être envisagés comme deux manifestations du désir pour l'œuvre, deux instances de négociation entre ce désir et la réception de l'œuvre²⁶⁶. A un niveau élémentaire, et purement quantitatif, la prolifération de cadre-objets dans les sociétés occidentales atteste au moins d'un désir pour l'art visuel. De son côté, la commande est comme un cadre pré-établi, une promesse de vénération. C'est comme cadre que l'artiste peut accepter et honorer une commande,

²⁶⁶ Comme toutes les transactions légales, le cadre coûte cher. Bien sûr, les matériaux utilisés, le travail artisanal et le regard esthétique de l'encadreur expliquent économiquement le prix élevé de son travail. Mais, c'est le prix symbolique qui nous intéresse davantage.

comme obligation spécifiée et contractuelle qui se transforme en permissionspécifique et tactique²⁶⁷. De la sorte, la commande peut aussi être envisagée comme un cadre contraignant qui libère l'artiste de l'utopie, et sort l'œuvre de l'atelier, ce lieu investi de fantasmes. Ainsi pour l'artiste français Daniel Buren, « l'atelier, est typiquement ce qu'on pourrait appeler un faux espace de fausse liberté et de tranquillité et où il n'y a pas de raison d'arrêter un travail, encore moins de le commencer »²⁶⁸.

Dans l'atelier, l'artiste se demande : la société veut-elle de mon travail ? quel accueil lui réservera-t-elle ? où sera-t-il placé ? comment ? à quoi aurait-il à s'ajuster ? en quelle compagnie ? puis-je le laisser partir ? va-t-on lui porter la considération dont il a besoin pour vivre ? Là-dessus, Mark Rothko est particulièrement méfiant, sourcilieux, toujours réticent à laisser partir ses œuvres : « A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token. It is therefore a risky and unfeeling act to send it out into the world²⁶⁹ ». Dans une lettre de 1952, l'artiste déclare éprouver « a deep sense of responsibility for the life my pictures will lead out in the world »²⁷⁰.

Les inquiétudes de l'artiste à l'égard de ces questions seront exacerbées par un épisode qu'il faudra maintenant conter. Il s'agit de la commande pour le *Four Seasons* ; le restaurant était à aménager dans le Seagram Building, immeuble de prestige dessiné par Philip Johnson et Mies Van der Rohe. Les négociations pour les peintures murales de Rothko commencent au printemps 1958, et en juin le peintre reçoit confirmation officielle de la commande dans sa maison de Provincetown. En juillet, stimulé par le fait de travailler simultanément sur un ensemble de toiles, il engage les travaux avec enthousiasme dans son nouveau studio du Bowery. Cependant, en août 1959, à son retour d'Europe où il est saisi par une profonde affinité entre son travail et la Villa des Mystères de Pompéi, Rothko déjeune dans le restaurant et il est ahuri par le lieu où doivent loger les trois séries de tableaux²⁷¹. Il arrête ses travaux et renvoie l'argent de la commande. Ces nouveaux tableaux ne peuvent entourer comme simple décoration les clients d'un restaurant chic de Park Avenue. Pour Rothko, il n'est pas question de distraire des hommes d'affaires, sa peinture exige un regard engagé. L'artiste estime que son œuvre requiert non un 'cadre de vie', fut-il dessiné par Mies van der Rohe, mais un cadre de contemplation, un espace de respiration hors de l'alimentaire et du quotidien.

Faut-il alors à la peinture que produit Rothko un espace que l'on nommerait *sacré* ? Le cadre, comme nous avons vu, peut être considéré comme une métaphore du seuil et ainsi un condensé de l'architecture du temple²⁷², c'est-à-dire une manière de déplacer dans la forme du tableau le site d'une vénération spirituelle. Alors comment convoquer

²⁶⁷ Voir *supra*, le mot cadre.

²⁶⁸ Daniel Buren, *Ecrits III*, CAPC, Bordeaux, 1991, p. 415.

²⁶⁹ Catalogue *Mark Rothko, a consummate experience between picture and onlooker*, Hatje Cantz, Fondation Beyeler, 2001.

²⁷⁰ Voir *Mark Rothko*, 1998, p. 345.

²⁷¹ *Mark Rothko*, 1998, p. 346.

temple et contemplation sans le cadre ? Pour Rothko comme pour Newman, la réponse la plus sûre est claire : c'est le musée. Pour eux, le musée est *le* lieu sacré du monde moderne. C'est une vision du rôle spirituel de l'art qui est courante depuis le Romantisme ; néanmoins on peut imaginer que dans la période qui suit les exterminations nazies elle a une force et une pertinence toute particulière pour ces deux artistes juifs qui engagent leur œuvre dans une spiritualité hors des institutions religieuses.

Les œuvres de Rothko sont considérées comme des invitations à la méditation ²⁷³, des « icônes ²⁷⁴ ». Dans l'icône byzantine et dans le tableau du Moyen Age, l'espace sacré était signalé par le fond d'or. Pendant la Renaissance, cet or a été relégué au cadre et en quelque sorte résumé par lui ²⁷⁵. Structurellement, la sacralité avait ainsi sa place sur le tableau ²⁷⁶, même pour un sujet jugé profane (une femme nue peinte par Renoir, par exemple). Quelle place a-t-elle chez Rothko, peintre peu tenté semble-t-il de peindre, pour paraphraser Newman, une femme nue sur un lit ²⁷⁷ ?

Nous commençons à conclure que ce sont les dispositifs voulus et exigés par Rothko — dont la salle Janis est le prototype et la chapelle de Houston l'aboutissement — qui instaurent cette sacralité ²⁷⁸. L'année suivant l'abandon de la commande Seagram, Duncan Phillips installe la première 'Salle Rothko' dans un lieu institutionnel. Il s'était inspiré de l'ensemble accroché par Rothko lui-même dans la galerie Sidney Janis pour la première exposition monographique en 1955. En 1960, la Salle Rothko de la Phillips Collection à Washington inclut *Green and Maroon N°7* (1953), *Green and Red on Tangerine* (1956), et *Orange and Red on Red* (1957) ²⁷⁹. En 1961, l'artiste visite la salle

²⁷² Voir B. Rougé, « En-visager l'absence » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 28. Et G. Careri, « L'Ecart du Cadre », 1986, p. 160.

²⁷³ Barbara Rose, par exemple, écrit : « [Rothko's] paintings of the fifties [...] take on the grandeur of objects of *contemplation* » (*American Painting since 1900*, Thames and Hudson, 1967, p. 197.) Et David Bejelajac « In *Green and Maroon* [1953...], the large areas of dark forest green and maroon seem to float over a blue ground to create a quiet space for *meditation*. » (*American Art*, 2000, p. 351.) (C'est moi qui souligne.)

²⁷⁴ G. Durozoi, *Regarder l'art du XX^e siècle*, Hazan, 1998.

²⁷⁵ Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, p. 9.

²⁷⁶ Voir « Sémiotique 15, valoriser ».

²⁷⁷ « When Hitler was ravaging Europe (could we) express ourselves by having a beautiful girl lying naked on a divan ? », Propos de l'artiste de 1970 cités par Temkin, *Barnett Newman*, 2002, p. 81. La question est posée pour la période de la guerre, mais Newman a gardé l'attitude décrite après, en 1949 par exemple au moment de peindre *Abraham*.

²⁷⁸ Mais, s'il n'y a plus de cadre doré autour d'un Rothko, il n'est pas interdit d'imaginer que son or persiste ; il résiderait dans la lueur des toiles, la décantation alchimique des pigments qui les transfigurent. On imagine sans peine Rothko devant ses toiles tel le Zénon de *L'Œuvre au noir* dans une attitude de méditation humorale, un dialogue philosophique avec la matière à sublimer (Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968).

²⁷⁹ Les salles 'Phillips' et 'Sidney Janis' ont été reconstruites en 2001 lors de l'exposition à la Fondation Beyeler à Bâle.

et approuve l'installation ; il demande simplement que soit installé un banc en bois, favorable à une contemplation sobre et religieuse. Rothko et Phillips parlent en termes de « chapelle ²⁸⁰ ». En 1964, Phillips ajoute une quatrième toile, *Ochre and Red on Red*, 1954. Rothko fait plusieurs visites et déclare que cet espace est exemplaire de la présentation de ses œuvres.

En 1961, Rothko accepte la commission d'une série d'œuvres pour un nouveau bâtiment de l'université de Harvard. A cause de l'expérience inaboutie de la commande Seagram, il est impatient de retravailler sur les conditions spatiales de présentation et sur la relation tableau-spectateur pour une institution et des commanditaires la Society of Fellows qui lui inspirent le respect. Les tableaux sont installés sous sa supervision en 1963, exposés ensuite au musée Guggenheim de New York puis réinstallés en 1964. Mais, par une cruelle ironie, les tableaux que Rothko offre gracieusement à l'université finissent accrochés dans un réfectoire ; le mépris et la négligence va endommager les toiles ; l'artiste redoublera de méfiance ²⁸¹ .

Grâce aux patientes interventions de Sir Norman Reid, l'incident Seagram conduira quand même à la réalisation des Salles Rothko de la Tate Gallery à Londres. Une première visite du directeur du musée britannique a lieu en août 1965 pendant que Rothko travaille sur les peintures pour Houston. L'année suivante, c'est Rothko qui visite les salles de la Tate Gallery qui vont abriter ses œuvres. En 1969, Rothko revient sur le nombre de toiles et fait don de seulement neuf toiles à l'institution britannique. Elles arriveront à Londres le jour de sa mort en février 1970. Sombres et spectrales, elles s'accordent au thème dionysiaque de la Villa des Mystères.

Cependant, c'est la chapelle de Houston qui donnera à Rothko l'occasion la plus aboutie d'exercer un contrôle sur toutes les instances de l'œuvre : de l'organisation matérielle des toiles à l'architecture qui l'abrite. L'installation est préparée de 1964 à 1967 au moment où Barnett Newman, mû par un même désir de créer un art qui puisse servir à la contemplation d'inspiration religieuse, élabore également une série murale, *Stations of the Cross* ²⁸² . La chapelle de Rothko — tel est son nom et non 'la chapelle de l'université de St. Thomas' — est inaugurée en 1971, un an après la mort de l'artiste.

L'intertexte de cette dernière grande œuvre est le travail de Ad Reinhardt qui joue sur des seuils de perceptibilité. Pour Brian O'Doherty, voir la chapelle est une expérience hallucinatoire ²⁸³ . En s'immergeant dans l'immensité de l'œuvre, le spectateur est invité à abandonner les limites de son moi pour participer, dans un registre très épuré, à une

²⁸⁰ Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings : Origins, Structure, Meaning*, The Menil Foundation, Houston, 1997, p. 39. L'année suivante Michel Butor intitule sa critique de la retrospective Rothko au MoMA. « Les mosquées de New York », *Mark Rothko*, 1998, p. 316.

²⁸¹ Nodelman, *Ibid.*, 1997, p. 38.

²⁸² « In each case an artist of Jewish origin and universalist convictions confronted the fundamental questions of human existence through the vehicle of an ostensibly Christian theme » (Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel Paintings*, 1997, p. 309.)

²⁸³ *Mark Rothko*, 1998, p. 266.

expérience du sublime. Le peintre Al Held évoquera le son qui émane des tableaux²⁸⁴ ; Rothko semble avoir accompli son désir d'envelopper le spectateur d'ondes chromatiques comme il s'enveloppait lui-même de musique pour les composer.

La métaphore musicale est révélatrice car dans la chapelle de Houston, Rothko tend vers une esthétique nouvelle. Selon Sheldon Nodelman, les panneaux ne renvoient pas à des valeurs intérieures, ni même relatives les unes aux autres, mais constamment à l'ensemble :

Hence their activity is externally rather than internally focused. The great pioneer in this reorganization of pictorial scale so that its primary address is external and its new mission is to establish the space in which the viewer stands had been none other than Rothko's friend and rival, Barnett Newman²⁸⁵

Cette esthétique externe va s'avérer essentielle pour l'histoire de la peinture américaine et aura un développement dont nous rendrons compte dans les chapitres à venir. Elle est un des principaux enjeux des jeux avec le cadre. Il faut tenter de la définir.

L'esthétique externe prend pour point de départ le contenant, l'espace dans lequel l'œuvre se trouvera. L'artiste prend la mesure de cet espace et l'action de l'œuvre est déterminée par les contraintes du site. C'est, bien sûr, le mode de l'architecture et, historiquement, de la peinture qui en dépend : la fresque et les pièces d'autel. Le mode interne, en revanche, se développe quand la peinture se détache de son lieu d'exposition pour devenir mobile : c'est la peinture de chevalet. Dans l'esthétique interne, l'artiste part du contenu, de ce qui va s'emboîter, la pièce à encadrer, qui est en somme déjà encadrée dans le sens où elle est pensée comme abstraite ou protégée de son environnement.

Ce mode d'organisation interne feint d'ignorer l'espace réel dans lequel se trouve le tableau ; il lui tourne le dos et invite le spectateur à en faire autant. Le spectateur *doit* (c'est une modalisation) s'absenter de son environnement pour se tourner vers le monde intérieur du tableau. Le 'monde du tableau' est non seulement ce qui est représenté de façon illusionniste, creusant le tableau par une géométrie perspectiviste, mais le monde aussi d'allusion non-figurative : effets de contraste, de détail et de composition, de *push and pull*²⁸⁶. Le mode interne est, pour reprendre les termes de Nodelman, le mode de la *composition*, par opposition avec celle de la *configuration*.

Une définition minimale du tableau comme pure configuration a peut-être été donnée par Clement Greenberg dans sa célèbre affirmation : « a stretched or tacked up canvas already exists as a picture, -though not necessarily a successful one »²⁸⁷. Ce mode externe, qui amplifie le sentiment qu'a le spectateur de sa présence, n'est pas loin de la

²⁸⁴ Cité par Barbara Rose, *The New York School*, document vidéo, Michael Blackwood Productions, 1972.

²⁸⁵ Sheldon NODELMAN, *The Rothko Chapel Paintings, 1997*, p. 298.

²⁸⁶ Le terme est de Hans Hoffman, 'Maître' à l'Art Students League et dans sa propre école de la 8^{ème} rue à New York et à Provincetown, professeur entre autres de Clyfford Still et de Jackson Pollock. Voir Pierre Restany, *La Grande histoire de la peinture moderne*, Vol. 5, Skira, Genève, 1982, pp. 12-14.

²⁸⁷ Citée par Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, 1998, p. 150.

question de la théâtralité ²⁸⁸. Entre les deux modes d'énonciation — 'externe' et 'interne' — il ne s'agit pas pour l'artiste de choisir une position absolue, seulement de préférer une ligne de tension. Les traits internes ne sont pas inexistantes dans l'esthétique externe, et ils sont même nombreux chez le subtil coloriste qu'est Rothko. A Houston, l'artiste réduit très considérablement ses effets chromatiques, cependant, pour les subordonner à un ensemble à dominante externe.

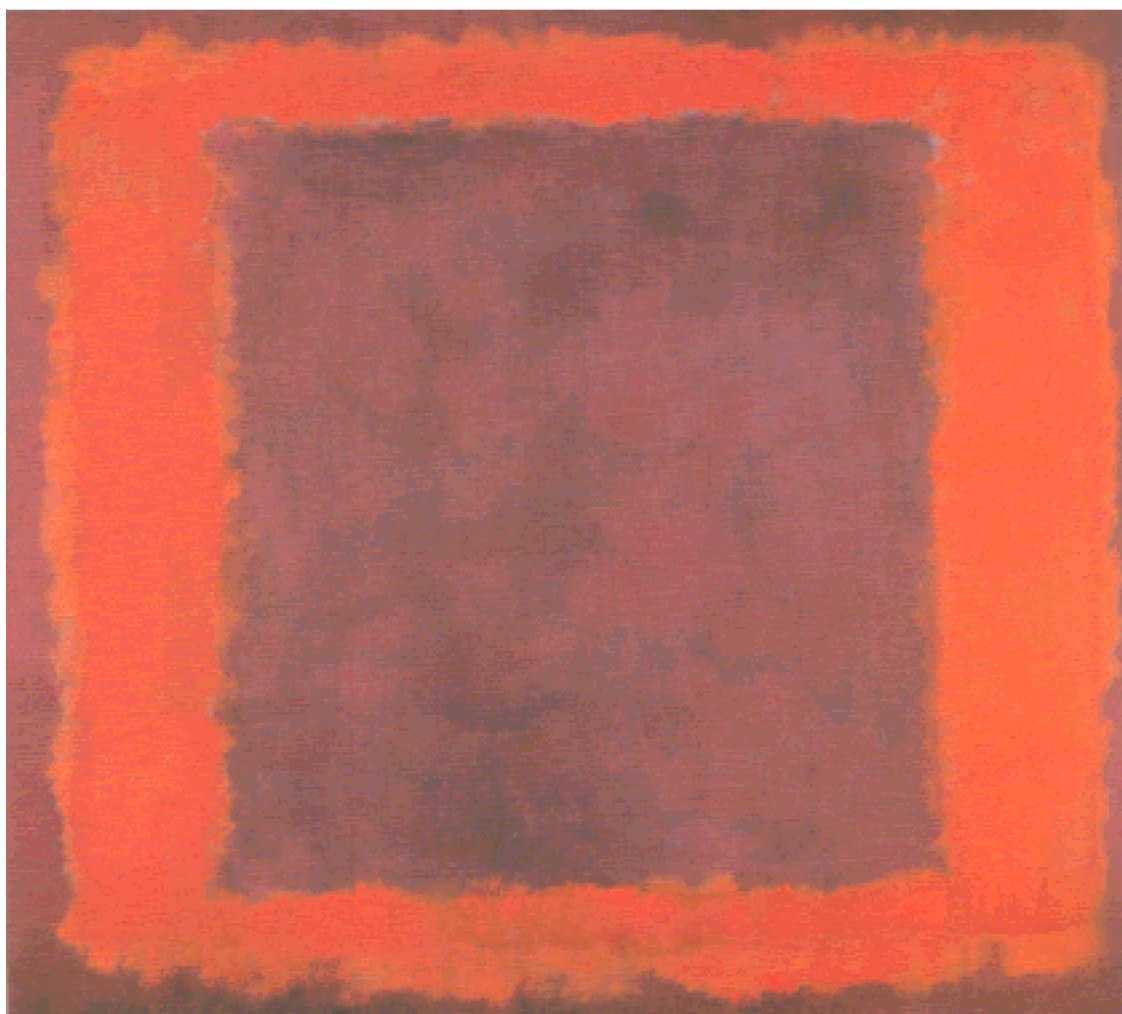


Mark ROTHKO : *Interior*, 1936 et *Untitled*, 1937

Nous allons clore notre discussion sur Rothko au cadre par une observation qui nous a étonnée. Bien que l'œuvre classique de Rothko soit classée avec la peinture non-figurative, elle est hantée par une image. C'est celle du cadre. Déjà *Interior* (1936) représentait un cadre architectural avec un portail en ligne de sol et au-dessus, peut-être, une fenêtre vue de l'extérieur. *Untitled* (1937), représente un cadre de fenêtre. On n'est pas surpris de trouver des fenêtres car le motif est le modèle même de la peinture illusionniste. Mais lorsque l'on regarde les *Seagram Murals*, on constate que ce sont des portes ou des fenêtres celées. Le modèle est la bibliothèque laurentine de la chapelle des Medicis à Florence. Les *Harvard Murals*, aussi, figurent également un cadre ²⁸⁹.

²⁸⁸ Voir chapitre 7 et Michael Fried *Art and Objecthood*, (texte initialement publié en 1967) 1998, pp. 148-166.

²⁸⁹ L'introduction à l'exposition Rothko à la Fondation Beyeler parle de 'framelike forms', (« Introduction to the exhibition », Beyeler, 2001, p. 6)



Mark ROTHKO, *Untitled [Seagram Mural]*, 1959

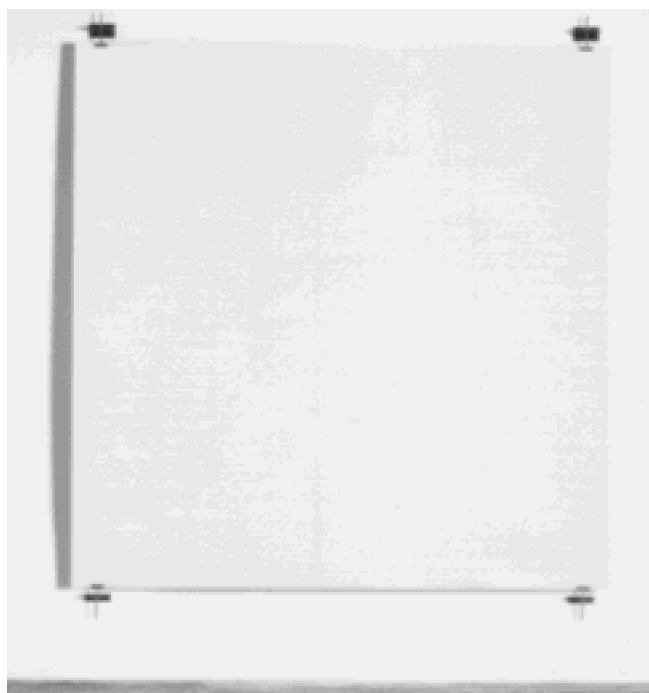
C'est curieux. Alors que Rothko se passe de cadre-objet, ses toiles enveloppantes, ses voiles apparemment infinies et ses salles vibratoires semblent malgré tout convoquer le cadre comme image fantomale. Les célèbres rectangles nuageux de Rothko sont parfois perçus comme des contenants ; ainsi Sandler : « each rectangle is disembodied, it reads as a more or less finite container »²⁹⁰. Il s'agit peut-être de la simple itération du format géométrique de la toile qui produit une illusion d'optique. Mais, peut-être est-ce le retour en image du *cadre-objet* refoulé ? Pourquoi ce retour du cadre ? Pour figurer le bord et pour ainsi effacer l'obscénité. Pour jouir de la maîtrise du bord. Pour supplémenter le tableau et l'accompagner dans le monde.

À force de refus et de dépouillement, Barnett Newman et de Mark Rothko ont trouvé pour l'art américain une autre manière de s'adresser au spectateur et de convoquer celui-ci à la présence. Un gardien du MoMa les imitera avec application, dévoilant toutes les facettes de cette esthétique de plus en plus externe : son nom est Robert Ryman. C'est son œuvre (qui est une des plus importantes d'aujourd'hui) qu'il s'agit maintenant d'analyser, car elle montre de façon exemplaire comment accrocher un tableau sans

²⁹⁰ *The Triumph of American Painting*, 1970, p. 183.

cadre, et, bien entendu, comment accrocher le regard du spectateur à un art dénué d'emphase.

Chapitre 2 : comment accrocher le tableau sans cadre : Robert RYMAN



Robert RYMAN, *Resource*, 1984

Un jeune homme de Nashville, Tennessee, débarque en 1952 à Manhattan pour faire de la musique de jazz ; grâce à un programme d'aide aux artistes, il devient gardien au Museum of Modern Art de la 53^e rue. Premier musée au monde consacré depuis 1929 à l'art moderne — et il n'est peut-être pas inutile de se rappeler que le mot *moderne* signifie jusqu'en 1970 ce que signifie pour nous aujourd'hui le terme *contemporain* — le MoMa est situé au cœur de la ville moderne qui se veut, depuis la fin des années quarante, la ville du modernisme en peinture. Dans ce temple, Robert Ryman se trouve confronté de 1953 à 1960 aux canons du modernisme (Cézanne, Picasso, Matisse, Mondrian, Klee...) et aura notamment sous ses yeux les nouvelles acquisitions d'artistes américains, qui sont alors en pleine gloire : *Full Fathom Five* de Pollock, *Woman II* de De Kooning, *Abraham* de Newman, *Number 10* de Rothko. « The period of Ryman's service at the Museum of Modern Art coincided with that institution's recognition of Rothko and his contemporaries²⁹¹ », rappelle Robert Storr. Ryman à l'œil sur ces œuvres-là, il fait partie en tant que gardien de leur dispositif de protection, il a le temps et la curiosité de regarder

²⁹¹ « La période où Ryman était gardien au MoMa a coïncidé avec la reconnaissance par cette institution de Rothko et de ses contemporains. » *Robert Ryman*, catalogue, Tate Gallery, London, MoMa, New York, 1993, p. 13.

de quoi elles sont faites. Il participe aussi à l'atmosphère de théorie artistique qu'est le monde de l'art²⁹² à New York, dominée à l'époque par les idées de Clement Greenberg. A la question théorique « Qu'est-ce que la peinture ? », Ryman commence à répondre pour lui-même par de modestes expériences, un peu à la manière d'un scientifique qui provoque un phénomène afin d'en observer les résultats. Ce sont ces expériences qu'il poursuit depuis cinquante ans et qui sont considérées aujourd'hui comme une des formes les plus concluantes de recherche artistique.

Ryman expérimente la matière peinture : huile, laque, émail ; il essaie avec avidité les nouveaux matériaux : vinyl, acrylique, polymer, varathane... Il teste les supports : toile à gros filaments, tendue, non-tendue, préparée, non-préparée, toile de jute, coton, lin ; papier, acier, fibre de verre, plaque de fibre, mylar, lumasite, *gaterboard*, *featherboard*... Il essaie les pinceaux, les couteaux, les modes d'application. Il joue avec la touche : large, lourde, lente, leste, légère, fine ; seule ou en superposition ; d'aspect visqueux, gras, ou lisse. Il s'essaie à diverses solutions d'accrochage : scotch, colle, clous, vis, supports en bois ou en mousse, adhésion au mur par la peinture même. Ryman réinvente la peinture, la reprend depuis les débuts, non pas comme Newman « comme si elle n'avait jamais existé²⁹³ », mais comme on reprend une partie dans un jeu. C'est d'ailleurs un jeu pour lui, ce n'est pas le geste agonistique que cela a pu être, ou sembler être, pour ses prédécesseurs de l'expressionnisme abstrait. Ryman n'est pas un héros, ni un histrion ; c'est un bricoleur, un ludique. Pour décrire la démarche de l'artiste, Yve-Alain Bois avance le terme « childlike »²⁹⁴ et Jean Frémon dit de lui qu'il fait : « ce qui doit être fait même si cela paraît puéril²⁹⁵ . » « I just played around », confie l'artiste²⁹⁶ .

Selon Daniel Buren, la première expérience validée et livrée au public, autrement dit la première peinture attestée de Ryman, fut *Orange Painting n°1* en 1955²⁹⁷ . Mais Ryman n'exposera ses tableaux que dix ans plus tard quand la peinture n'est plus dans l'air du temps et que le minimalisme préfère les objets spécifiques²⁹⁸ . Ses pièces seront présentées par Lawrence Alloway en 1965 à New York au Musée Guggenheim sous

²⁹² L'expression *le monde de l'art* est à entendre au sens où le définit Arthur Danto : « To see something as art requires something the eye cannot descry — an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art : an artworld ». Cité par Howard Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982, p. 148.

²⁹³ « To paint as if painting never existed before », Barnett Newman, *Selected Writings*, 1990, p. 192.

²⁹⁴ Yve-Alain Bois, *Robert Ryman, New Paintings*, Pace Gallery New York, 1990.

²⁹⁵ « Faire ce qui doit être fait, même si cela paraît puéril, absurde ou simplement hors de toute norme, c'est cette nécessité que Ryman perçoit chez Matisse et reconnaît en lui », Jean Frémon, *Robert Ryman*, repères, cahiers d'art contemporain, Galerie Maeght Lelong, 1984, p. 3.

²⁹⁶ Cité par Yve-Alain Bois, *Robert Ryman, New Paintings*, Pace Gallery New York, 1990, p. 4.

²⁹⁷ *Peinture orange n° 1*. Voir Daniel Buren, « L'ineffable », *Robert Ryman*, Beaux Arts Magazine, Paris, 1999, hors-série, p. 35.

²⁹⁸ Voir Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, 2000, p. 142.

l'appellation *Systemic painting*. Elles seront considérées comme des objets auto-référentiels, de la peinture qui parle de la peinture, une peinture théorique. Ce malentendu permettra à Ryman d'être vu à Munich, à Düsseldorf et à Berne, où, en 1968, il participe à *Quand les attitudes prennent forme*, l'exposition qui en Europe fait connaître le minimalisme, mouvement auquel Ryman sera longtemps associé. On retrouve son travail l'année suivante au Whitney Museum sous le titre *Anti-illusion : Procedures/Materials*. Dans les années soixante-dix, il est exposé à la galerie John Weber à New York et de nouveau au Guggenheim, mais également au Stedelijk Museum à Amsterdam et à la Whitechapel Gallery de Londres. En 1982, il est consacré par une exposition monographique au Centre Georges Pompidou à Paris et en 1992 conjointement par le MoMA et la Tate Gallery de Londres.

Robert Ryman est aujourd'hui considéré comme un des derniers modernistes, icône parodique pour les uns²⁹⁹, saint (quoique un peu anachronique) pour les autres. Pour Yve-Alain Bois, il est « le dernier chevalier à la Don Quichote lancé dans une bataille perdue depuis longtemps³⁰⁰ » et Thierry de Duve a cette formule : Ryman est « touché par la grâce de n'avoir pas compris que la peinture moderniste, à la Greenberg, devrait en toute logique être achevée »³⁰¹. Le modernisme aux Etats-Unis avait pour programme d'affirmer la matérialité du tableau et de questionner une à une ses assises : recommencer à zéro avec Newman, réduire avec Reinhardt, reprendre les fondements avec le ABC Art³⁰². Se comporter « constamment comme si rien n'allait de soi en peinture.³⁰³ » Le cadre faisait partie justement de ce que l'on tenait habituellement pour donné, certain, réglé d'avance. Bien des aspects du travail de Robert Ryman dans les années soixante et soixante-dix peuvent faire penser à la mise en pièces des règles de l'art telle qu'elle est pratiquée en France dans les années 1970 par Daniel Buren, Pierre Buraglio et le groupe Supports-Surfaces. Viallat peint des toiles de parasol qu'il accroche au mur ; Dezeuze et Buraglio exposent des châssis ; Buren interroge littéralement la place des tableaux et demande combien d'espace autour d'un tableau lui appartient encore³⁰⁴

²⁹⁹ L'œuvre de Ryman ou son aura culturelle pourrait, par exemple, être visée par les descriptions du *tableau blanc* dans *Art*, pièce à succès de Yasmina Reza.

³⁰⁰ « The last quixotic knight of a battle long lost » *Robert Ryman, New Paintings*, 1990, p. 4.

³⁰¹ Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Ludion/Flammarion, Bruxelles, 2000, p. 144.

³⁰² *ABC Art* est une autre manière de désigner le minimalisme.

³⁰³ Jean Frémon, « Robert Ryman », *Repères, Cahiers d'art contemporain*, Galerie Maeght Lelong, 1984, p. 7.

³⁰⁴ A la Documenta 5 de Kassel en 1972, Buren pose une œuvre à rayures derrière une œuvre de Jasper Johns. A propos de son intervention, il pose les questions suivantes : « Une toile de Jasper Johns [...] est-elle alors un certain espace (toile) peint, plus un espace autour précis (bien que non précisé) et blanc ? [...] Y-aurait-il autour de l'œuvre accrochée un territoire magique intouchable dont elle serait propriétaire ? si oui, quelles en sont les limites ? qui décide de cet espace ? De ses proportions, de sa couleur ? Si cet espace n'est pas explicitement défini a priori par l'auteur de l'œuvre exposée, peut-il être utilisé ou non à la guise des organisateurs, conservateurs, collectionneurs, accrocheurs, décorateurs [...] pourquoi pas par un autre artiste ? » *Ecrits II, (1977-1983)*, 1991, p. 65

ou combien de temps il faut regarder un tableau ³⁰⁵ .

De la même manière, Robert Ryman questionne le cadre. La tradition du tableau-fenêtre appelle le cadre pour en prolonger la perspective ³⁰⁶ , mais les tableaux modernistes de Ryman qui s'inscrivent contre *l'esthétique fenestrale* n'ont pas besoin de cadre car ils ne sont pas illusionnistes ³⁰⁷ . Cependant, il faut bien opérer la transition entre le tableau et le mur. Cette transition intéresse Ryman de façon tangible et il en fait un espace ou une aire de jeu. Sa démarche suggère une première réponse : c'est l'intensité de la peinture qui doit la détacher de ce qui n'est pas elle ³⁰⁸ . *Intense* est le mot exact car il évoque des idées de force, de tension, voire d'intention ; ce qui est intense dépasse la mesure ordinaire ³⁰⁹ . L'intensité pose une extériorité étendue, extensive, ordinaire ; en tant que manifestation d'intention, de contrainte forte, elle crée une intériorité.

C'est sous le signe d'une telle intensité, par exemple, que l'on pourrait lire dans *Untitled*, 1961 (collection Raussmüller) l'action des touches, leur ampleur, leur épaisseur, leur agitation blanche qui gomme imparfaitement le fond coloré. Le travail de délimitation ainsi entrepris est ensuite doublé par l'action de tout ce qui dans le tableau attire l'attention sur ses bords : d'abord l'irrégularité du coin supérieur droit (comme une réserve ou un pansement), ensuite par ricochet le *non-finito* du coin inférieur gauche qui renvoie le regard vers la signature inhabituellement décentrée du même côté. Autre hypothèse de lecture : la délimitation ³¹⁰ se poursuit par la manière dont l'œil est piégé, dans un ordre non-déterminé, par la zone franchement bleue du bord inférieur, par la tâche rouge et bleue toute proche à droite, par le tracé en pointillé qui en repart à gauche et par les diverses tâches près des bords verticaux. Ces commentaires sont, bien entendu, sujets à caution : il faudrait pouvoir vérifier ce qui dans ce tableau capterait un échantillon significatifs de spectateurs (et à différents moments) dans les conditions réelles de son exposition.

³⁰⁵ C'est l'enjeu d'une pièce comme *Watch the Doors Please*, de 1981 L'œuvre a été installée sur les trains passant devant l'Art Institute of Chicago et était visible à heures précises depuis les fenêtres du musée.

³⁰⁶ Cf. « Sémiotique, 17 : prolonger la perspective ».

³⁰⁷ Voir chapitre suivant pour *l'esthétique fenestrale* et le chapitre 4 pour la question de l'illusionnisme.

³⁰⁸ Cf. « Sémiotique, 8 : détacher ».

³⁰⁹ *Robert historique de la langue française*, 1998.

³¹⁰ Cf. « Sémiotique 9 : clôturer ».



Robert RYMAN, *Untitled*, 1961

Ce que cherche Ryman dans ses tableaux, c'est de créer la sensation d'ouverture qu'il a ressenti devant une grande toile sans cadre de Mark Rothko qu'il avait sous ses yeux au MoMa. Voici son récit :

Seeing a Rothko for the first time was a different experience, and I didn't know in the beginning what to make of it #...# Here was something that was so naked, in a sense. The deep edges of the painting went back toward the wall, and the paint went around the side. You could see the staples it was so open. I hadn't experienced that before. The only other painter was Pollock. It was a totally new experience³¹¹

Ryman insiste sur la nouveauté pour lui et sur l'incompréhension générale de cette nouvelle esthétique : « I think it took a long time to realize that the picture was not really

³¹¹ Entretien avec Jeffrey Weiss, mai 1997, in Mark Rothko, catalogue d'exposition, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven and London, 1998, p. 367. (C'est moi qui souligne.)

there anymore. That it was different, that there was really a different problem within painting³¹². » C'est en effet Ryman qui a le mieux défini l'esthétique externe que nous avons vue émerger chez Rothko³¹³. Pour en expliquer les enjeux, Ryman nous livre cette anecdote :

I remember that one day the Modern #the MoMA# put a box frame on a painting, which was not next to the edge, but a few inches away. It was a shock to everyone, including Rothko, and he immediately tried to get this frame off of it. It points out this different aesthetic that he had, where you couldn't really add anything to the painting such as a frame — even a box frame that didn't touch the edges — because it completely changed the feeling of it. Even now I think maybe that's not clearly understood.³¹⁴

L'incident a lieu dans les années 1950, mais le commentaire intervient à la fin du vingtième siècle : selon Ryman, le travail de compréhension de cette esthétique nouvelle a mis du temps à se faire et n'est pas entièrement accompli *même en 1998*. (« *Even now* »). Il n'est donc pas inutile de revenir ici sur la question et de tenter une élucidation supplémentaire.

La découverte de l'œuvre de Rothko fut déterminante pour le jeune peintre :

When I first saw Rothko, it changed my thinking about painting. The edges were so important, and the wall became so important, and as I said, the nakedness. Not so much the color, or even the style of painting, but just that: the way it projected off of the wall and the way it worked with the wall plane.³¹⁵

La *nudité* sur laquelle Ryman insiste provient de l'absence de cadre ; cette absence est essentielle pour contribuer à créer la sensation d'ouverture et d'expansion. Le cadre éloigne le regard du mur et le focalise vers l'intérieur du tableau³¹⁶. L'esthétique externe, en revanche, rattache le regard au plan du mur, à ce qui entoure le tableau, à la présentation de celui-ci. Une œuvre sans cadre est plus vulnérable, mais sa qualité de présence est à ce prix. Sur cette question, Ryman insiste sur sa filiation avec Rothko :

I've seen Rothkos with plexiglass in front, and even frames. Of course he would never have allowed that. Any time his paintings are exhibited in public they should be exhibited the way he painted them, and not with any additions. And that holds true for painters like Ellsworth Kelly, Yves Klein, and myself.³¹⁷

³¹² Robert Ryman, « On Painting », Guggenheim Museum's Salon Series, January 9, 1991, in *Robert Ryman*, Espace d'Art Contemporain, Paris, 1991, p. 63.

³¹³ Voir chapitre précédent.

³¹⁴ *Entretien avec Jeffrey Weiss, mai 1997, in Mark Rothko, catalogue d'exposition, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven and London, 1998, pp. 367-8.*

³¹⁵ *Mark Rothko, 1998, p. 369.*

³¹⁶ Cf. « Sémiotique, 6 : instaurer un dedans et un dehors » et « 8 : détacher ».

³¹⁷ *Mark Rothko, 1998, p. 368.*



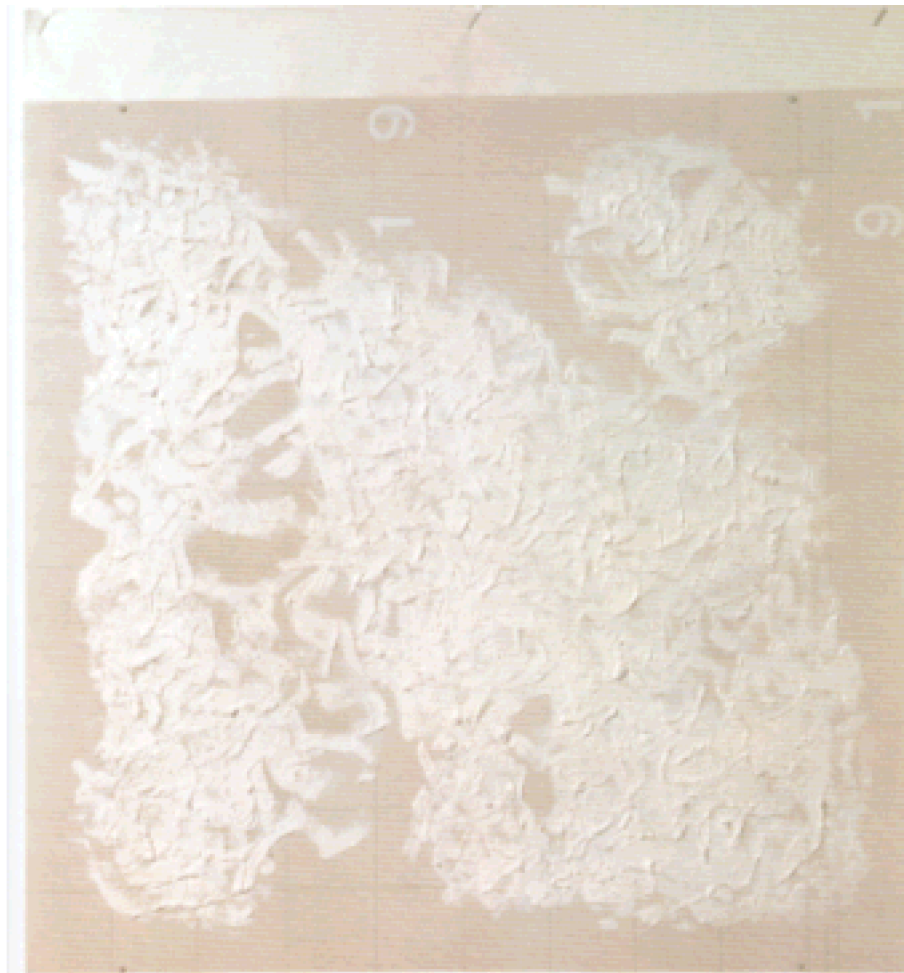
Robert RYMAN, *A. Millbourn*, 1968

A. Millbourn, créé en 1968, en évitant la *complicatio* visuelle semble participer d'un désir contemporain de « déculturation »³¹⁸. C'est une œuvre *pauvre*, fragile ; on pourrait dire *contingente* tant elle se livre sans protection apparente aux incidences temporelles. Elle se compose de douze feuilles de papier Millbourn collées au mur ; sur cette surface, décentré vers le haut et vers la gauche, un rectangle est peint en polymère blanc ; la partie non-peinte des feuilles a jauni, les feuilles se gondolent et se détachent de façon irrégulière de sorte que les lignes ainsi dessinées par leurs contours jouent, selon la position du spectateur, en contrepoint de la forme peinte. Qu'est-ce qui, dans les

³¹⁸ *Complicatio* : terme de rhétorique, désignant ici la création d'une forme visuelle sans rapport avec son support. *Déculturation* : l'artiste préfère des matériaux naturels qui sont jusqu'alors moins pris dans des réseaux sémantiques culturels. Voir *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, ENSBA, Paris, 1990, p. 23. Ces termes participent d'une définition de l'Arte povera, mouvement italien avec lequel Ryman est en résonance. Les œuvres minimalistes aspirent à s'adresser à un public hors référence iconographique et culturelle.

éléments ainsi décrits, est nécessaire à l'œuvre ? Qu'est-ce qui lui est essentiel ? Qu'est-ce qui *résistera* ? L'œuvre fait advenir ces questions. C'est peu de dire que la première fonction parergonale — la protection — est ici manquante³¹⁹.

Vingt trois ans plus tard, on retrouve une semblable fragilité dans *Versions XIII*, papier de cire agrafé, non sans déchirure, sur fibre de verre. L'ensemble tient au mur par quatre petits clous blancs dont le délicat relief fait partie intégrante de la composition et qui en forment un des jeux de carrés. L'œuvre est faite d'épaisses touches de pigment déposées sur le papier ; ce dernier a été préalablement quadrillé à la mine de plomb sans que l'on sache si ce quadrillage est entièrement de la main de l'artiste. La date d'exécution est peinte en deux temps et comme au pochoir : « 19 » et plus loin : « 91 », comme un petit jeu de miroir. Faut-il y voir le reflet de l'âge de l'artiste au moment de l'exécution du tableau : 61 ans ? Ryman a souvent inscrit la date, bien visible, excessivement parfois, tant sa démarche est de donner à voir les déterminations de l'œuvre, comme un pacte de vérité avec lequel il s'amuse.



Robert RYMAN, *Versions XIII*, 1991

Cette souriante fragilité, cependant, n'est pas toujours allée sans problème. Au début des années soixante-dix, des œuvres parmi les plus délicates de Robert Ryman, de la

³¹⁹ Cf. « Sémiotique, 1 : protéger ».

suite des *Surface Veils* ont été encadrées par leurs propriétaires au grand dam de leur auteur. Daniel Buren a été témoin de la colère de l'artiste américain et l'a mis en garde et armé pour le combat à venir : résister à l'encadrement intempestif, résister à la déformation des œuvres par leurs collectionneurs même. La scène, racontée par Buren, est édifiante :

En janvier 1974, je me rendais spécialement à Amsterdam pour l'ouverture au Stedelijk Museum de la rétrospective de l'œuvre de Robert Ryman. Visitant l'exposition ensemble nous commentions les œuvres une à une. Tout à coup, au détour d'une salle, je revis une série d'œuvres absolument splendides, diaphanes comme Adelphi de 1967 ou comme celles de la série des Surface Veils de 1969-70. Ces œuvres qui, à l'origine, se servaient littéralement du mur comme châssis et venaient se tendre dessus avec du Scotch ou avec de la peinture qui en débordant les collait directement au mur, appartenaient déjà à des collectionneurs et on les retrouvait là élégamment encadrées ! J'hésitai à poser ma question à Ryman, de peur qu'il ne la prenne pour une critique implicite, mais j'osai finalement et lui demandai s'il ne trouvait pas qu'ainsi montrées ces œuvres perdaient quelque peu de leur intérêt fondamental. Sa réponse fut sans détour. Il était très fâché et acquiesçait à ma critique. S'ensuivit une longue discussion sur les moyens d'accrocher une peinture et comment remédier éventuellement à une telle dislocation, produite par ce qu'il faut bien appeler un réel conservatisme du collectionneur qui de peur de perdre l'œuvre acquise, la solidifie, en l'arnachant [sic] de Plexiglass et autres cadres protecteurs. Robert Ryman, alarmé lors de cette rétrospective a pris ce problème à bras le corps au lieu de s'en détourner. ³²⁰

On comprend dès lors l'exceptionnel investissement formel de Ryman dans l'accrochage. Par cet investissement, il intègre l'espace du cadre dans le tableau. Il l'occupe comme un territoire dont est expulsé le futur propriétaire, le collectionneur, la galerie ³²¹. Dorénavant, tout ce qui rend visible fait partie de la *visuabilité* (j'emprunte délibérément ce terme à Buren ³²²). C'est une révolution que Ryman opère tranquillement, avec doigté et justesse. Il laisse à Buren le soin d'en faire le manifeste :

C'est à partir de ce moment-là que le clou, le crochet, la vis, l'accroche, le cadre, la réglette, la tige de fer, l'écrou, centrés, excentrés, décentrés, symétriques, dissymétriques, en fer, en aluminium, en bois, en acier inoxydable, etc, entrent dans le registre de la peinture au même titre que le support proprement dit et la matière — peinture — qui vient s'y poser ³²³

³²⁰ Daniel Buren, « L'ineffable », *Robert Ryman, Beaux Arts Magazine, Paris, 1999, hors-série, p. 38.*

³²¹ Cf. « Sémiotique, 2 : approprier ».

³²² Cf. « La peinture et son exposition », *Ecrits II*, 1991, p.393.

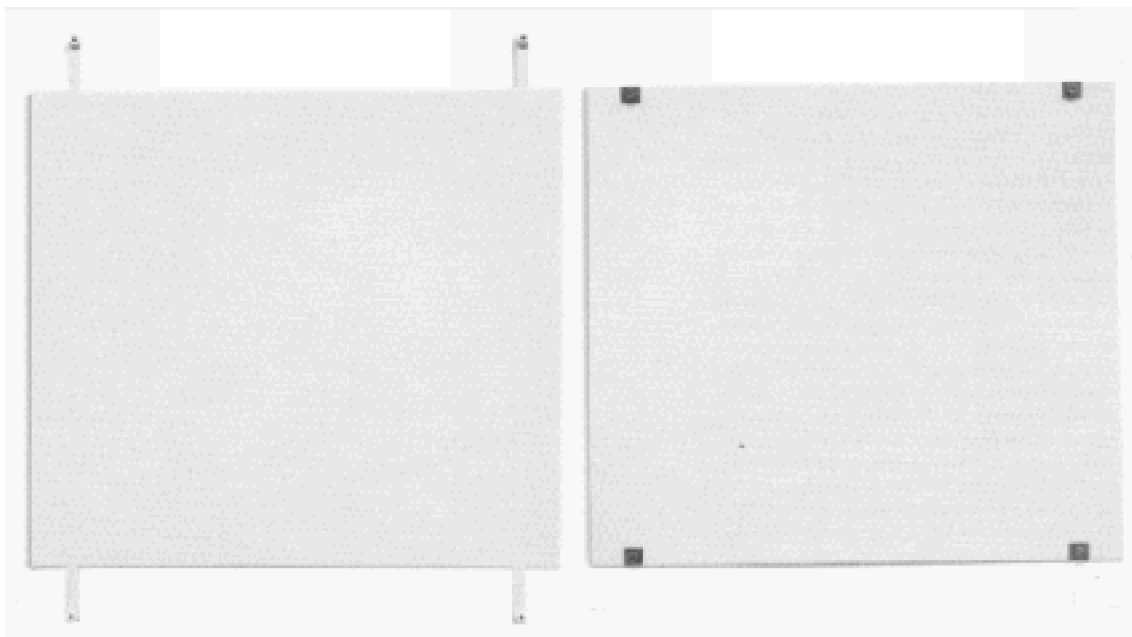
³²³ Daniel Buren, *L'ineffable, à propos de Ryman, Jannink, Paris, 1999.*



Robert RYMAN, *Essex*, 1968 sur le mur de droite. (Exposition Robert Ryman, 1991-92, RENN, Espace d'art contemporain, Paris.)

Cette révolution n'est pas toujours, même aujourd'hui, perçue comme telle. Il faudrait pour l'apprécier, faire l'inventaire de quelques-unes des fixations adouées par Ryman et qui désormais contribuent à sa signature. *Aacon*, 1968, par exemple est agrafée au mur du Museum für Gegenwartskunst de Bâle, et entourée par des traits nets de peinture bleue qui constituent un cadre peint à même le mur. Pour *Essex*, 1968, l'artiste emploie une même procédure pour attacher physiquement la toile au mur et pour l'en détacher visuellement, mais cette fois le halo peint est jaune. La série *Phoenix* de 1979 joue de ses crochets : ils sont noirs ou blancs, fixés tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur du panneau. *Resource* de 1984 se détache quelque peu du mur par un dispositif en acier repérable de loin par son design hi-tech³²⁴. *Pace*, également de 1984, est adossé au mur comme une planche horizontale.

³²⁴ Pour *Resource*, voir le début de ce chapitre.



Robert Ryman, Phoenix 7, Phoenix 1, 1979



Robert Ryman, Pace, 1984 sur le mur de droite, près du sol. (Exposition Robert Ryman, 1991-92, RENN, Espace d'art contemporain, Paris.)

Ryman s'est plusieurs fois exprimé sur le rôle essentiel que joue le mur dans son travail :

A lot of my paintings (I wouldn't say most, a lot) cannot really be shown to

anyone in the usual way of dragging a painting out of the closet or the storeroom and saying : here's a painting³²⁵ .

Alors que le cadre énonce le statut du tableau (*Ceci est un tableau*), une œuvre de Ryman rangée dans les réserves d'un musée pourrait donc être décrite par l'énonciation inverse « Ceci n'est pas un tableau ». Ce n'est que l'accrochage au mur qui ferait mentir cette description magrithienne pour réinstaurer l'énonciation du cadre³²⁶ . Pour Ryman donc, sans mur, pas de tableau. Marcel Duchamp a posé la question de l'existence comme tableaux des tableaux que l'on ne considère pas ou ne regarde pas comme tels.
³²⁷ Avec Ryman, cependant, le regard conceptuel ne suffit pas, l'artiste doit organiser une véritable situation physique qui produit l'acte de regard :

If you were to see any of my paintings off of the wall, they would not make any sense at all. When they're sitting on the floor or leaning against a wall, they lose their composition. The line is gone and the color is gone because you lose the wall plane.³²⁸

Le mur appartient dès l'origine au tableau en ce qu'il participe à la composition : il faut le plan du mur pour que le *dessin* du tableau existe ; il faut que le tableau soit accroché pour que la lumière réelle l'anime et crée ainsi la *couleur*. Le mur est châssis qui offre résistance et soutien. Il est support qui offre tactilité, adhérence et opacité. Il est lieu d'exposition et lieu de composition. Il est lieu d'installation, même si on peut assez facilement déplacer les œuvres de Ryman et les installer ailleurs. Le mur est aussi un focalisateur, un dehors complémentaire et nécessaire au dedans et subroge au cadre selon la définition déjà citée qu'en donne Derrida : « un dehors qui est appelé au-dedans du dedans pour le constituer en dedans³²⁹ ».

Le mur est un complément indispensable. Mais, il ne faut rien ajouter au dispositif prévu par l'artiste :

In a similar way, anything added to the painting can alter it totally #...# (a frame) #...# It's completely unlike the usual painting where the image is confined within the space of the paint plane.³³⁰ ***#...# (like a #Dan# Flavin, my work) has to be on the wall, in a situation. Then it's complete. So the wall becomes a part of the work.***³³¹

Puisque le cadre n'est plus là pour délimiter et protéger l'œuvre des interventions

³²⁵ *Interview with Tuchman, 1971 cité dans Robert Ryman, Dia Art Foundation New York, 1988, p. 20.*

³²⁶ Cf. « Sémiotique, 5 : énoncer ».

³²⁷ Lors d'un entretien à la Radio Télévision canadienne, le 17 juillet 1960, Marcel Duchamp évoque le cas imaginaire d'un Rembrandt servant de planche à repasser.

³²⁸ *Interview with Gary Garrels in Robert Ryman, Dia Art Foundation New York, 1988, p. 13.*

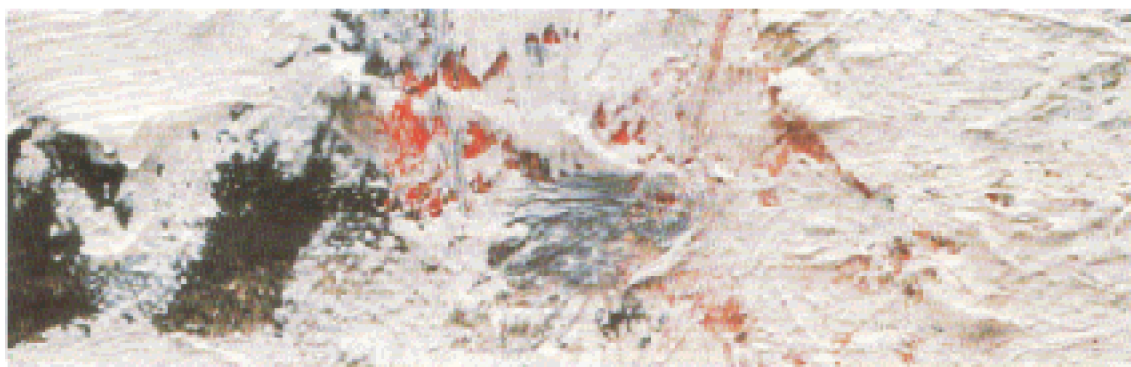
³²⁹ *La Vérité en peinture*, 1978, p. 74. Cf. « Sémiotique, 20 : supplémenter ».

³³⁰ *Interview with Gary Garrels in Robert Ryman, Dia Art Foundation New York, 1988, p. 13.*

³³¹ *Interview with Phylis Tuchman, 1971, reprinted in Robert Ryman, Dia Art Foundation New York, 1988, p. 20.*

extérieures, l'artiste doit revendiquer un droit de regard, et théoriquement un droit d'auteur, sur tout ce qui depuis l'extérieur touche à l'intérieur de l'œuvre. La question est délicate et tout arbitrage difficile comme nous l'avons vu dans le cas de *A. Millbourn*. Mais, comme avec les quatre petits clous blancs de *Version XIII*, l'idée que tout ce qui présente le tableau en fait partie, et donc que tout compte, est essentielle à l'œuvre de Ryman.

Il faut envisager maintenant la question de la lumière et celle du blanc, toutes les deux liées, le blanc étant un agent de la lumière. Sans mur, pas de tableau, car le tableau réagit à la lumière réelle du lieu d'exposition. Ryman peint à la lumière électrique, mais sa peinture doit se regarder à la lumière du jour³³². Changeant selon la luminosité naturelle, la peinture vit avec cette lumière (il faudrait sans doute dire *ces lumières*). Jean Frémon va jusqu'à affirmer : « Quiconque a vécu quelque temps avec un tableau de Ryman le dira, cette chose est vivante... »³³³. Pour tenter de les connaître un peu, il faut donc voir ces tableaux se modifier et se recomposer — jouer leur partition — avec la lumière. Un tableau de Ryman est une surface travaillée, construite et étagée qui, tout simplement, a besoin de la lumière réelle pour fonctionner. L'instrument-lumière fait partie, de même que le support, la facture, les fixations, du dispositif conçu et réalisé par lui. Ryman travaille ainsi sa surface pour capter ensemble la lumière et notre regard. . Un tableau selon Ryman, c'est un piège tendu à la lumière réelle.



Robert RYMAN, *Untitled*, 1959, détail

Claude Monet qui tord ses touches d'innombrables manières invisibles aux premiers regards³³⁴ (mais dont l'effet se fait néanmoins sentir immédiatement) fait-il autre chose que de préparer sa toile au regard pour que, à une certaine distance, le spectateur voie la forme voulue et qu'il ait la sensation qu'elle est devant lui vivante ? Elle semble en effet bouger car elle se forme (et se reforme) avec le mouvement oculaire et corporel du spectateur. Si l'on pouvait juxtaposer *Bras de Seine à Giverny*, 1897, de Monet avec *Untitled*, 1959, de Ryman deux régimes s'opposeraient : sensation de présence de la lumière dans le tableau fermé par Monet, présence réelle de la lumière dans la peinture

332

333 Jean Frémon, *Robert Ryman*, repères, cahiers d'art contemporain, Galerie Maeght Lelong, 1984, p. 12.

334 Pour une description attentive de la précision des touches de Monet, voir James Elkins, *What Painting Is*, Routledge, New York, 1999, pp. 12-19.

ouverte par Ryman ; impression chez Monet d'être là-bas à ce moment-là (non pas dans un lieu réel et à un moment précis mais dans un lieu et à un moment fictionnalisés par le tableau) , certitude chez Ryman d'être ici et maintenant devant une peinture où rien n'est fiction.



Claude MONET, Bras de Seine à Giverny, 1897, Boston Museum of Fine Arts

Il s'agit, bien entendu, dans l'œuvre de l'Américain de la lumière palpable, tangible, littérale. Néanmoins, on ne peut oublier que le propos de la peinture pour Ryman est « enlightenement and delight³³⁵ », formulation qui fait jouer deux fois le signifiant *light*. Mais, la question de la métaphore se pose davantage encore pour le blanc, signature chromatique de Ryman. Pour Yve-Alain Bois, la peinture de Ryman démétaphorise³³⁶ comme tentait de le faire au début des années soixante l'écriture d'Alain Robbe-Grillet. Pour Bois, il n'y a donc pas chez Ryman de symbolique du blanc. Le blanc de Ryman n'est pas le signifiant de la pureté, de l'ascèse, ou de la candeur. Il n'est pas davantage le signifiant d'un manque, figure facilement imposable à tout ce qui s'apparente au

³³⁵ Entretien avec Robert Storr, *Art Press*, 1988.

³³⁶ Frémon rajoute « Ryman déconceptualise à l'extrême, il tente de travailler avec les choses mêmes, pour ce qu'elles sont, et avec leurs propriétés matérielles, non avec leurs pouvoirs symboliques ou métaphoriques. » *Robert Ryman*, 1984, p. 12.

minimalisme³³⁷. Le seul problème du blanc est d'ailleurs le mot : celui-ci fait chuter toutes les différences que le peintre établit en réseau sur la toile et entre les toiles. La question se dénoue d'elle-même si l'on parle *des blancs* de Ryman : car ils sont, bien sûr, pluriels, variés, différents.

On pourrait tout de même se demander, malgré notre réticence à faire signifier le blanc, si celui-ci ne thématise pas quand même quelque chose de la démarche de Ryman, à savoir une probité ou une candeur. Avec Ryman, tout est loyal, limpide, visible. Pas de ficelles cachées, au contraire : si ficelles il y a, elles sont signées. C'est sans doute cette innocence que vise la remarque de De Duve citée plus haut : Ryman serait un candide qui fait encore de l'art moderne³³⁸ ! Le refus de l'illusion doit bien avoir quelques vertues autres qu'esthétiques, quelque impact moral. Quand Sean Scully au temps s'efforçait de devenir un artiste américain dans les années soixante-dix, n'a-t-il pas pris Robert Ryman comme modèle éthique³³⁹ ?

Ce choix du blanc a diverses conséquences pour l'artiste et pour le spectateur. Du côté de l'artiste, on pourrait parler d'abord d'une stratégie de concentration. Cela devient rapidement un moyen de révéler d'autres différences entre les œuvres : différences de dimension, de texture, d'accrochage. À l'intérieur de l'œuvre elle-même, on pourrait considérer le blanc comme un thème dont l'artiste donne une variation. Comme un peintre de la Renaissance aurait proposé après d'autres son « annonciation », Ryman nous demanderait de recevoir *Initial* (1989) comme nous avons reçu *Resource* et *Pace* (1984). La commande thématique étant aujourd'hui relativement rare, c'est à l'artiste, s'il le veut, de la traduire en auto-commande formelle. La question pour Ryman n'est pas « que peindre maintenant ? », mais plus pragmatiquement « comment s'y prendre à partir de ce qui a été fait ? ».

On pourrait ainsi conclure que le choix maintenu du blanc est donc un *cadre* au seul sens où l'entendent souvent les artistes contemporains, c'est-à-dire non plus l'objet qui va entourer le tableau fini, mais l'ensemble des protocoles que l'artiste endosse pour produire l'œuvre. Selon cet usage, le cadre est une contrainte que l'on accepte et qui structure un travail. C'est un programme de production que l'artiste estime nécessaire. C'est une donnée avec laquelle il peut prendre sa distance, ou son aise, mais qu'il ne fuit pas ou ne nie pas une fois qu'il s'est engagé. Si l'œuvre de Ryman est donc un système, le blanc et le carré en sont le cadre fixe de production.

Le blanc participe de la pragmatique de l'ouverture. En co-opération avec la lumière, le blanc favorise le sentiment d'expansion. Contrairement au noir choisi par Reinhardt, le blanc peut donner l'impression de s'intégrer dans son environnement et d'intégrer cet environnement. De même qu'avec Reinhardt, il faut regarder plusieurs minutes son

³³⁷ « Bien sûr tout est signe [...] .ces peintures peuvent être signe de modernisme, d'exigence [...] mais] les peintures de Ryman font aussi peu que possible pour cela » Fremon, *Robert Ryman*, 1984, p. 12.

³³⁸ *Voici*, 2000, p. 144.

³³⁹ « For me the strongest part of his work was its profound ethical stance », Maurice Poirier, *Sean Scully*, Hudson Hills Press, New York, 1990, p. 61. Pour Scully, Voir chapitre 7.

tableau pour littéralement commencer à le voir, de même un tableau de Ryman exige du temps. Cela va contre une idée que la peinture américaine du début des années soixante vient précisément de promouvoir : l'idée que le tableau doit se voir d'un coup. Les premiers Stellas (*Gran Cairo* ou *Newstead Abbey*) doivent se voir instantanément; et l'œuvre de Kelly (*White Blue* ou *Yellow Curve*) semble faite pour frapper immédiatement l'attention du spectateur³⁴⁰. Chez Ryman, en revanche, on ne voit quasiment rien au premier coup d'œil. Le blanc est donc une demande d'attention accrue adressée au spectateur.

En dernière analyse, le blanc est aussi un refus de la reproduction. Le blanc est pictural, mais il n'est pas graphique et les tableaux blancs de Ryman ne sont pas véritablement photographiables, ou reproductibles. C'est encore Buren qui défend le mieux cet aspect de l'œuvre de Ryman, et c'est pour cette raison qu'il appelle la peinture de son ami *une peinture résistante* : les œuvres *résistent* mieux que d'autres à la reproduction³⁴¹. Loin d'être un défaut, ceci est un signe de leur pouvoir de subversion : Ryman subvertit la circulation des images, il s'y soustrait, il demande que l'on vienne voir ses œuvres, que l'on se déplace pour elles. Ainsi, avec Ryman, l'expérience du tableau doit se faire ici et maintenant de sorte que, en théorie, on pourrait soutenir qu'elle emprunte à la *théâtralité* : coprésence effective de l'œuvre et de son spectateur, événement dans le temps. En pratique pourtant il n'y a pas — faut-il le rappeler ? — de convocation à une présence commune des spectateurs, ni de lever de rideau ; l'artiste ne fait pas non plus d'*action* ou de *performance*, il n'y a pas de témoin ou de trace vidéo.

Mais il y a des photographies des œuvres de Robert Ryman et leur statut est problématique. Essayons de comprendre pourquoi. L'image d'une chose se détache sur son absence ; la reproduction d'une image illusionniste éloigne encore la référence première. L'image que fabrique Robert Ryman, sa peinture, est au contraire une présence et un appel à la présence. L'image de cette image, sa reproduction, se situe avec un même aplomb du côté de l'absence. L'image toujours trop blanche d'un tableau blanc de Ryman est de la sorte souvent littéralement invisible et tout ce que sa reproduction donne à voir, c'est ce qui fait voir l'œuvre : son installation.

Sur le mur réel, cependant, le blanc prend la lumière et rend l'œuvre visible. Le blanc n'exclut pas le tableau de son environnement. Cette pratique de l'inclusion, comme nous l'avons vu, est primordiale. Tout compte dans les tableaux de Ryman :

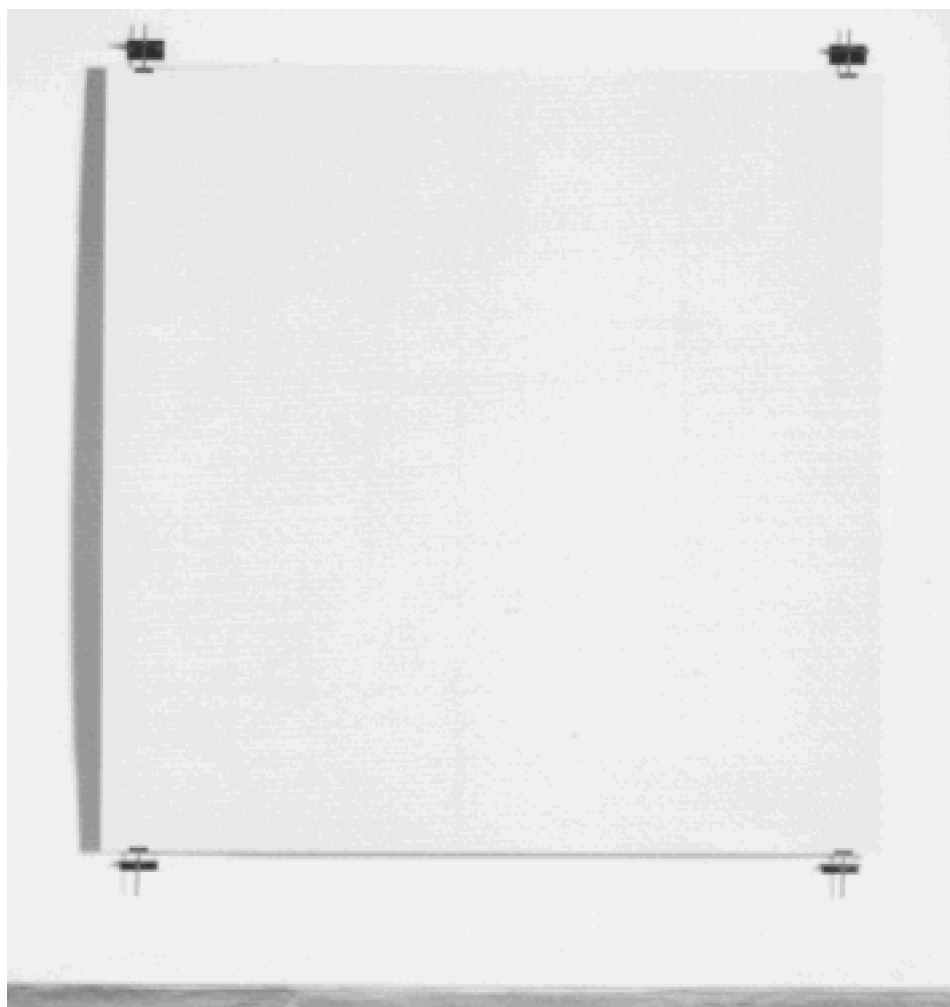
A painting of mine consists of the painted surface and the composition, the light reflection and absorption, the edges and the structure of the painting itself, whether it is canvas or plastic or whatever the material is that holds the paint, and then the visual composition of the fasteners, which we see, that holds it to the wall and make it part of the wall, which is also brought into our vision.³⁴²

C'est dans cette optique qu'il conviendrait de regarder *Resource*, œuvre de 1984.

³⁴⁰ Voir les chapitre 3 et 4.

³⁴¹ Daniel Buren, « L'ineffable », *Robert Ryman*, Beaux Arts Magazine, Paris, 1999, hors-série, p. 40.

³⁴² *Interview with Gary Garrels in Robert Ryman, Dia Art Foundation New York, 1988, pp. 30-31.*



Robert RYMAN, *Resource*, 1984.

Pour décrire l'absence de hiérarchie spatiale chez Pollock, le terme consacré est *all over*. Sur ce modèle, pour dire que l'œuvre de Ryman n'est complète qu'avec son accrochage, on pourrait proposer, avec ses connotations contractuelles, le terme *all inclusive*³⁴³. La notion pose un problème d'ordre logique qu'il faut essayer de formuler³⁴⁴. Le cadre, en théorie, n'est pas considéré comme intégré à l'œuvre³⁴⁵. Quand il l'est, un autre cadre se fait sentir³⁴⁶. Qu'est-ce ce qui se passe alors avec l'accrochage qui sert de cadre aux tableaux de Ryman : puisque l'accrochage est inclus, *dedans*, l'œuvre doit-elle emprunter un autre *dehors* ? Ne faut-il pas que l'œuvre exclut toujours tout ce qui n'est pas elle, « l'immense nature » qui lui sert de fond³⁴⁷ ?

Un objet-cadre a l'avantage de rendre visible le processus d'exclusion³⁴⁸. Sans

³⁴³ *Tout compris.*

³⁴⁴ Et peut-être pose-t-il un problème juridique,

³⁴⁵ Nous traiterons d'exceptions notables dans le chapitre 6.

³⁴⁶ On ne peut pas écrire *se rend visible*. Cf. Werner Wolf : le cadre indique toujours un niveau supérieur.

cadre, l'exclusion est invisible, mais sémiotiquement elle n'en reste pas moins nécessaire. C'est peut-être ce que nous révèle la reproduction photographique d'un Ryman : elle dévoile l'exclusion que l'installation in situ occulte. Mais, la photographie inclut trop ou exclut trop ce qui entoure l'œuvre : elle ne trouve pas la frontière du parergon, car celle-ci n'est pas repérable visuellement et donc pas stable. Elle reste néanmoins tangible. Chez Ryman, il y a une absence d'*objet-cadre*, une absence d'espace parergonal attiré qu'une photographie de tableau excluerait d'office selon le procédé de reproduction classique. Mais l'espace parergonal subsiste chez Ryman, (peut-être même avec davantage de force) et la photographie l'inclut. C'est pour cela que la photographie d'un Ryman est problématique.

Il faut au cadre une part d'invisible. Pour Jean-Claude Lebensztejn « la part d'invisible » du cadre désigne l'inévitable et « perpétuel passage du physique au métaphorique ou au symbolique³⁴⁹ ». Mais, ne peut-on et ne faut-il pas entendre *invisible* ici de façon physique ? L'accrochage sans *objet-cadre* de Ryman emprunte sa part d'invisible à l'espace réel environnant, mais cet emprunt ne peut se faire que s'il ne se voit pas³⁵⁰. Les photographies d'installation des toiles de Ryman, cependant, empêchent cet oubli : elles nous montrent — elles surexposent — l'invisible du cadre, l'empêchant de fonctionner. De cette démonstration quelque peu laborieuse, si elle est juste, il faudra déduire que l'*objet-cadre* traditionnel est un leurre : il est visible pour qu'une partie du *parergon* reste cachée ; il est d'autant plus visible qu'une partie du *parergon* doit rester cachée.

Le cadre trompe notre œil dans le sens où il cache une invisibilité qui est nécessaire au regard. Le tableau abstrait a encore besoin de cette invisibilité qui n'a plus, en l'absence du cadre, de résidence officielle. Le tableau littéral de Ryman ne tente pas, en revanche, de nous tromper, car il n'offre nulle vue sur un monde imaginaire. Il n'est pas un tableau-fenêtre. De même, les tableaux qu'Ellsworth Kelly commence à faire à Paris en 1949 et de nouveau en 1964 ne sont des fenêtres. Sauf celle avec laquelle nous commencerons maintenant notre étude de Kelly, étude qui examinera ce qui peut disparaître avec le cadre : l'illusion picturale.

³⁴⁷ Baudelaire : « Comme un beau cadre ajoute à la peinture [...] En l'isolant de l'immense nature... » (*Œuvres complètes*, 1961, p. 37)

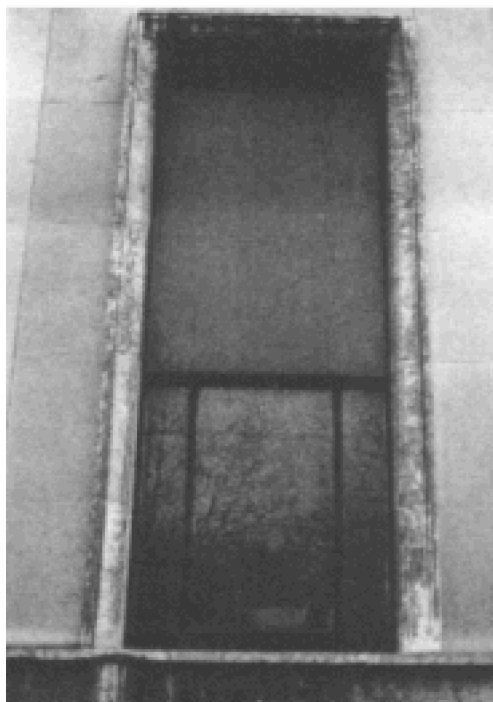
³⁴⁸ Voir « Sémiotique 8 et 9 : détacher et clôturer ».

³⁴⁹ « À partir du cadre (vignettes) », *Annexes – de l'œuvre d'art*, Editions La Part de l'Œil, Bruxelles, 1999, p 181.

³⁵⁰ Ou se voit et ne se voit pas (tout comme un cadre classique se voit et s'oublie).

Deuxième partie : Jeux et enjeux

Chapitre 3 : *Cette fenêtre est un tableau, mais ce tableau n'est pas une fenêtre* : les leçons franco-américaines d'Ellsworth KELLY



Photographie du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967

Qui n'a pas un jour dans un musée cessé de regarder les tableaux pour se mettre à regarder irrésistiblement par la fenêtre ? Les mobiles varient : fatigue muséale, ennui devant les tableaux, besoin de se laver le regard, enthousiasme touristique devant la vue offerte (gratte-ciel, montagne, fleuve) appréciation esthétique du spectacle de l'autre côté de la vitre (foule, circulation, chantier...). L'expérience est banale, quoique parfois nimbée de culpabilité si elle dure ou se répète : je ne suis pas assez concentré, je ne fais pas mon devoir culturel, je ne suis pas ici pour être dehors.

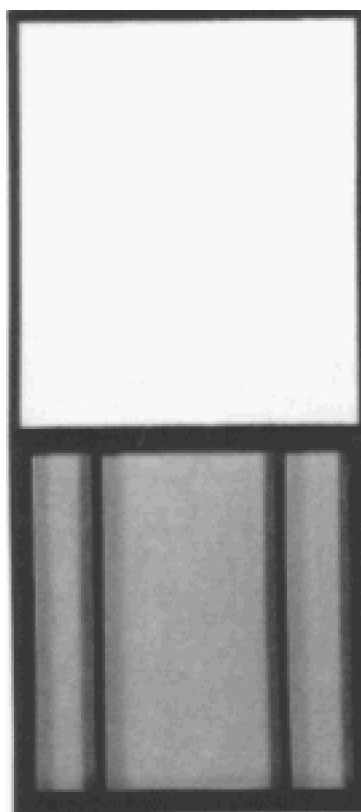
Et si au lieu d'être anodin cet incident avait quelque rapport complice avec la mission du musée ? En l'occurrence, on croit quitter un ordre pour un autre, quitter l'ordre de la culture pour celui de la 'nature', celui de l'art pour le 'réel'. On sent tout de suite que ces termes posent problème, mais on ne se rend pas immédiatement compte qu'en fait, on quitte un *cadre* pour un autre : le cadre du tableau pour celui de la fenêtre. Cette méconnaissance est due au fait que les cadres des tableaux ne se voient pas toujours et ceux des fenêtres encore moins souvent, car ils doivent tous deux désigner la vue et non retenir le regard. Le glissement de l'un à l'autre est donc imperceptible, mais plus logique que l'on ne croit. Ce mouvement vers la fenêtre du musée est-il motivé alors par une simple préférence pour la profondeur réelle qui est indexée au plan de la vitre plutôt que pour la profondeur fictive inscrite à la surface du tableau ?

Il s'agit, en réalité, de la *muséification* de notre regard. Le système muséal est généralement perçu comme au service du tableau, ce n'est pas faux, mais ce n'est pas toute la vérité. Il est au service du regard. Le musée existe pour éduquer le regard, pour l'affiner et le concentrer. C'est un lieu de dépôt du regard, au sens où, comme Lacan l'entendait, on dépose les armes³⁵¹. À l'intérieur du musée, notre perception se décante

³⁵¹ Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 116.

et se clarifie. Le regard que nous portons au monde depuis la fenêtre du musée (si d'aventure on s'y arrête) est par conséquent un regard intense, aiguë, accueillant. Le monde du dehors devient une expérience filtrée par les yeux, une claire visualité, un 'tableau'. A cela, il y a deux causes : la muséification de notre regard et la magie de l'encadrement, l'une étant la figure de l'autre. Les tableaux peints sont des mondes, chaque monde porte une signature, mais voilà que la fenêtre du musée présente notre monde immédiat comme un tableau, le tenant à distance pour le rendre désirable, le séparant de nous pour nous l'offrir.

Regarder hors le musée par la fenêtre aurait du coup quelque valeur de symptôme. L'art nous retourne vers le monde, c'est sa visée, quel que soit son état d'indirection. Le musée participe de cette visée. L'art n'est peut-être qu'une mise en appétence, une façon de nous retourner vers le monde pour le trouver renouvelé et plein. Il arrive que, impatient peut-être de porter et de valider sur le dehors son regard neuf, l'on cède à l'envie d'y retourner imaginativement par la médiation de la fenêtre. Dans ce mouvement vers la fenêtre du musée, nous sommes passés de l'hypothèse d'un autre monde (ce qui pourrait être une définition du *tableau*³⁵²) à l'hypothèse d'un monde autre (c'est-à-dire, une redéfinition du monde par l'art). Mais si la jubilation est si intense, c'est que nous avons gardé de la première hypothèse son signe le plus distinctif et souvent le plus discret : le cadre.



³⁵² J'emprunte l'expression « hypothèse d'un autre monde » à Dominique Chateau : « Le ready-made n'a pas de cadre, il n'a aucune bordure qui dessine un espace distingué du contexte et qui projette cet espace dans *l'hypothèse d'un autre monde*, un monde autre que l'environnement. », « Duchamp, du cadre », in *Cadres & Marges*, 1995, p. 109. (C'est nous qui soulignons.)

Ellsworth KELLY, Window, Museum of Modern Art Paris, 1949

En 1949, un an après son installation en France, Ellsworth Kelly³⁵³ a façonné *Window Museum of Modern Art, Paris*. La pièce est composée de deux panneaux, celui du haut est peint en blanc, celui du bas est peint en gris et recouvert d'une structure en bois. On dirait de la sorte une toile vue de dos laissant visible son châssis, surmontée d'une autre vue de face. L'ensemble est entouré d'un cadre en bois dont les pourtours (ainsi que le relief du panneau inférieur) sont soulignés par de larges traits noirs qui lui donnent l'aspect d'une fenêtre, et plus précisément, une forte ressemblance avec le modèle, une fenêtre du musée d'art moderne de Paris qui se trouvait alors avenue du Président Wilson. Des photographies attestent de la ressemblance avec la source³⁵⁴. Cependant, la pièce fut initialement présentée sous le titre *Construction : Relief en blanc, gris et noir*, car l'artiste ne souhaitait pas attirer l'attention sur l'existence d'un modèle (sans doute, parce que ce processus de création n'était pas le seul qu'il pratiquait et, selon Gottfried Boehm, parce qu'il ne voulait pas être associé à un art d'abstraction mimétique³⁵⁵).

La fenêtre est le modèle même de la peinture depuis la Renaissance, tradition selon laquelle le tableau comme fenêtre s'ouvre sur une histoire. C'est la définition de Leon Battista Alberti (*De pictura*, 1435) à laquelle se réfère l'histoire de l'art occidental : « une fenêtre ouverte à partir de laquelle on puisse contempler l'histoire³⁵⁶ ». Cette fenêtre semble se fermer avec l'abstraction, mais l'affaire ne se règle pas si vite³⁵⁷. Même les toiles de Rothko, qui en 1949 sont en transition entre les 'multiforms' et ses grandes toiles dites 'classiques', laissent venir à travers elles une projection vers une histoire méditative³⁵⁸. Mais, en 1949, Ellsworth Kelly est à Paris, il ne travaille pas en référence à la peinture qui se fait alors aux Etats-Unis : il ne connaît pas encore le travail de Rothko, de Newman ou de Pollock³⁵⁹. Il connaît, en revanche, celui de Matisse. Ce dernier a peint de nombreuses fenêtres, parmi lesquelles *Porte-fenêtre à Collioure* de 1914. Même si Ellsworth Kelly ne peut connaître ce tableau qui est demeuré dans l'atelier de Matisse et qui n'est exposé qu'en 1966³⁶⁰, on peut comprendre que le tableau matissien puisse être

³⁵³ Né en 1923, Kelly est incorporé à l'armée américaine de 1943 à 1945 et a participé avec les forces alliées au débarquement en Normandie. Grâce au « G.I Bill of Rights » de 1944, il bénéficie d'une bourse pour poursuivre des études de peinture à Boston et, dès octobre 1948, à Paris.

³⁵⁴ Voir photographie Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967, *supra*.

³⁵⁵ Cf. *Ellsworth Kelly, In Between Spaces, Works 1956-2002*, Cantz, Foundation Beyeler, Bâle, 2002, p. 25.

³⁵⁶ Alberti, *De la Peinture*, Paris, Macula, 1992, p. 115.

³⁵⁷ Voir chapitre suivant.

³⁵⁸ *Histoire* ne semble pas le mot juste, les tableaux ne sont pas figuratifs, mais ce ne sont pas que des surfaces colorées.

³⁵⁹ « I wasn't aware of the Abstract Expressionists until I came back to New York in 1954. » déclare Ellsworth Kelly lors d'un entretien avec Ann Hindry, *Artstudio* 24, printemps 1992, p. 154. De Pollock, Kelly connaît seulement la notoriété médiatique.

vu, à cause de sa simplification extrême, comme un précurseur de l'œuvre de Kelly. C'est ainsi qu'il fut accueilli aux Etats-Unis.³⁶¹

Le tableau de Matisse se trouve exposé aujourd'hui au Musée National d'Art Moderne de Paris, au Centre Pompidou, à une dizaine de pas d'une autre 'fenêtre', *Fresh Widow* (1920, 1964) de Marcel Duchamp³⁶². La fenêtre de Duchamp est fermée, le store tiré : celui-ci est noir car la peinture est en deuil. Cela s'entend dans le titre polysémique et malicieux qui signifie 'fraîchement veuve' ou 'veuve impudente' mais qui fait aussi entendre *French Window* (porte-fenêtre), voire *French widow* (veuve française). Ici Duchamp présente la peinture — qui en 1920 est encore avant tout française — comme en deuil de l'illusion, de la peinture comme fenêtre et de toute la mécanique picturale héritée depuis le Quattrocento. Si ce deuil est de fraîche date en 1920, il ne l'est peut-être pas moins en 1960 quand Duchamp réassiste à la création de l'œuvre.

On pourrait situer la fenêtre de Kelly entre celle de Matisse et celle de Duchamp, entre figuration et facétie. Si Kelly annonce à son tour la fin du tableau comme fenêtre, c'est pour lui-même : « Instead of making a picture that was an interpretation of a thing seen, or a picture of invented content, I found an object and 'presented' it as itself alone □...□ After constructing *Window* with two canvases and a wood frame, I realized that from then on painting as I had known it was finished for me.³⁶³ » Cette pièce de 1949 annonce donc le commencement de la peinture d'Ellsworth Kelly. Voici, dit cette œuvre, une fenêtre trois fois prestigieuse car muséale, moderne, et parisienne. La fenêtre représentée est vue depuis l'extérieur et, de la même manière, le cadre d'un tableau est le cadre d'une fenêtre vue depuis l'extérieur. *Window* n'offre donc pas une vue de Paris depuis la fenêtre du musée avec par exemple la tour Eiffel toute proche. Elle n'est pas un autre regard sur le monde, mais est un regard autre sur le musée. C'est le musée vu comme une synecdoque, celle d'une fenêtre qui donne sur les fenêtres que sont les tableaux.

La peinture qu'inaugure ici Kelly pourrait s'appeler *peinture post-fenestrale*. Ceci nécessite une explication. Le terme *esthétique fenestrale* est forgé par Pierre Schneider qui la définit comme un « système fondé sur la perspective, unifié selon ses règles, et qui consiste à coder le monde afin qu'il se prête à être représenté comme s'il était vu à travers — *per-spective* — une fenêtre »³⁶⁴. En d'autres termes, c'est l'esthétique illusionniste consacrée en Occident au moment de la Renaissance. Elle trouve sa première formulation quand en 1435 Alberti parle de tracer sur la surface à peindre un quadrilatère qui est « pour □lui□ une fenêtre ouverte à partir de laquelle on puisse contempler l'histoire »³⁶⁵. Dans l'esthétique fenestrale, la fenêtre est implicite dans la visée de transparence : « puisqu'il n'est point de vitre sans fenêtre qui la ceigne »³⁶⁶. Il

³⁶⁰ Vor Isabelle Monod-Fontaine, *Méditerranée, de Courbet à Matisse*, Editions de la RMN, Paris, 2000, p. 141.

³⁶¹ Cf. P. Schneider, *Matisse*, Flammarion, Paris, 1984, pp. 453-4.

³⁶² Tel était la disposition des tableaux en 2005 au moment de la rédaction de ce texte.

³⁶³ *Ellsworth Kelly in San Francisco*, 2002, p. 25.

³⁶⁴ *Matisse*, Flammarion, Paris, 1984, p. 444.

est commun de penser au tableau comme une fenêtre qui s'ouvre sur une vue. Mais Daniel Arasse nous rappelle que dans le texte d'Alberti la fenêtre s'ouvre non sur le réel mais sur une histoire, c'est-à-dire une fiction.³⁶⁷

L'esthétique fenestrale suppose, dans le registre de la représentation, une nouvelle division du sujet et de l'objet. Ainsi, selon Panofsky, la Renaissance a accompli la distance « qui réifie l'objet et personnifie le sujet »³⁶⁸. Mais l'esthétique byzantine qui perdure au début du Quattrocento ne distingue pas entre espace objectif et espace subjectif. Dans cette représentation *préfenestrale*, tout est dans un espace symbolique, éminemment subjectif. Ce qui est représenté n'est pas le monde extérieur des hommes, c'est le monde habité par Dieu, ou pour être plus exact, le monde divin intériorisé. Schneider explique donc de la manière suivante la rupture (épistémologique, esthétique) opérée par la Renaissance : « A la *présence* se substitue alors la *représentation* ; à la *participation* affective, l'*imitation* analytique. L'espace byzantin ou roman intériorisait l'extérieur ; l'espace renaissant extériorise l'intérieur.³⁶⁹ »

Pour mieux extérioriser l'intérieur, la Renaissance invente le cadre, instrument de passage d'un intérieur à un extérieur. Dans la convention de la *finestra aperta*, le tableau est une fenêtre, et son cadre est par conséquent un cadre de fenêtre, mais c'est le cadre d'une fenêtre vue depuis dehors. Il ne s'agirait donc pas d'une fenêtre qui s'ouvre sur un paysage, mais d'une fenêtre qui s'ouvre depuis la rue sur un intérieur. Gérard Wajcman relie ce fait étrange aux commentaires de Daniel Arasse : la fenêtre albertienne qui s'ouvre sur une histoire implique « qu'on regarde de l'extérieur vers l'intérieur³⁷⁰ ». Si la peinture fenestrale est donc l'opération de création d'un intérieur, le cadre en constituera le dehors ; ce qui, par logique d'emboîtement, transformera l'espace domestique du spectateur (où il contemple son tableau encadré) en un dehors à son tour. L'espace véritablement 'intérieur' sera maintenant la fiction du tableau. Mais, pour fonder cet espace habitable seulement par l'imaginaire, cette 'domesticité' fictive, il faudra l'adjoindre à son contraire, la sceller sur un fond qui la fasse « s'enlever³⁷¹ » par contraste. Pour s'opposer au domestique, il faudra un signifiant du sacré. Dans le régime pictural depuis le Moyen Âge, ce signifiant est l'or. Cette opposition sémiotique *domestique / sacré* est sans doute une des raisons pour lesquelles le cadre est de tradition recouvert d'or. Dans

³⁶⁵ De la Peinture, Paris, Macula, 1992, p. 115.

³⁶⁶ Schneider, *Matisse*, 1984, p. 444. Schneider affirme que le motif de la fenêtre n'apparaît pas dans l'esthétique préfenestrale : « On ne rencontre point de fenêtres, puisqu'il n'y a pas de dehors » (*Ibid.* p. 442). Il affirme par ailleurs que le motif de la fenêtre n'est pas « un thème majeur, explicite » (*Ibid.* p. 444). dans l'esthétique fenestrale, ce que l'on pourrait contester en considérant le nombre de fenêtres dans les annonces italiennes ou la peinture flamande du XV^e siècle (chez Memling, par exemple).

³⁶⁷ « L'Opération du bord », in *Cadres & Marges*, 1995, p. 23.

³⁶⁸ E. Panofsky, *Idea*, Gallimard, Paris, 1989, p. 67, cité par G. Wajcman, *Fenêtre*, Verdier, Paris, 2004, p. 318.

³⁶⁹ *Matisse*, 1984, p. 444. (C'est nous qui soulignons.)

³⁷⁰ Wajcman, *Fenêtre*, 2004, p. 330.

l'icône byzantine, l'or recouvrait tout le fond de l'image, mais désormais il se tiendra sur le cadre, car l'image elle-même est celle d'un espace désacralisé, humanisé, domestique.

Ce qui est nouveau à la Renaissance, c'est le besoin du cadre. Wajcman permet de comprendre la rupture en spéculant que : « omnivoyant, la vision de Dieu ne supposait pas un cadre □...□ il était lui-même le Cadre, contenant tout et donnant unité au Tout. »³⁷² Arasse, avec qui et pour qui Wajcman écrit³⁷³, avait suggéré que le plus important dans la fenêtre albertienne était peut-être le cadre « à partir » duquel on « contemple ». ³⁷⁴ L'esthétique fenestrale a besoin du cadre pour parfaire l'illusion de la troisième dimension, pour creuser la profondeur et pour faire la transition entre l'espace du mur et l'espace du tableau-fenêtre. Le cadre permet la transition d'un plan à l'autre, d'une échelle à l'autre, de l'ordre du réel à celui de l'illusion. Certaines époques joueront de cette transition pour la nier (par le trompe-l'œil) ou pour l'excéder (par la flamboyance), déformant ainsi le cadre. Mais ce n'est qu'avec l'abandon progressif du modèle illusionniste de la peinture que le cadre est vraiment mis en question³⁷⁵. Schneider démontre comment la crise de la figuration illusionniste s'est elle-même figurée chez Matisse à travers la répétition du motif de la fenêtre³⁷⁶ : la fenêtre résume toute la tradition de la peinture depuis la Renaissance à laquelle Matisse tient encore, malgré la tentation qu'il éprouve d'une esthétique abstraite³⁷⁷.

³⁷¹ Cf. Bertrand Rougé « la ligne du tableau s'enlève sur un fond de mort ». (« En-visager l'absence », *Cadres & Marges*, 1995, p. 35.) Ce terme dit bien la manière dont le cadre participe à l'opération de détachement nécessaire du tableau. Il s'agit d'un véritable changement de dimension.

³⁷² Wajcman, *Ibid.*, p. 313.

³⁷³ Voir dédicace, Wajcman, *Fenêtre*, 2004.

³⁷⁴ « Le quadrilatère que dessine d'abord Alberti pose donc bien un cadre d'où l'on regarde. » (« L'Opération du bord », in *Cadres & Marges*, 1994, p. 23.). Arasse pointe les distinctions dans le texte d'Alberti : « A partir de », et non « à travers », « contempler » et non « regarder » (*Ibid.*, p. 23).

³⁷⁵ « Aussi, le 'problème du cadre' se posera-t-il à partir du moment où l'esthétique fenestrale sera remise en question : après 1870. » Schneider, *Matisse*, 1984, p. 457.

³⁷⁶ Schneider, *Ibid.*, p. 444. Cf. aussi Jean Claude Lebensztejn, *Annexes*, 1999, p. 207.

³⁷⁷ Cette tentation se manifeste dans les toiles fauves et aussi dans *L'Atelier Rouge*. « Là où est la couleur lorsqu'elle est pure, il n'y a place que pour la peinture, c'est-à-dire pour la surface qu'elle couvre et qui constitue son présent, imperméable aux événements simulés et à l'espace fictif qu'ils exigent pour se dérouler » Schneider, *Ibid.*, pp. 341-2.



Ellsworth KELLY, *White Blue*, 1962

Couleur, dessin, sens de la mesure (cette dernière qualité que Kelly considère comme très française³⁷⁸) : Matisse est l'intertexte essentiel de l'œuvre d'Ellsworth Kelly. Les découpages de l'œuvre tardive du maître français sont contemporains de l'éclosion de l'œuvre de Kelly. Dans *Jazz : formes* (1947) de Matisse, la silhouette, le jeu entre espace positif et négatif, le rapport de force entre forme et couleur, la simplicité enfin, appellent l'œuvre à venir de Kelly. Matisse a trouvé dans ces découpages un nouvel espace, qu'il appellera 'cosmique'³⁷⁹. Kelly aussi est à la recherche d'un nouvel espace pour ses formes découpées. Dans les deux cas, on trouve une manière de répondre au monde qui est autre que la mimesis ; on est devant une *présence* de la forme plutôt qu'une *représentation*. Quoique réalisés différemment, ces deux espaces semblent se rapprocher tous deux de l'espace 'participatif' byzantin que le déclin de l'esthétique fenestrale aurait ainsi permis de retrouver.

Cependant, c'est à un autre maître français que Kelly dit devoir sa conversion chromatique : Claude Monet³⁸⁰. Kelly raconte son pèlerinage en 1952 à Giverny, où il demande à voir les dernières toiles alors peu connues. Subjugué, l'artiste américain peindra *Tableau vert* en hommage aux *Nymphéas*. Ann Hindry analyse les

³⁷⁸ « The French are very involved in measure » déclare Kelly lors d'un entretien publié in *Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, 1998, p. 356.

³⁷⁹ Voir J. Flam, *Matisse in the Cone Collection*, The Baltimore Museum of Art, 2001, p. 116. Flam parle de « placeless imagery » et cite Matisse : « a cosmic space in which I was as unconscious of any walls as a fish in the sea ». (C'est nous qui soulignons.)

³⁸⁰ « That is my Monet influence — the idea that I could do a single color painting ». Entretien avec Paul Taylor, *Artstudio* 24, printemps 1992, p. 155.

correspondances de Kelly avec Monet dans ces termes : « en proposant des objets dont les bords □...□se dissolvent sous ses yeux, □l'œuvre de Kelly renvoie ...□ à la vieille recherche impressionniste d'une expérimentation sensorielle liée à l'immédiateté d'une couleur univoque³⁸¹ ». Kelly reconnaît chez Monet l'envie de peindre la sensation devant les choses. Kelly n'est pas fenestral, et à cette époque Monet n'est plus figuratif. Tous deux cependant cherchent à donner la sensation des choses vues, le poids exact de la perception. C'est, pour le dernier Monet, l'impression de tremblement de la lumière et, pour Kelly, la manière dont les choses se découpent dans le monde.

D'une forme observée dans le monde, Kelly ne veut plus donner une représentation en peinture, représentation où la forme se détacherait de manière reconnaissable sur un fond. Quel que soit le style de cette représentation, elle ne rendrait pas l'acuité de sa perception ; au contraire, elle l'affadirait. Désormais, chez Kelly, la forme devient le tableau tout entier. La forme n'est pas dans le tableau, elle est le tableau. Kelly sautera ainsi deux 'cases' en même temps : celle du cadre, bien entendu, mais aussi celle sur laquelle est fondée toute esthétique fenestrale : le champ dans lequel inclure la forme. Kelly choisit de donner à voir la forme découpée sur le monde réel. La forme chez lui se trouve *dans* le champ du monde ; faisant d'elle une *peinture post-fenestrale*.



Ellsworth KELLY, Yellow Curve, 1990, Installation, Poritkus Gallery, Francfort, 1992.

Outre Duchamp, *Window* fait penser au constructivisme russe. Mais, le geste de Kelly n'est pas un commentaire sur l'histoire de l'art, c'est un acte plus intuitif. La pièce de 1949 fonctionne comme fonctionneront les œuvres à venir de Kelly : pour figurer une fenêtre, elle se détache sur le champ du mur, et s'installe dans l'espace du spectateur. Un indice clair de littéralité est le fait que les ombres y sont bien réelles. L'artiste déclare : « I want

³⁸¹ Hindry opère ce rapprochement avec Monet à propos de Kelly et de Dan Flavin, *Artstudio* 24, printemps 1992, p. 92.

my work to be a fragment of the world, to compete with other fragments □... to have □ its own literal quality³⁸² ». Entre tableau et objet, *Window* pourrait se décrire selon l'expression que Gottfried Boehm utilisera pour *Yellow Curve* comme un tableau-objet : « a picture object, a picture in transition³⁸³ ».

Faudrait-il alors parler de sculpture ? Pour mieux envisager les interférences entre sculpture et peinture, reprenons la distinction de William Rubin, entre le 'sculptural' et le 'pictural'³⁸⁴. Dans la mesure où le pictural est élevé du sol et doit être regardé de face³⁸⁵, *Window Museum of Modern Art* est pictural comme un bas-relief ou une pièce réalisée dans les années 1930 par Charles Biederman ou Bourgoyne Diller³⁸⁶. Néanmoins, comme il demande un rapport du corps du spectateur à son échelle et que la surface peinte n'intègre pas forme et champ, on pourrait le classer du côté du 'sculptural'. Ainsi, commentant *Colors for a Large Wall*, 1951 et *Painting for a White Wall*, 1952, Kelly dira : « These works are between painting and sculpture. Sculpture has always existed in its own space, whereas painting shares form and ground on the same surface³⁸⁷ ». Pour compliquer les choses, Kelly définit sa sculpture en termes picturaux : « my sculpture is frontal, relief, planar³⁸⁸ ». Boehm affirme que Kelly cherche à explorer le territoire entre peinture, relief et sculpture de sorte que sa sculpture nous apparaît picturale, et sa peinture sculpturale : « That land 'between the lines' where painting merges into relief, relief into sculpture, and sculpture into painting is Ellsworth Kelly's world.³⁸⁹ » En définitive, pour Boehm, Kelly cherche à créer, tout simplement, un nouvel art³⁹⁰. L'artiste déclare : « my art whether painting or sculpture is beyond its own boundaries one way or the other³⁹¹ ». Les œuvres d'Ellsworth Kelly sont dans un entre-deux, entre peinture et

³⁸² « Conversation with Ellsworth Kelly », *Artstudio*, 24, printemps 1992, p. 28.

³⁸³ *Ellsworth Kelly, Yellow Curve*, Cantz, Francfort, 1992, p. 9.

³⁸⁴ « It is essential that we distinguish between 'the pictorial' and 'the sculptural' rather than simply between 'painting' and 'sculpture', nouns too inflexible to contain modernist innovations and mutations ». William Rubin, *Frank Stella, 1970-1987*, Museum of Modern Art, 1987, p. 18.

³⁸⁵ Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, 1987, p. 18.

³⁸⁶ Cf. *infra* Annexe.

³⁸⁷ Entretien Paul Taylor, *Ellsworth Kelly in San Francisco*, San Francisco Museum of Modern Art, 2002, p. 155.

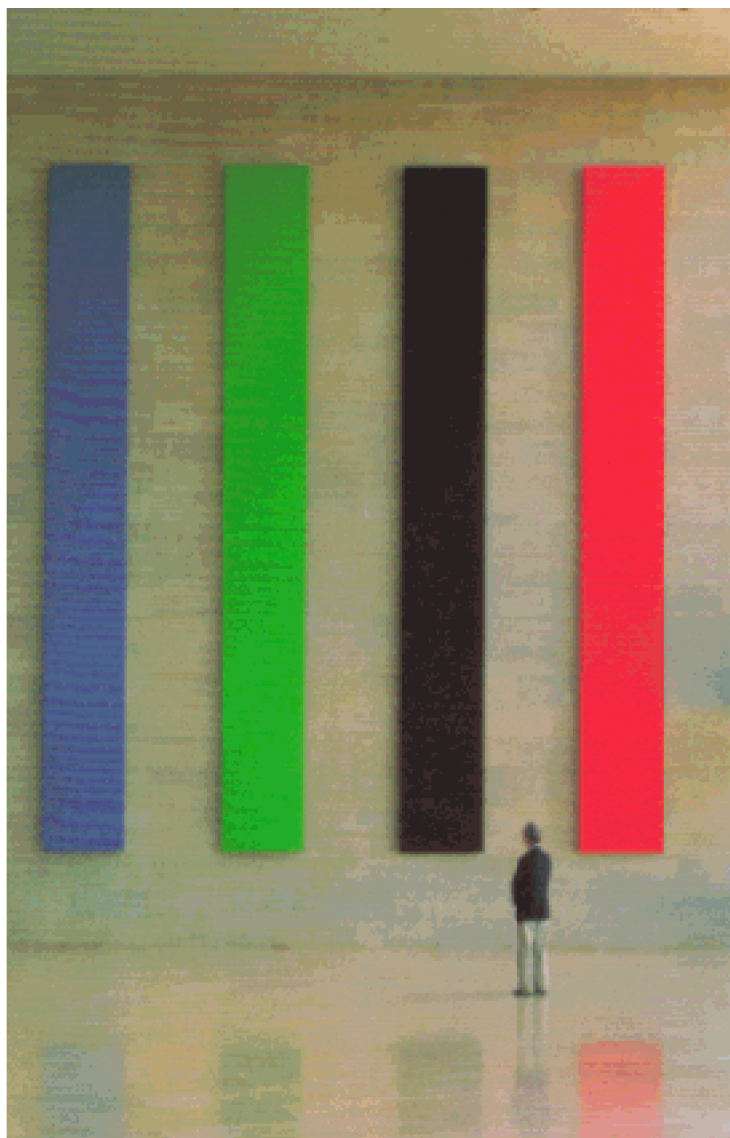
³⁸⁸ Réponse de Kelly lors d'un entretien avec Ann Hindry en 1992 à la remarque « It seems that for you painting and sculpture tend to a pre-Renaissance, pre-easel painting relation to each other and hence to architecture ». « Conversation with Ellsworth Kelly », *Artstudio*, 24, printemps 1992, p. 22.

³⁸⁹ *Ellsworth Kelly, In Between Spaces, Works 1956-2002*, 2002, p. 21.

³⁹⁰ « A new and totally original approach to the very concept of painting, to the whole idea of what art might be » *Ibid.*, p. 17.

³⁹¹ *Artstudio*, 24 printemps 1992, « Conversation with Ellsworth Kelly », p. 29.

objet, entre peinture et sculpture : voilà ce que signale cette fenêtre de 1949.



Ellsworth KELLY, *Four Panels*, Morton Meyerson Symphony Dallas, 1989

Dans l'œuvre de Kelly, il faut distinguer grosso modo trois moments de la relation syntaxique forme/fond. D'abord, il y a les œuvres réalisées en France où la convention forme /fond est subvertie : par exemple *Window* (1949), *Colors for a Large Wall* (1951), et *Painting for a White Wall* (1952). Quand Kelly rentre aux Etats-Unis en 1954, il réalise néanmoins des tableaux tel que *White Blue*, 1962, ou *Orange Green*, 1964, où la forme s'inscrit de nouveau dans un fond ; la convention est reprise, même si c'est pour être déjouée de l'intérieur. Enfin, après de nouvelles visites en France en 1964 et 1965, Kelly commence à réaliser essentiellement des œuvres sans champ intégré, *no ground*³⁹². Tels *Yellow Curve* (1992) ou *Four Panels*, Dallas (1989) ce sont des tableaux monochromes ou des multiples de panneaux monochromes qui se détachent sur le fond du mur ou du sol.

³⁹² L'expression est de l'artiste. Ellsworth Kelly, *In Between Spaces, Works 1956-2002*, 2002, p. 47.

Un des points de départ de l'œuvre d'Ellsworth Kelly est la représentation de formes vues. Cette 'figuration' peut étonner, car Kelly est reconnu comme un artiste abstrait. Il s'agit de formes qui correspondent non à des choses, mais à ce qui se situe entre les choses (ou, pour être plus exact, à ce qui se voit entre elles). Ainsi de l'espace entre les cheminées et la façade d'un immeuble parisien ou, point de départ de *La Combe III* (1951), du jeu d'ombres d'une balustrade sur un escalier métallique. Mais Kelly ne restitue pas cet 'espace entre' à la manière d'une Rachel Whiteread restituant 'l'espace négatif' d'une maison pour qu'on le remarque comme tel. Il le restitue — ou le constitue — comme pure forme. Certes, il s'agit d'une forme trouvée, mais elle est sereinement détachée d'une situation que l'on n'a pas besoin de connaître ou de reconnaître. Si Kelly vise un réalisme, c'est un réalisme de la perception, plutôt qu'un réalisme de la représentation.

Cette origine figurative ne serait que d'un intérêt anecdotique et sans conséquence pour l'interprétation des œuvres si ce n'était l'importance de *l'entre-deux* dans le travail de Kelly. Il y a en effet une correspondance entre deux moments de l'œuvre : d'abord, comme dans *La Combe III*, Kelly représente un entre-deux répertorié dans le réel, ensuite il crée un tableau comme *Yellow Curve*, (1992) qui est un entre-deux réel. Dans une œuvre comme celle-ci, ou comme *Blue Curve* (1982), l'artiste exporte le fond hors du tableau, installant la forme dans l'espace du spectateur de sorte que celui-ci se trouve dans le 'fond du tableau'. Le spectateur est dans l'image³⁹³. La frontière forme/fond est déplacée et recouvre celle entre tableau et hors-tableau. Mais, paradoxalement, la frontière tableau/hors-tableau, quoique physiquement repérable, se trouve visuellement gommée et rendue invisible.

« Le cadre rend visible l'invisibilité de la frontière », suggère Bonfand³⁹⁴. Chez Kelly, cette invisibilité a besoin de l'espace d'exposition pour se montrer et se voir. L'espace d'exposition devient le lieu que le tableau et le hors-tableau partagent, le lieu de leur rencontre sensible et invisible. Cet espace entre-deux, n'est-il pas exactement ce que le cadre a pour mission traditionnelle de matérialiser ? Depuis la fenêtre de 1949, les œuvres d'Ellsworth Kelly s'installent dans un entre-deux. Occupent-elles ainsi la place du cadre ? Est-ce l'origine de leur effet de saisissement ? C'est une hypothèse séduisante. Les tableaux de Kelly, telle l'installation de *Four Panels* à Dallas, déplacent la parergonalité. Ils métaphorisent le cadre comme son *Red Blue Green Yellow* réalisé en 1965.

Ce dernier tableau avance dans notre espace, littéralement³⁹⁵. Le panneau mural, lui, pourrait être considéré comme une porte avec un encadrement redoublé, vert et bleu. Ce redoublement chromatique fait penser à Albers et à ses carrés de couleur concentriques, intitulés *Homage to the Square*, des 'hommages au carré' qui sont aussi

³⁹³ Voir *infra* chapitre 9. Voir Boehm : « we are — to be precise — inside his pictures ». *Ellsworth Kelly, In Between Spaces, Works 1956-2002*, p. 35.

³⁹⁴ Alain Bonfand, *L'Expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Presses universitaires de France, 1995, p. 30 : « Paradoxalement, parce qu'une frontière est toujours invisible, le cadre rend visible l'invisibilité de la frontière »

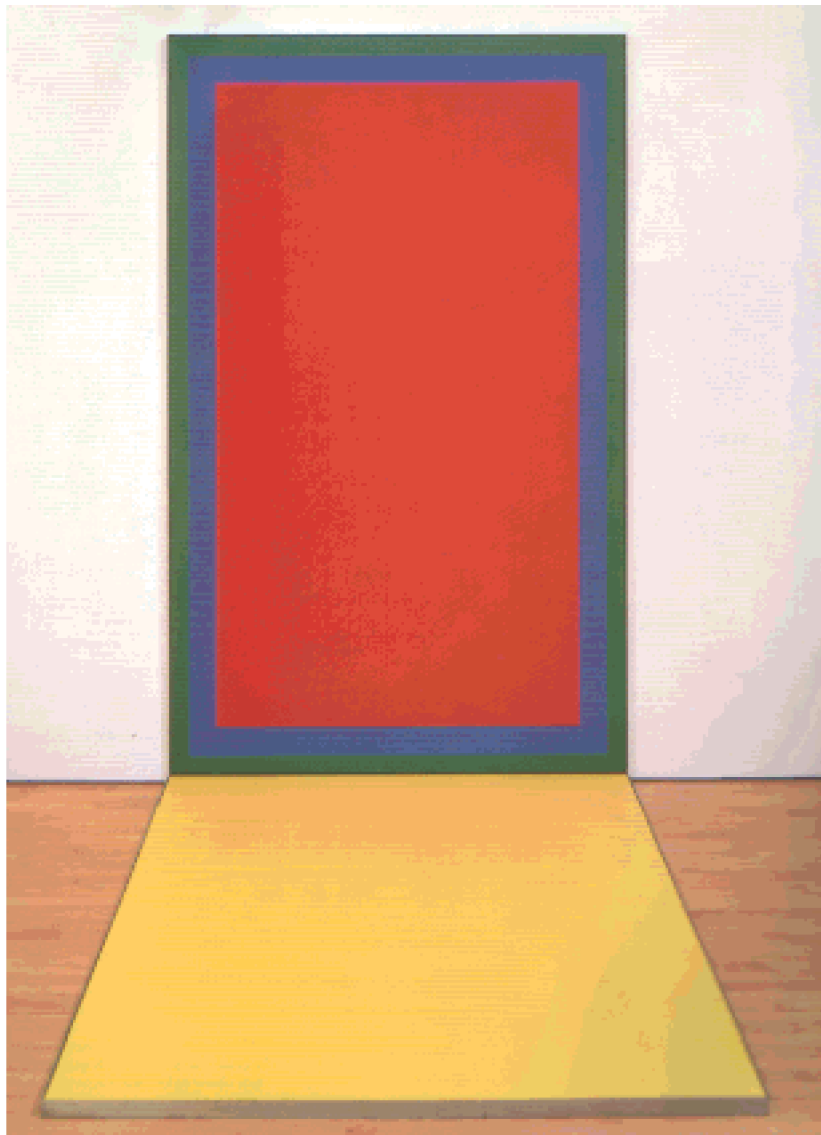
³⁹⁵ Pour la reproduction, voir la fin du chapitre.

des hommages au pouvoir liminaire du *cadre*. Autour de cette pièce rectangulaire, il y a juste un pourtour en aluminium pour la protection. Un panneau jaune est couché au sol, éclairant et baignant de sa lumière le panneau accroché au mur, lui faisant fond en quelque sorte. Mais, on pourrait aussi considérer que c'est le panneau mural qui fait 'fond' au panneau couché.

Cependant, on aurait pu écrire du panneau couché qu'il fait 'tapis d'honneur' où promener les yeux du spectateur pour les conduire à la porte rouge. Ou encore qu'il fait *lit*, d'abord au sens littéral, mais aussi au sens où Wajcman dit du cadre qu'il fait « le racolage pour le tableau, et avance le lit où se consomme sa jouissance³⁹⁶ ». Le spectateur prend ici sa jouissance dans le déploiement des couleurs : ce vert comme passage entre le jaune et le bleu, celui-ci repoussé par le rouge de façon à mordre sur le vert ; le rouge se détachant (mais pas directement) sur ce-dernier ; le jaune et le rouge rivalisant de stridence sur leurs axes opposés.

Avec *Red Blue Green Yellow*, il n'y a plus de fiction, le tableau est dans l'espace réel du spectateur. Cependant, cet espace pouvant servir de fond au tableau, la fiction a peut-être été reconduite. Ce tableau incarne ce que l'on propose d'appeler un *tableau défenestré*, c'est-à-dire un tableau qui crée une illusion d'espace à l'extérieur du tableau. Tandis que l'*esthétique post-fenestrale* est l'abandon de l'espace fictif du tableau, la *défenestration de la peinture* est une autre façon d'être fenestral : elle fait revenir l'illusion. Mais l'illusion était-elle vraiment partie ? C'est la question qu'il faut maintenant poser. L'œuvre de Frank Stella, de bout en bout, nous y invite.

³⁹⁶ Wajcman, *Fenêtre*, 2004, p. 315.

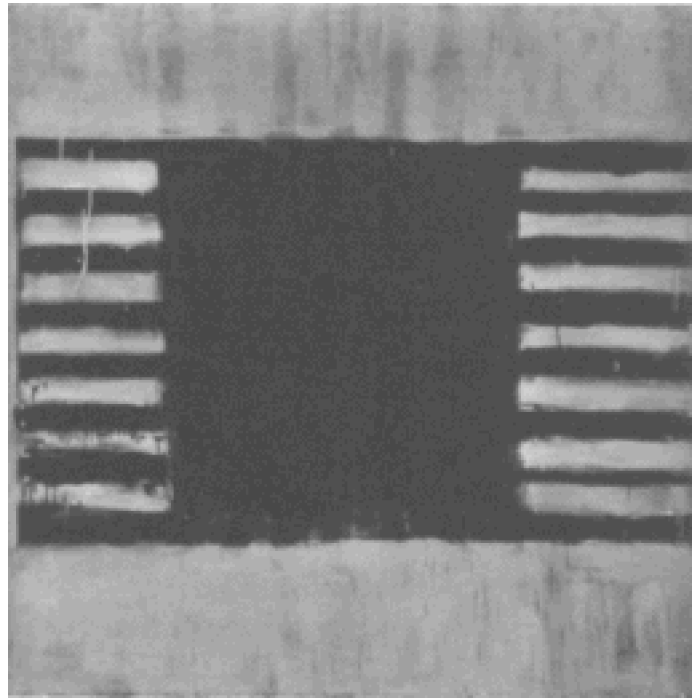


Ellsworth KELLY, *Red Blue Green Yellow*, 1965

Chapitre 4 : La chasse à l'illusion, premier et deuxième jour³⁹⁷ : Frank STELLA

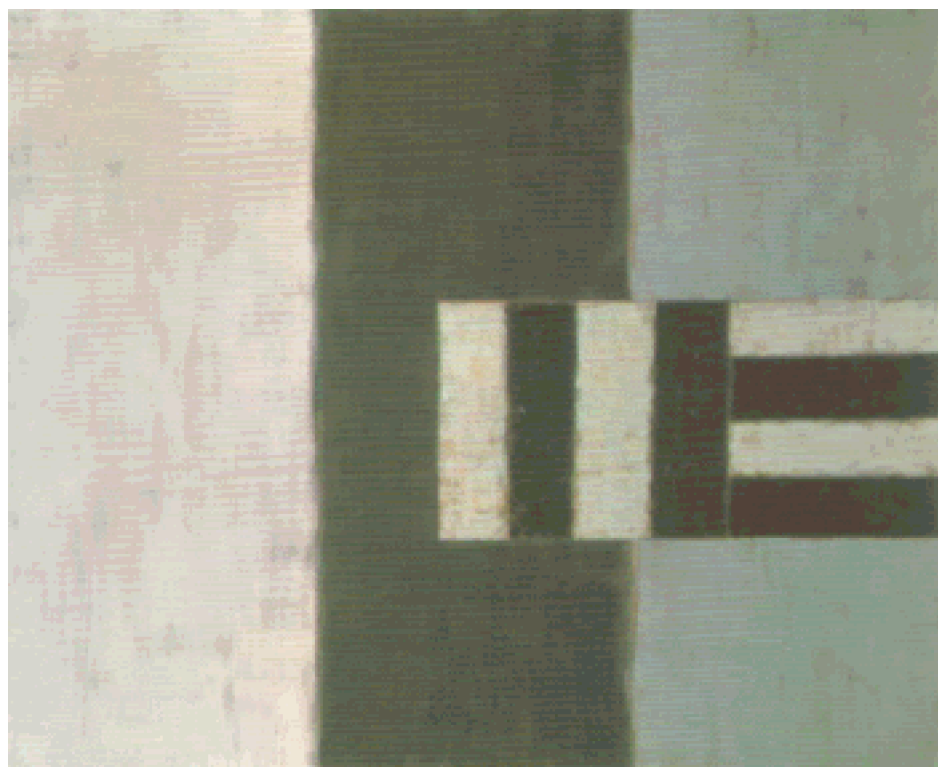
³⁹⁷

Référence aux titres des derniers chapitres de *Moby-Dick*.



Frank STELLA, Zara, 1958

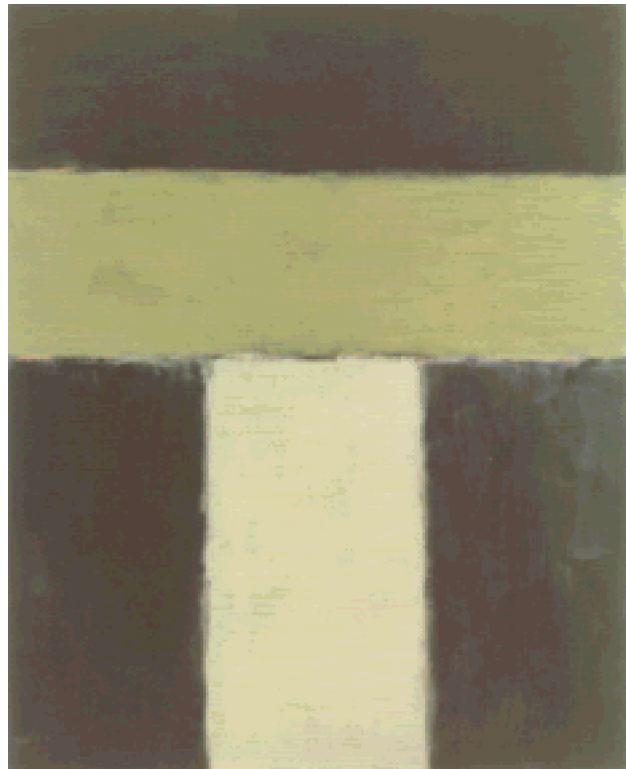
L'illusionnisme est-il consubstantiel à la peinture ? La question peut surprendre, car on pouvait penser que l'abstraction y avait répondu. Mais *illusionnisme* n'est pas *figuration*. L'abstraction aussi peut créer l'illusion : illusion d'une profondeur, illusion d'un espace, illusion d'un monde dans le tableau créée par les traits de pinceaux, le traitement ou travail de la toile ; fiction d'un univers déclenchée par le plan, les points, les lignes, activée par le jeu des couleurs, les contrastes de valeur, le modelé ; instaurée d'abord par le contraste figure-fond. Dans ce sens, Rothko aussi, dont les tableaux semblent posséder une atmosphère, crée des illusions. De même, les empâtements de Clyfford Still, ou les touches de Willem de Kooning dans ses tableaux sans figuration. Ou plus récemment Sean Scully.



Sean SCULLY, *Counting*, 1988

Counting, par exemple, peint par Scully en 1988, bâtit son espace par l'épaisseur de la touche, le rythme de ses bandes verticales, la proximité tonale de ses gris, l'effet de vibration de son fond brun-rouge, et la projection horizontale du panneau inséré côté droit avec son échelle propre et son *contre tempo* de rayures : tout cela, emporte l'imagination au-delà de la surface peinte et de la matérialité (pourtant fort marquée) du tableau. On pourrait objecter, cependant, que l'inclusion physique d'un panneau, que Scully nomme 'passager'³⁹⁸, dans la toile première fausse ici le jeu, créant matériellement un espace intérieur. Un autre exemple s'impose donc. On pourrait évoquer à propos de *Remember*, 1986, l'impression d'un plan rapproché produite par les rehauts blancs parmi les touches bleues savamment négligées, et d'un plan éloigné suggérée par les zones de contact entre le bleu et le marron, ou encore l'effet de recul des panneaux noirs de droite. Mais, sans doute ici est-on influencé par le titre, par le fait qu'il y ait un titre, pour trouver dans cette œuvre une ambiance mélancolique ou régressive. Regardons alors un troisième tableau : *Standing Gray* de 2001. Malgré la faible prégnance du titre, la narrativité trouve quelques points d'accroche, quelques signes où se loger dans le tableau même. Sans doute est-ce dans l'estompement des frontières chromatiques, dans la visibilité de la touche et des poils même du pinceau (en l'occurrence, l'outil d'un peintre en bâtiment). Cela n'est pas un hasard : le projet de Scully a été de réintroduire dans la peinture américaine, dont il commence par incarner une sorte de synthèse, ce que le minimalisme en avait chassé : à savoir, l'expressivité d'un corps, une complexité — voire une tension véritable — dans la composition et le poids (voire le fardeau) de l'histoire de l'art.³⁹⁹

³⁹⁸ Sean Scully, catalogue d'exposition, Hôtel des Arts, Toulon, 2003, p. 40.



Sean SCULLY, *Standing Gray*, 2001

A vrai dire, *illusionnisme* n'est pas le mot adapté⁴⁰⁰. *Illusionnisme* signifie une technique destinée à tromper le spectateur, comme le trompe-l'œil dans la peinture baroque. Pourtant, c'est le terme choisi par Thierry de Duve pour commenter Greenberg et situer Ryman⁴⁰¹. *Illusionnisme* et *illusionniste* sont également les mots utilisés dans la traduction française de *The Triumph of American Painting* d'Irving Sandler⁴⁰². La valeur récente du terme *illusionnisme* serait donc de venir contrer l'*anti-illusionnisme* des minimalistes⁴⁰³. Il nous manque, cependant, un terme neutre, à moins que ce ne soit, tout simplement, *espace pictural*. C'est cela, en effet, que combat le minimalisme, mouvement qui part en guerre non seulement contre la mimésis, le naturalisme, mais

³⁹⁹ Scully entend réintroduire de la complexité dans la peinture minimaliste en poussant souvent sa composition jusqu'au déséquilibre. Il assume volontiers la tradition de la peinture et désire que l'on retrouve dans sa touche des réminiscences de Manet, de Vélasquez et de la peinture italienne. Son attitude se situe à l'opposé de celui de Barnett Newman (« to paint as if painting had never existed before », *Selected Writings*, 1990, p. 192) : il veut rappeler la longue existence de la peinture et assumer son « fardeau ».

⁴⁰⁰ Si le mot est employé par Malraux (« illusionnisme occidental », *Le Musée imaginaire*, p. 238) ou par Jean-Paul Sartre pour désigner la recherche dans le roman et la peinture de l'illusion du réel, il garde généralement une forte connotation négative. En peinture, il évoque un moment du baroque qui correspond au trompe-l'œil.

⁴⁰¹ Thierry de Duve, *Voici*, 2000, p. 141.

⁴⁰² A propos de Reinhardt, par exemple : « sa peinture reste illusionniste », *Le Triomphe de l'art américain, tome 2, Les Années soixante*, Editions Carré, 1990, p. 33.

contre l'illusionnisme spatial, celui de la représentation. Autrement dit, contre l'intériorité du tableau, sa composition relationnelle, son organisation interne. On pourrait dire sa *narrativité* à condition d'entendre le mot *narration* non comme une figuration mais comme la construction d'une fiction.

Mais, le terme qui nous manque est peut-être celui que Schneider a rendu disponible : le mot, créé à partir de son *esthétique fenestrale*, de *fenestralité*. L'esthétique fenestrale telle que Schneider a permis de la définir, c'est le tableau qui ouvre un monde, qui crée une fiction pour attirer dans ses rets le spectateur, pour l'emmener dans un espace imaginaire. Le tableau est la création d'un univers, une *cosmogonie*, comme le fait entendre Alain Bonfand à propos de l'art abstrait de Kandinsky, Malevitch et Mondrian⁴⁰⁴. L'esthétique de Matisse, malgré ses tentations, restera fenestrale, celle de Rothko aussi, jusqu'à la chapelle de Houston. Mais, celle d'Ellsworth Kelly, comme nous venons de le voir, cesse de l'être à partir de 1949⁴⁰⁵.

Qu'en est-il de Frank Stella ? C'est la question qu'il s'agira de poser dans ce chapitre. La question que Stella se pose, c'est précisément celle de l'illusion, voire de l'illusionnisme, dans la peinture. Il la pose, la résout, dénoue sa réponse, renoue avec la question. Il y a là-dessus une véritable logique chez Stella qui va des austères peintures noires de ses débuts aux flamboyances des séries appelées *Protractors*, *Oiseaux Exotiques* et *Moby Dick*. De la littéralité la plus aboutie au baroque le plus débridé, c'est la même question : que faire de l'illusion ?

⁴⁰³ Cf. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, ENSBA, Paris, 1990, p. 31 : « Les premières œuvres minimalistes, datées de 1962-1962, prononcent le refus de l'illusionnisme ».

⁴⁰⁴ Bonfand, *L'Art abstrait*, Collection Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1994, p. 39.

⁴⁰⁵ Voir *supra*, Chapitre 3.



Frank STELLA, *Gran Cairo*, 1962

En 1959, à vingt-trois ans, Frank Stella, étudiant de Princeton diplômé en histoire inscrit son nom et prénom dans l'histoire de l'art⁴⁰⁶. En s'opposant à Barnett Newman, à Mark Rothko et à Clyfford Still, il fonde le minimalisme et impose d'emblée une contribution historique avec le *shaped canvas*. L'expression signifie « toile découpée ou formatée ». L'invention se double d'une autre que Michael Fried appellera « structure déductive⁴⁰⁷ » signifiant que les tableaux de Stella première manière déduisent leur motif de leurs contours. Ce formatage, cette déduction, ainsi que la réduction au monochrome et à la rayure donnent aux *Black Paintings* et aux séries suivantes une simplicité extrême, et leur procurent un impact visuel immédiat. Leur clarté et leur force unitaire sont contemporains des cibles et des drapeaux de Jasper Johns⁴⁰⁸. Dans *Gran Cairo*, 1962, et dans de nombreuses peintures de Frank Stella de 1959 à 1966, il peut nous sembler que les rayures partent de l'intérieur du tableau pour aboutir à ses bords, déterminant ainsi ces derniers, ou inversement. C'est une proposition souvent réversible : on peut en effet le voir soit comme si le motif était peint selon le format donné à la toile, soit comme si

⁴⁰⁶ Dans l'histoire de l'art américain, Frank Stella prendra rapidement l'ascendant, si l'on peut dire, sur son homonyme et prédécesseur Joseph Stella (1877-1946).

⁴⁰⁷ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

⁴⁰⁸ Sandler, *Le Triomphe de l'art américain, tome 2, Les Années soixante*, 1990, p. 29.

le tableau était découpé selon le motif peint.



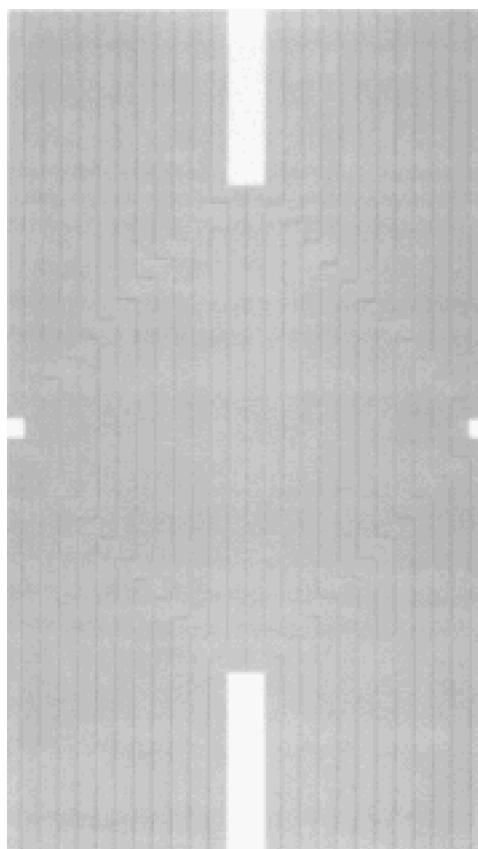
Vue d'une exposition Stella à la galerie Leo Castelli, New York, 1964

Mais quel que soit le point de départ imaginé par le spectateur, celui-ci aura de fait devant lui l'image du bord et l'impression rétinienne de la relation du tableau avec son environnement. C'est cette relation que prend habituellement en charge l'espace du cadre. Voici les premières impressions du critique et historien Robert Rosenblum devant une exposition en 1962 des toiles couleur cuivre de Stella : « The pictures appeared to be almost fragments of *frames*, the bones rather than the flesh of painting »⁴⁰⁹. La description pourrait s'appliquer également à l'exposition des toiles polygonales deux ans plus tard (voir photo d'installation). L'image et la forme du canevas sont consubstantielles. Ce que nous voyons ici est ce que nous ne voyons pas d'habitude quand nous regardons un tableau : l'image de son bord, son détachement du mur d'exposition. C'est par les bords répétés en image égale sur toute sa surface (*all over*) que le tableau se détache du mur et s'imprime sur l'imagination du spectateur. « Les rayures redoublent le primat de la perception du tableau par rapport au mur », note Xavier Girard en fondant ses remarques sur le travail de Michel Pastoureau⁴¹⁰. Ce qui est rayé se voit avant ce qui est uni. Ainsi, par leur primauté visuelle, les rayures de Stella contribuent à détacher l'image de son support et lui permettent de se passer d'un encadrement classique. *Newstead Abbey*, par exemple, a des bords en aluminium, mais il n'a pas de cadre pour le mettre en état de 'présence exclusive'⁴¹¹. Pour le voir, nous n'avons pas besoin de dispositif pour détacher le tableau de son environnement ; il peut apparaître sans médiation parergonale.

⁴⁰⁹ « Frank Stella : Five Years of Variations on an 'irreducible' theme », texte publié en 1965, *On Modern American Art*, Abrams, New York, 1999, p. 166.

⁴¹⁰ Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable : une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991. Xavier Girard, « Sean Scully Affection du tableau », *Sean Scully*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996, p. 48 sq.

⁴¹¹ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *De la Représentation*, p. 347.



Frank STELLA, *Newstead Abbey*, 1960

Stella a une autre raison d'enlever le cadre : celui-ci soutient depuis toujours les illusions picturales. Lors d'une conférence au Pratt Institute de New York en 1960, le jeune peintre déclare à propos de ses *Black Paintings* avoir voulu chasser l'espace illusionniste hors du tableau centimètre par centimètre⁴¹². L'enjeu est de taille, car la peinture qui poursuit un programme de naturalisme au moins depuis la Renaissance italienne a quelque pacte scellé avec l'illusion. Le pouvoir de séduction, la magie de la peinture n'ont-ils pas logé dans ce savoir-faire, ce talent, cette habileté à faire illusion ? Pour Diderot, les natures mortes aux apparences si convaincantes de Chardin font de cet artiste un magicien⁴¹³. Les oiseaux qui viennent manger les raisins peints par Xéuxis sont, dans le mythe de Platon, une allégorie de la peinture. Quoi d'étonnant alors à ce que l'illusionnisme ait été un passage obligé (voire un apogée) de la peinture.

« Stella took on the ambitious task of trying to purge painting of its ills⁴¹⁴ ». commente Jeanne Siegel. Il lui faudra être méthodique et s'y reprendre à plusieurs fois, attaquer par séries. Dans les peintures noires de 1959 d'abord, les peintures gris

⁴¹² □ Force □ « the illusionistic space out of the painting at a constant rate by using a regulated pattern . » Propos de l'artiste cité par Robert Rosenblum *On Modern American Art*, 1999, p. 171.

⁴¹³ *Sur l'Art et les artistes*, Hermann, Paris, 1967, p. 212.

⁴¹⁴ *Painting After Pollock*, G+B Arts, Amsterdam, 1999, p. 79.

métallique de 1960, puis couleur cuivre les formes en A, T, U ou H de 1961, Stella visait « une planéité sans précédent ⁴¹⁵ ». Cette recherche de la planéité est en conformité avec la vision que promeut Clement Greenberg dans son article « Modernist Painting » en 1961 ; *flatness* est son mot d'ordre. Stella s'y rallie, même si Greenberg n'appréciera guère la peinture de Stella ⁴¹⁶ . La puissance polémique des écrits de Greenberg se mobilise contre *l'action painting* définie par Rosenberg, et incarnée par de Kooning, car *l'action painting* suggère un espace illusionniste. Sous l'influence de Greenberg, la planéité est considérée au début des années soixante comme le penchant des peintres modernistes depuis Manet, le tropisme de la modernité en peinture ⁴¹⁷ . Le formalisme de Greenberg est un purisme : éliminer les impuretés telles que représentation et illusion. La planéité est la spécificité de la peinture, il faut donc qu'elle se définisse par là.

Adhérer au programme de la planéité, c'est reconnaître qu'un tableau est une surface plane et ne pas essayer de faire semblant qu'il soit autre chose. Cette proposition est moins simple qu'elle n'en a l'air. Car il faut non seulement que le tableau de Stella ne fasse rien pour paraître autre chose qu'une surface plane, il faut en réalité qu'il fasse tout pour *paraître* plan. C'est pourquoi Stella choisit la rayure, car celle-ci élimine l'instauration d'une structure basée sur un fond et une forme : « Toute surface rayée □...□ semble tricher, puisqu'elle interdit à l'œil de distinguer la figure du fond sur lequel elle est posée □...□ l'œil ne sait plus où commencer sa lecture, où chercher le fond de l'image. ⁴¹⁸ » En outre, la surface entre les rayures est laissée vierge pour nous rappeler que la toile n'est que toile. Et c'est selon la même logique que Stella découpe les bords de ses toiles : pour « diminuer l'effet d'illusion de perspective suscitée par la structure concentrique » ⁴¹⁹ . Stella avait constaté que « les œuvres à bandeaux noirs peuvent donner une illusion de profondeur ». Il ajoute : « Je veux éviter cela ; dans mes nouvelles peintures, je vais jusqu'à couper des coins de la toile et varier la direction des bandes pour l'éviter ⁴²⁰ ». Cette démonstration de la planéité et sa nécessité paradoxale réjouiront Stella.

Etre minimaliste en peinture, c'est prétendre que le tableau n'est qu'un tableau, une toile tendue, un canevas avec des marques dans un certain ordre, un support et une surface qui se montrent comme tels, une surface peinte qui se déclare surface de peinture et rien d'autre. Pour bien faire, il faudrait laisser le tableau sans titre pour couper court à toute fiction, à toute histoire, et, si possible, à tout transport vers la signification, à toute emprise métaphorique. Chasser l'illusion, c'est choisir d'être littéral ; même Warhol et

⁴¹⁵ Sandler, *Le Triomphe de l'art américain, tome 3, l'Ecole de New York*, Editions Carré, 1991, p. 263.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁴¹⁷ Thierry de Duve dira : « de même que le tournesol se tourne vers le soleil, les peintres modernistes se sont tournés vers la planéité ». (*Voici, 100 ans d'art contemporain*, 2000, p. 140.)

⁴¹⁸ Xavier Girard, *Sean Scully*, 1996, p. 48.

⁴¹⁹ Sandler, *Le Triomphe de l'art américain, tome 2, Les Années soixante*, 1990, p. 33.

⁴²⁰ *Ibid.* p. 49.

Lichtenstein, malgré leurs images allusives, sont du côté de la littéralité. Stella affirmera que ses œuvres sont des objets ; c'est ce qu'il veut faire entendre dans sa célèbre déclaration : « ce que vous voyez est ce que vous voyez ⁴²¹ ». Etre littéral, c'est en effet revendiquer le tableau comme objet, objet de présentation plutôt que support de représentation. Plutôt que l'illusion d'une troisième dimension, Stella revendique la réalité des deux dimensions de la toile.

Mais, de nouveau les choses se compliquent, du moins en théorie. Stella crée une peinture littérale qui insiste sur le fait qu'elle est une surface plane, attirant le regard sur son statut d'objet ; cet objet s'envisage avec son châssis dans ces trois dimensions dans l'espace réel. Mais, Stella aurait-il fui la troisième dimension en peinture pour la trouver en sculpture ? On commence à s'interroger sur l'appartenance générique de cet objet : peinture, sculpture, ou *objet spécifique* ?

« Le minimalisme de l'objet a triomphé sur le modernisme en peinture ⁴²² », tel est le constat de Thierry de Duve qui compare la fortune plus grande de Flavin, LeWitt, Morris et Judd à celle de Louis, Noland et Olitski, c'est-à-dire celle des peintres soutenus par Greenberg. D'une certaine façon, le minimalisme tend vers l'indifférenciation des genres peinture et sculpture. Ainsi Donald Judd invente 'l'objet spécifique' qui est ni sculpture, ni peinture. Selon Carl Andre, la profondeur inhabituelle du châssis chez Stella rapproche ses pièces de la sculpture. Stella, en revanche, se méfie, et ne considère pas ses tableaux comme des objets au même titre que Andre ; il insiste sur leur opticalité. Plus tard, Stella tranchera la question avec humour, situant son travail entre la deuxième et la troisième dimension : « I work away from the flat surface but I still don't want to be three dimensional, that is totally literal [...] more than two dimensions, but short of three, so for me, 2.7 is probably a very good place to be » ⁴²³. William Rubin, directeur du Musée d'Art Moderne de New York et influent défenseur de Stella, a sans doute raison de poser la question générique en termes de prouesse : jusqu'où pouvait aller Stella dans ses emprunts à la sculpture et à l'architecture tout en continuant à faire de la peinture ⁴²⁴ ». C'est en effet un défi, une bravade.

Si la question du genre doit être posée, c'est de nouveau Rubin qui nous aidera à répondre. Stella reste du côté de la peinture car les œuvres sont surélevées et n'induisent pas de rapports d'échelle avec le corps du spectateur. Même si on peut la regarder obliquement pour en observer la construction, une œuvre comme *La Vecchia dell'orto* est à voir de face. Elle prend appui sur le fond du mur, comme un bas-relief. Son champ est pictural. Dans cette œuvre, ainsi que dans les séries des *Oiseaux exotiques* et des *Circuits*, l'artiste trouve le moyen de répondre avec impertinence à la question de l'illusion

⁴²¹ Sandler, *Le Triomphe de l'art américain, tome 3, l'Ecole de New York*, 1991, p. 262.

⁴²² *Voici*, 2000, p. 142.

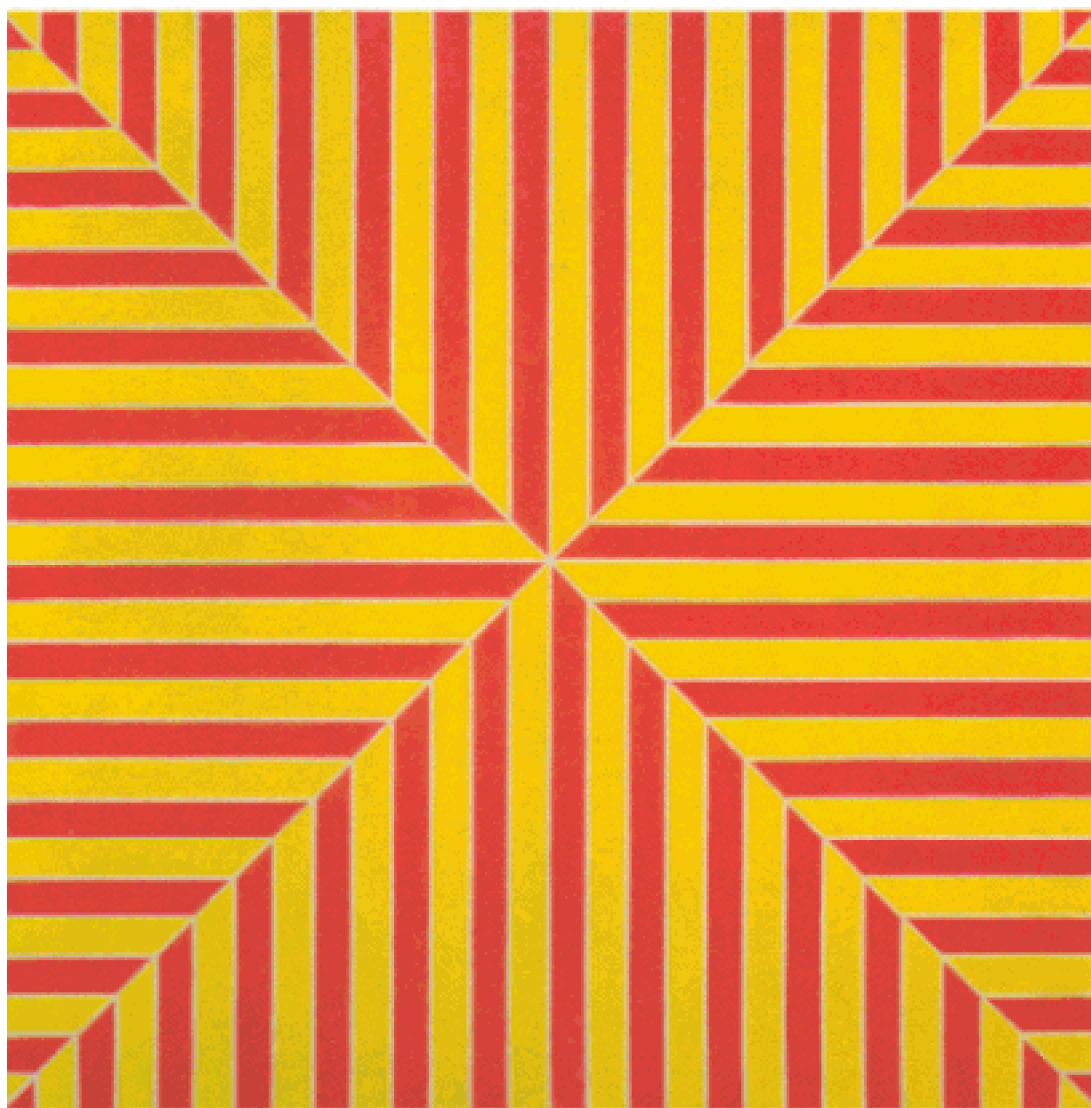
⁴²³ William Rubin, *Frank Stella, 1970-1987*, Museum of Modern Art, 1987, p. 77.

⁴²⁴ « How much could he □Stella□ subsume from the neighboring plastic arts of sculpture and architecture and still be making paintings ? » Rubin, *Frank Stella, 1970-1987*, 1987, p. 8.

: le tableau propose un espace fictif, mais il a une profondeur réelle, les ombres faisant partie du tableau.



Frank STELLA, La Vecchia dell'orto (La Vieille dans le jardin), 1986, au Centre Pompidou



Frank STELLA, *Marrakech*, 1964

Mais la question de l'illusion n'est pas si vite réglée. Au contraire, Stella jauge, éclaire et met à profit cette question qui l'identifie. Les toiles aux couleurs vives de 1963 à 1965, de *Jasper's Dilemma* à la suite marocaine, font ressortir la tendance à l'illusion de toute peinture. Ainsi dans *Marrakech* de 1964, la convergence des rayures perpendiculaires (où chacune des deux couleurs fluorescentes rencontre l'autre à angle droit) induit une image de pli, un jeu optique avec un dessus et un dessous et donc avec une profondeur. Pour avoir une description précise de ce qui se passe sur une toile, il faudrait opposer au tropisme de la planéité vanté par Greenberg, le tropisme de la profondeur que révèle Stella. Si, malgré Greenberg, Stella a été le champion de la planéité, et le triomphateur de la peinture américaine alors triomphante⁴²⁵, c'est sans doute parce qu'il ressent avec force la tension contraire, celle de l'illusion de profondeur.

⁴²⁵ Nous nous référons ici au titre de Sandler, *The Triumph of American Painting* et à sa description de Stella. « Il voulait occuper une position centrale dans la peinture des années soixante. » Tome, 3, 1991, p. 260. Stella incarne une volonté de triomphe à un moment où cette volonté peut être portée par l'histoire de la peinture américaine.

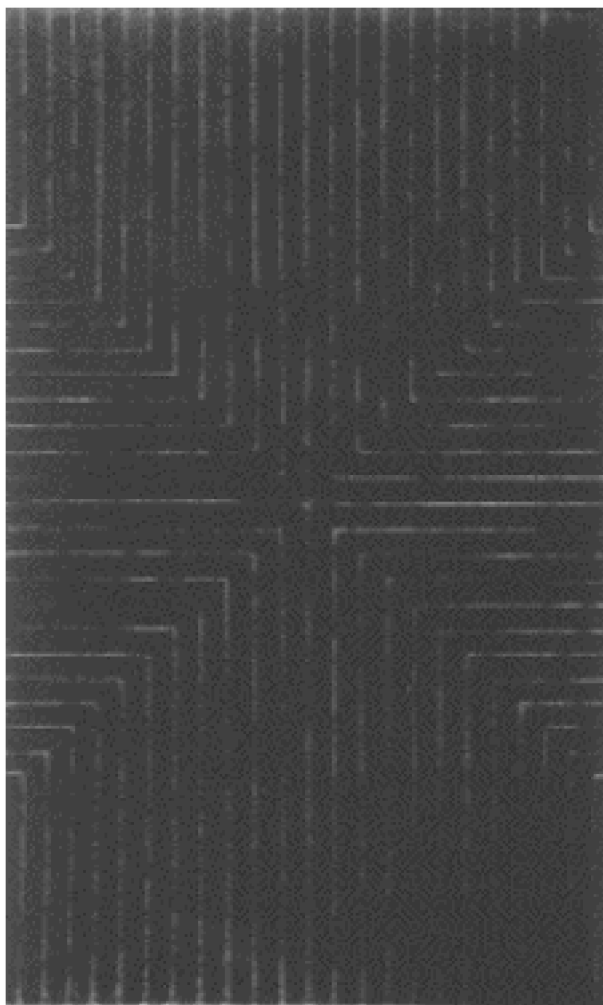


Frank STELLA, *Darabjerd III*, 1967 au Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington

Jusqu'en 1967, Stella réalise des toiles découpées où réapparaît l'illusion avec la réintroduction de la couleur, comme dans *Marrakech* ou les grandes toiles telles *Darabjerd III* (1967) de la série des *Protractors*. Dans les années soixante-dix, l'artiste fabrique des reliefs (*Polish Village Series*). Il réalise ensuite les *Oiseaux Exotiques* (1976-1977), les *Oiseaux Indiens* (1977-79) et la série des *Circuits* (1981) où il assemble physiquement les différents plans de l'œuvre avec du carton, du bois, du tissu, du métal et du grillage. Au début des années quatre-vingt, Stella revient à la question mais cette fois à travers une série de conférences à Harvard ⁴²⁶. L'artiste devenu historien et critique voudrait retrouver l'espace illusionniste de la peinture des grands maîtres et de Rubens et du Caravage en particulier. Ce qui dans cette peinture naturaliste était créé pour donner l'impression qu'un être humain pouvait habiter l'espace du tableau peut et doit être créé par des moyens abstraits. C'est le projet de Stella depuis le début des années 1980. Et Rosenblum de conclure : « The triumphant flattening and dematerializing of pictorial space had been achieved at a price he was clearly no longer willing to pay » ⁴²⁷

⁴²⁶ C'est en 1983 et 1984. Cf. Rosenblum, *On Modern American Art*, 1999, p. 184.

⁴²⁷ Rosenblum, *On Modern American Art*, 1999, p. 183



Frank STELLA, *Die Fahne Hoch !*, 1959

En 1986, Robert Rosenblum estime que les toiles de Frank Stella de la fin des années 1950 jusqu'en 1965 ont immédiatement donné à celles de Jackson Pollock un air traditionnel de fiction fenestrale ⁴²⁸. Cependant, la même année, Rosenblum s'autorise à voir les *Black Paintings* (dont *Die Fahne Hoch !*) de 1959 avec le recul historique comme des représentations semblables aux cathédrales ou aux peupliers peints par Monet : « As in Monet's series paintings, one sensed the search for the most finely calibrated nuance of vision and feelings, and as in the case of the cathedral and poplar series in particular a rectilinear skeleton seemed immersed, like a subliminal presence, beneath a veiled and shimmering surface. » ⁴²⁹ Ces deux commentaires opposés posent une question importante.

La deuxième lecture est-elle l'effet du temps, comme une sorte de décantation du regard ⁴³⁰ ? S'agit-il d'un effet de l'inévitable investissement symbolique qui se produit dès

⁴²⁸ « Palpable picture objects that would make even Pollock look like the traditional, window-framed illusions of the old masters ». *Ibid.*, p. 173.

⁴²⁹ *On Modern American Art*, 1999, p. 172.

qu'une œuvre est prise comme de l'art, investissement se dépliant exponentiellement dans le temps ? Ce mouvement est si puissant qu'il semble vaincre les efforts souvent considérables de l'artiste pour insister sur la matérialité de son travail. La fenestralité, c'est-à-dire au fond la tendance à fictionnaliser, à (se) raconter une histoire, serait-elle un effet de la culture, effet de l'emboîtement de l'art dans la culture ? De même Rosenblum suggère que la sauvagerie de Pollock a été domestiquée par le musée et par le discours de l'histoire de l'art : « The wildness of Pollock has been tamed to the propriety of museums and art-history textbooks. »⁴³¹ L'indicialité de l'acte même de choix, de présentation, de donner à voir, de dire « voici », générerait toujours un cadre-fenêtre. Qu'il soit là ou pas serait donc de moindre importance. Ainsi le symbolique ne peut-il jamais quitter l'homme.

Mais à ces spéculations, il faudrait apposer une demande plus spécifique : ce regard culturel peut-il ajouter de la profondeur à l'image ? Stella lui-même conclut : « There's always some illusionism in my literalism no matter how literal my paintings get ; in any case, you always hope the work has some auras more than just its literal ones »⁴³² En effet, Stella ne cède pas tout à fait au penchant de la planéité, il résiste, il ne capitule pas, il désire encore livrer bataille. Peut-être faudrait-il alors revenir à l'étymologie : *illusion* est dérivé de *illudere*. *Ludere*, c'est jouer. S'agit-il du côté ludique de la peinture, de la peinture comme jeu ?

Avec le recul sur sa propre œuvre, Stella en parle en termes d'« aura ». Le terme est étonnant, car anti-littéral et immatériel, mais néanmoins compréhensible, correspondant aux impressions qu'évoque Rosenblum devant les toiles, même celles du début des années soixante. Mais avec l'évocation d'une *aura*, nous sommes du côté d'une conception sacrée de la peinture, plus proche de Rothko que l'on aurait cru.

Stella ressent la tension de l'illusion de profondeur. On pourrait conclure que l'œuvre de Stella s'accomplit sous le signe d'une chasse à l'illusion que Stella traquerait comme on traque un animal sauvage dans une lutte ritualisée aux accents de Hemingway ou de Melville. Dans les années 1980, d'ailleurs, Stella réalise une série d'œuvres basées sur *Moby-Dick*, dont une qui porte le titre du premier chapitre, *Loomings*. Ce titre ne désigne-t-il pas quelque chose de ce qui est à l'œuvre dans les toiles de Stella : apparitions indistinctes, immanence de la fiction, son tissage, défilage et retissage ?

⁴³⁰ C'est avec cette question que s'ouvre ce bel essai de Rosenblum *Ibid.*, p. 170 : « Works of art are supposed to be timeless and immutable, but as decades pass, they may also change unrecognizably ».

⁴³¹ Rosenblum *Ibid.*, p.170.

⁴³² Propos cité par Rubin, *Frank Stella, 1970-1987*, 1987, p. 93.



Frank STELLA, Loomings, 1986

Si ce qui précède est exacte, Stella serait à la fois le champion de la planéité, mais aussi celui qui fait revenir l'illusion dans l'œuvre. L'illusion revient également chez Mangold : l'illusion d'un cadre, l'image ludique qui sur le mur figure un cadre. Mangold, minimaliste tendance newmanienne, disciple de Stella, a fabriqué entre autres des tableaux en forme de cadre. Il sera le premier d'une série d'artistes à faire de la sorte, mais son avance et son ascèse méritent un traitement à part.

Troisième partie : Paradoxes

Chapitre 5 : ce cadre est un tableau : Robert MANGOLD



Robert MANGOLD, *Four-Color Frame Painting 8*, 1985

Comme Robert Ryman, Robert Mangold a été gardien au MoMa et comme lui, son œil a été éduqué par la peinture de l'expressionnisme abstrait. A 24 ans en 1961, il éprouve devant *Covenant VI* de Barnett Newman au musée Guggenheim ce que l'on pourrait appeler un accès de voracité scopique⁴³³. Le tableau mesure 2m50 par 3m, il est de couleur bleue avec un zip central blanc. Mangold est frappé par la force unitaire de l'œuvre, sa simplicité déclarative. « I am confident of the possibilities of grand declarative painting », maintiendra-t-il trente ans plus tard⁴³⁴. L'application neutre du pigment et l'échelle de l'œuvre le séduisent. Il y trouve ce qui ne cessera de l'intéresser : un certain rapport à l'architecture et à la présence humaine : « When I discovered — not looked at for the first time, but really discovered — Barnett Newman's painting [in] 1961, I gradually realized possibilities in painting that interested me, a kind of relational painting [that is to say] painting you relate to like architecture, in a scale related to human size.⁴³⁵ »

Mark Rothko aussi a fait partie du régime du jeune Mangold. Plus tôt, à la Albright-Knox Gallery de Buffalo, New York, il avait vu *Orange and Yellow*, grand tableau de 1956. Son impression de baigner dans la couleur, d'en être bordé est pour Mangold une sorte de conversion spirituelle. Il a alors l'intuition essentielle qu'un tableau peut être ni une fenêtre ouverte sur une histoire, ni un objet fermé sur lui même. Autrement dit, il peut se situer *entre* les deux. C'est ce que Mangold dans les décennies à venir essaiera

⁴³³ « I couldn't get enough of that painting. » Entretien avec Sylvia Plimack Mangold, in Shiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, Phaidon, Londres, 2000, p. 60.

⁴³⁴ Déclaration de l'artiste 24 avril 1993, *Ibid.*, p.165.

⁴³⁵ Notes de l'artiste, Shiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, 2000, p. 20.

avec sa propre production de former et de construire : un espace entre objet et fenêtre.

Voici ses propos :

I saw a Rothko painting, Orange and Yellow, 1956, big enough to blanket you physically when you were close to it. You could bathe in the light-colour. Viewing this work was like a spiritual moment; I was stunned by this painting, and yet the paint was so thinly applied – barely there. For me these experiences made me realize what painting's reality was: neither object nor window. It existed in the space in between⁴³⁶.

Chez Mangold, il n'y a pas de cadre, mais c'est comme si le tableau tout entier s'installe dans l'espace du cadre qui n'a pas disparu, mais a pris possession de l'œuvre : celle-ci est un entre-deux.

A l'instar de Newman et de Ryman, Mangold reprend la peinture à zéro : « It seemed to me when I began that the only way to make a painting was to start at zero and add one thing at a time.⁴³⁷ » Ce minimalisme de reconstruction est façonné avec une volonté d'unité optique qui rappelle celle des grandes toiles *all over* de ses maîtres, l'évidence des Stella, première mouture, ou la candeur immédiate des Ryman. « I've always had the desire to make the work a unity [...] to make all the elements — *the periphery line and the internal line, the surface, colour* — equal, totally locked together »⁴³⁸.

Mangold apprendra de Stella à *façonner* ses toiles et deviendra un des maîtres du *shaped canvas*. Il a sans doute tout autant appris auprès de Newman, anticipant le triangle de *Jericho* avec *1/6 Gray/Green Curved Area*⁴³⁹. La forme du tableau devient vite la grande affaire de Mangold : elle est tour à tour triangulaire, rectangulaire, circulaire, semi-circulaire, trapézoïdale, rhomboïde. Mais la forme que nous reconnaissons tout de suite s'avère à l'observation légèrement fautive : le cercle n'est pas tout à fait un cercle, le carré n'est tout à fait carré, c'est une variante, une déformation ou une contorsion de formes géométriques idéales. De même les figures internes au tableau que Mangold dessine dans les années 1970. Mais, grâce à ces formes externes, le spectateur ne risque pas d'oublier la réalité du tableau, c'est-à-dire son devenir-objet.

Mangold est confirmé dans le choix de ces formes en regardant les pans de mur sur lesquels étaient réalisées les fresques du début de la Renaissance en Italie, comme les panneaux peints entre 1452 et 1460 par Piero della Francesca dans l'église Saint François d'Arezzo. Mangold reconnaît de même une affinité entre ses tableaux et les pièces d'église du Moyen-Age, tels ceux qu'étudiant il avait, dit-il, ignoré au musée d'art de Yale⁴⁴⁰. Il témoigne :

It is very interesting to me that up until the Renaissance, shape played a strong,

⁴³⁶ Entretien avec Sylvia Plimack Mangold, *Ibid.*, p. 60. (C'est nous qui soulignons).

⁴³⁷ Déclaration de l'artiste 1986, *Ibid.*, p. 31.

⁴³⁸ Déclaration de l'artiste 1986, Shiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, 2000, p. 9.

⁴³⁹ *Jericho* 1968-69) de Barnett Newman, *1/6 Gray/Green Curved Area* (1967).de Robert Mangold, Cf. Shiff, Storr *et al*, *Ibid.*, p. 88-89.

even a symbolic, role in painting. As painting gradually became more of a window onto some other reality, shape tended to defeat or contradict the illusion. Shape is the first element in my work ; I would not say that is the most important, but everything starts there⁴⁴¹ .



Panel paintings from the Jarves Collection of Early Italian Paintings, Yale University Art Gallery

Le mouvement d'effacement du cadre entamé par Mondrian n'est certes pas adopté par tous les artistes, mais depuis Pollock, Rothko et Newman il est admis comme pratique courante⁴⁴² . Mais, quand elle a renoncé à l'illusion fenestrale et dans le même mouvement au cadre, la peinture abstraite du vingtième siècle a permis de retrouver ce qui avait été abandonné pendant la Renaissance⁴⁴³ , à savoir la forme de l'objet-tableau. Celle-ci s'était progressivement régularisée au XV^e siècle, s'effaçant devant l'hégémonie impérieuse de l'espace perspectif qui exigeait un encadrement orthogonal pour enfermer et renforcer l'illusion de profondeur picturale. Le travail de Mangold, libéré par la tradition moderne de tout souci fenestral, démarre à la manière du peintre du Moyen-Age avec le panneau formé.

⁴⁴⁰ « When I was a student there I must have seen them regularly, but they had no effect on me ; I had no use for them. In later years when I rediscovered them I felt an immediate connection and I could not believe that I had ignored them initially ». Entretien avec Sylvia Plimack Mangold , *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴¹ *Shiff, Storr et al, Robert Mangold, 2000, p. 62. (C'est moi qui souligne.)*

⁴⁴² Cf. Schapiro : « Une pratique moderne apparentée, l'image rectangulaire à fond perdu sans cadre ni marge » (*Style artiste et société*, 1982, p. 12)

⁴⁴³ Il existe bien entendu des exceptions, pendant la Renaissance, perçues comme des écarts qui renforce la norme géométrique.



Robert MANGOLD, *W, V, X Models*, 1968

En même temps, les formes qu'il donne à ses tableaux se rapprochent de celles que Matisse a données à *La Danse* en vue de son insertion sous les voûtes de la Fondation Barnes de Philadelphie. Mangold affirme préférer les formes de cette peinture murale quand elles sont séparées de leur contexte architectural et n'a donc pas souhaité aller les voir *in situ*⁴⁴⁴. Matisse a été tiraillé entre un désir d'abstraction et un désir de fiction fenestrale⁴⁴⁵. Mangold simplifie et emprunte à la fresque décorative de Matisse son rapport au mur.

Mangold cherche à créer un *entre-deux* ; son tableau comme celui de Kelly n'est pas une fenêtre, certes, mais il n'est pas non plus un objet. Est-ce alors *un objet partiellement fenestral* ? Ce terme un peu barbare ne dit rien en tout cas de la grande beauté de sa trouvaille : à partir de 1969, Mangold dessine au crayon sur ses panneaux peints, réhaussant ainsi par une prise en main suave et sensuelle la surface colorée dont l'application est relativement anonyme. Le dessin ajoute ce qu'il faut d'intériorité pour équilibrer la forte extériorité du découpage. Les toiles de Mangold nous restituent ainsi deux perceptions simultanées : celle de la forme extérieure et celle des formes

⁴⁴⁴ Schiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, 2000, p. 63.

⁴⁴⁵ Voir Schneider, *Matisse*, 1984, p. 444 : « la fenêtre exprime selon le cas les deux systèmes antithétiques : la tridimensionnalité réaliste et la bidimensionnalité abstraite. Vivant intensément leur contradiction, désireux de ne pas adopter le point de vue qui interdirait de revenir à son contraire, soucieux de les réconcilier chaque fois que possible, Matisse devait inmanquablement être attiré par un motif — fenêtre porte ou porte fenêtre — capable de signifier l'un et l'autre, et de les articuler. »

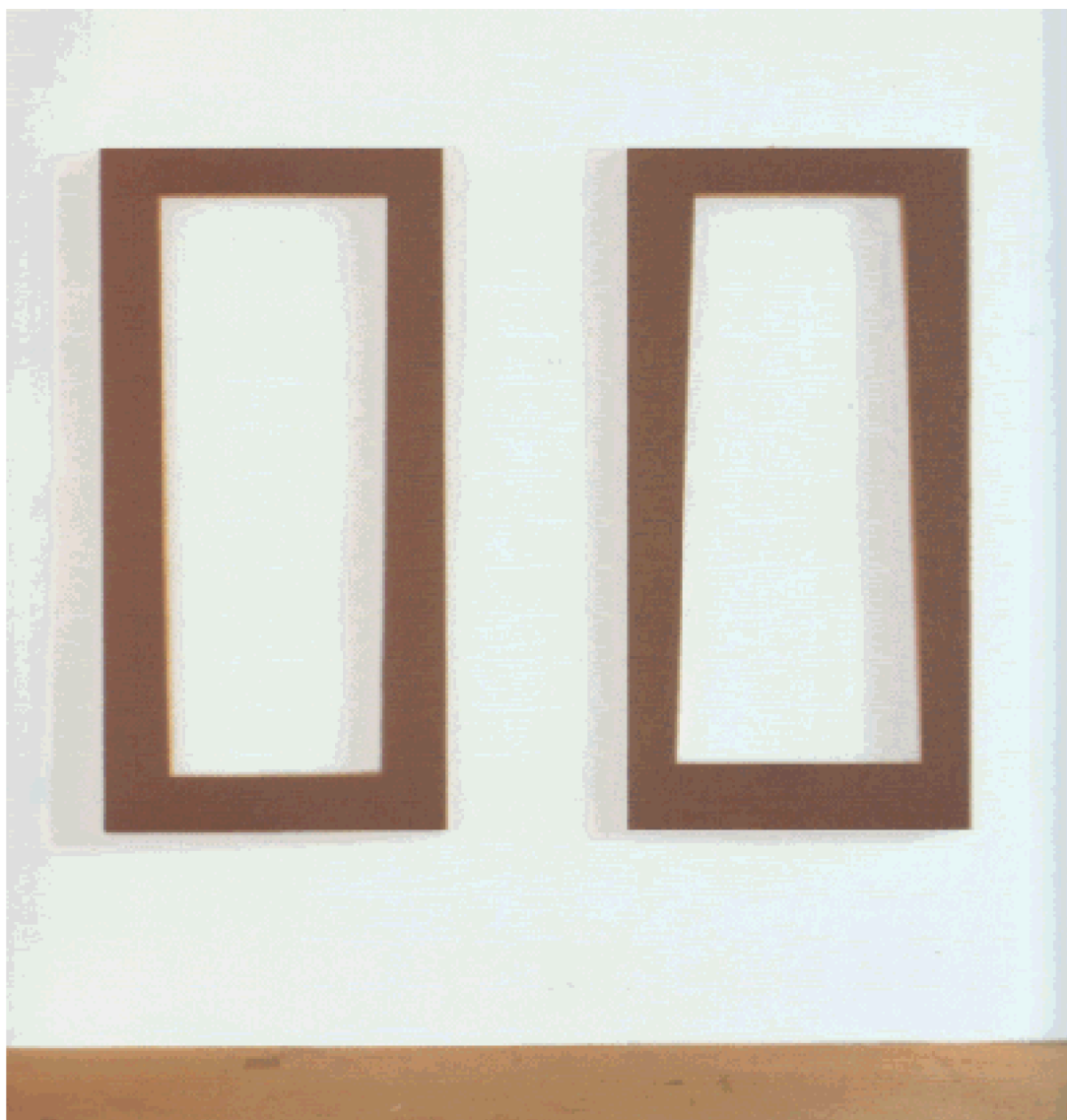
intérieures. Nous avons en même temps la découpe particulière des panneaux et la noblesse des figures qui les habitent. Figures ? On hésite à les humaniser, même si leurs courbes rappellent parfois les formes hiératiques de Piero della Francesca ou de Degas⁴⁴⁶. De toute manière, l'humain est déjà largement présent dans le geste de la main, geste maîtrisé, virtuose, mais périlleux aussi car objet d'une impulsion corporelle.

Retrouver la forme du tableau (d'avant la Renaissance) sans perdre de vue (comme tendait à le faire le modernisme) les formes dans le tableau-fenêtre : ce serait un résumé du projet de Robert Mangold. L'ambition est importante même si le registre paraît visuellement réduit. C'est entre le devenir-objet et le devenir-image qu'il opère avec élégance depuis les années 1970. Toute l'œuvre de Mangold nous concerne donc, mais nous allons maintenant nous concentrer sur les tableaux en forme de cadre, les *frame paintings*, que Mangold a peints à deux reprises : la première en 1970 juste après ce qu'il considère comme son véritable démarrage⁴⁴⁷ et la deuxième en résonance avec l'intertexte très ironique et citationnel de la scène artistique du milieu des années 1980⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ C'est Mangold lui-même qui a formulé la correspondance avec Piero della Francesca. C'est Nancy Princethal qui propose Degas (Voir Shiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, 2000, 224, 269).

⁴⁴⁷ « It was only in 1969 that things started to happen ». (Déclaration de l'artiste, citée in Shiff, Storr *et al*, *Ibid.*, p. 96.)

⁴⁴⁸ Cet intertexte sera explicité au chapitre suivant.



Robert MANGOLD, *Untitled Frame Set B (Green-Brown)*, 1970

La première série est composée de deux jeux de deux tableaux peints : *Untitled Frame Set A (Green-Brown)* et *Set B* (reproduit ci-dessus). Chaque panneau en forme de cadre mesure 1m par 2m, il est en masonite recouvert de peinture acrylique et découpe un rectangle blanc sur le mur. On reconnaît d'office ce qui constitue la forme classique d'un encadrement depuis la Renaissance. La forme découpée est cependant distordue et semble s'inverser d'un panneau à l'autre : plus étroit en bas dans la pièce de gauche, plus étroit en haut dans celle de droite. Ce qui est à l'intérieur du cadre est identique à ce qui est à l'extérieur : c'est le même mur d'exposition. Le champ fabriqué constitue l'image d'un cadre. Le mur blanc que celui-ci détoure devient selon le regard du spectateur un champ indexé.

L'effet est saisissant : affirmation de la forme sombre, jeu de sa distorsion, résorption du regard par la couleur mate. On dirait deux miroirs, voire deux miroirs déformants, nous faisant face⁴⁴⁹. Mais ce qui est à voir ici est ce qui ne se voit pas habituellement : le cadre. On pourrait dire que l'ensemble donne à voir le fait de donner à voir, mais

littéralement, bien entendu, il ne donne rien à voir, sauf le découpage du mur. Le cadre nous renvoie à toute l'histoire de la monstration picturale : il dit 'vois-cestci'. Voici. Un constat aussi minimal traduit peut-être quelque inquiétude, un sentiment d'une certaine impasse de l'avant-garde picturale en cette année 1970. Le dépassement des limites est une question alors d'actualité de même que la théâtralisation de la structure du tableau. Composer avec d'autres limites qu'internes est l'enjeu des travaux contemporains de Judd, Morris, et Buren⁴⁵⁰.

Cette occurrence heureuse n'est pas un hapax. Mangold reprend la forme du cadre dans les années 1980, réalisant une suite de tableaux plus connus. Ils sont aussi plus colorés, voire très vifs et joueurs. Mangold est en phase de nouveau avec son époque⁴⁵¹. Il s'agit des *Four-Color Frame Paintings*, une série de dix-huit tableaux peints entre 1983 et 1985.

⁴⁴⁹ Hasard ou non, au début des années 1970, Sylvia Plimack Mangold, épouse du peintre, peint des miroirs avec un effet de trompe-l'œil. Cf. Shiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, 2000, p. 207.

⁴⁵⁰ Cf. Tristan Tremeau. « L'exploration critique des limites de la peinture en Europe et aux Etats-Unis (1966-1975) », intervention au colloque *Les années 70 : une décennie artistique hors d'elle-même*. 5, 6, 7 décembre 2002, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux.

⁴⁵¹ Dans son parcours de *L'Art du XXe siècle* (Taschen, Cologne, 1998, p. 366) Karl Ruhrberg caractérise le début des années 1980 par « une certaine lassitude à l'égard du purisme et de l'austérité minimalistes ».



De gauche à droite : Robert MANGOLD, *Four-Color Frame Painting 17 et 16*, 1985.

Cette production est d'abord pour l'artiste une suite formelle à ses tableaux en forme de 'X' et de '+' qui évoquent Stella pour la première série et Mondrian pour la deuxième⁴⁵². La nouvelle série de tableaux en forme de cadre offre une solution au problème auquel les séries précédentes avaient abouti : « You always came to a dilemma at the end of a series. The image had become thinner and thinner and there was more and more wall. *The energy was all going out*. I wanted to go back to circling, getting the image *back into a container*⁴⁵³ ». Étudions donc un tableau où les quatre panneaux peints de quatre couleurs différentes forment un *contenant* régulier, c'est-à-dire un cadre aux bords extérieurs alignés.

Dans *Four-Color Frame Painting 8* (1985) reproduit ci-après, le panneau orange du

⁴⁵² Ces tableaux sont peints entre 1981 et 1983.

⁴⁵³ Shiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, 2000, p. 236. C'est nous qui soulignons.

haut est le plus mince et les autres s'élargissent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre : panneau vert acidulé à gauche, rouge en bas, vert foncé à droite. Ces quatre panneaux encadrent le mur vide. Cet espace blanc est plus petit que la surface d'ensemble des panneaux : comme chez McCollum, Morris et Innerst, dans ce numéro-ci de la série il y a prédominance de l'encadrant sur l'encadré. Les panneaux juxtaposés sont resserrés (unifiés et rehaussés⁴⁵⁴) visuellement par le dessin au crayon. On pourrait soutenir également que les panneaux encadrent le dessin, l'énoncent, le signalent et le clôturent, ce qui constituerait un second niveau d'encadrement⁴⁵⁵. Mais le jeu parergonal ne s'arrête pas là : le chiffre du *cadre* est surligné dans les *quatre* panneaux et les *quatre* couleurs.



Robert MANGOLD, *Four-Color Frame Painting 8*, 1985

⁴⁵⁴ « Sémiotique 16 ».

⁴⁵⁵ « Sémiotique 5, 11, 9 ».

Voilà pour la forme extérieure. Examinons, maintenant, ce que nous pourrions appeler *l'intériorité* du tableau créée par le dessin. Celui-ci figure une forme ovale qui n'est peut-être pas sans évoquer une tête humaine. Rappelons que les cadres ovales étaient souvent réservés pour les portraits photographiques des aïeux⁴⁵⁶. En effet, la forme ovale (et le mot) vient de *l'œuf*, signe de l'origine. Mais inutile ici de se poser la question mécanique de ce qui vient en premier : le cadre ou le tableau ? la forme sur le mur ou l'espace intérieur ? Ils se forment en même temps. Outre l'origine, l'œuf signifie plénitude, ce que confirme notre impression visuelle du tableau malgré le cadre vide. Avec le cadre, rien ne manque au tableau : même une image de cadre, en quelque sorte, servirait de supplément pour le compléter⁴⁵⁷.

L'ovale convoque aussi, comme l'art conceptuel, une notion de fragile potentialité. L'œuvre de Sol LeWitt, par exemple, entend démontrer que l'idée embryonnaire de l'œuvre peut être tout aussi présente et captivante que sa réalisation. Dans l'art conceptuel, le désir de l'œuvre reste comme inentamé et ce qui est réalisé n'épuise pas l'œuvre, il l'esquisse seulement. Le spectateur s'approcherait ainsi d'une pure potentialité sans déception car sans chute dans le réel. *Color Frame Painting 8* (1985) de Mangold opère entre l'œuvre matérialisée qui prend la forme plastique d'un cadre et le concept du cadre, convoquant le désir d'image.

Mangold déclinera les variations des *frame paintings* pendant deux ans. Toute l'année 1985 sera consacrée à ce jeu qui s'accélère et s'euphorise⁴⁵⁸. Si l'élimination du cadre crée autour du tableau de Barnett Newman un climat anxiogène, l'énergie du cadre captée dans ces *frame paintings* se déploie avec élégance. Mais le jeu demeure parfois périlleux comme le sont les constructions de Sean Scully, œuvrant à la même époque pour faire tenir ensemble des panneaux juxtaposés⁴⁵⁹.

Comme dans la courte première série de 1970, champ, fond, forme, cadre : tout le jeu du dispositif pictural est là — mais dans le désordre. Mangold redistribue les places et réajuste les poids. Cela tient parfois de l'équilibrisme : voyez *Four-Color Frame Painting with Tilted base* de 1985 ou *Three-Color Frame Painting* de 1985-86 où une pièce entame une chute, soutenue par le seul fil du dessin. À l'exception peut-être de ce dernier, chaque tableau de la série forme une sorte de fenêtre sur le mur, mais ce qui est fictif n'est pas vu à travers la vitre mais se situe sur le pourtour de la fenêtre. Nous ne sommes pas si loin du Magritte de *La Condition humaine*⁴⁶⁰. Les *frame paintings* construisent bien ce que vise toute l'œuvre de Mangold : un espace *entre*, ni dedans, ni dehors. Leur esthétique est à la fois interne et externe.

⁴⁵⁶ Voir Tissot, *Éléments de Sémiologie du non-verbal*, p. 23 : « les cadres ovales ... sont souvent employés dans nos campagnes pour entourer pieusement les photographies des aïeux »

⁴⁵⁷ Cf. « Sémiotique 20, supplémenter ».

⁴⁵⁸ Pour une explication de ce terme, emprunté à R. Tissot, (« le cadre euphorise la brisure du bord ». (R. Tissot, *Éléments de Sémiologie du non-verbal*, 1987, p. 22.), voir « Sémiotique 3, Figurer le bord ».

⁴⁵⁹ *Paul, Molloy, et Remember* de Scully sont contemporains des *Color Frame Paintings*.

En août 2002, le Hirshorn Gallery de Washington D.C. a inclus *Four-Color Frame Painting 9* (1984) dans une exposition sur le minimalisme. Réduire le tableau au cadre participe bien d'une visée minimaliste : le minimum pour un artiste, n'est-ce pas un dispositif de monstration ? Ce tableau — ainsi que toute la série et que celle de 1970 — présente l'image du *parergon* comme œuvre. Cette facétie toute magriltienne suggère aussi sa réciproque : l'œuvre comme *parergon*. Cette dernière formule signifierait que c'est l'œuvre d'art qui encadre le spectateur, qui le valorise et le protège, qui l'expose et qui s'efface. « The space in between ⁴⁶¹ » de ces *frame paintings* serait alors l'espace entre *nous*, spectateurs contingents, et *nous*, humains, sujets à la condition humaine et capable de voir « quelquefois ce que l'homme a cru voir ⁴⁶² ». Le *parergon* serait ainsi un espace de transition entre un avant et un après, entre un aujourd'hui et un à-venir, entre la création attestée et la création possible, entre celle-ci et le désir qui en est l'origine.

Comme Stella et Newman — et comme les artistes du Moyen Age — Mangold fait des *shaped canvases*. Libéré du souci fenestral par ses aînés, Mangold réintroduit l'intériorité, son esthétique est interne et externe. Il suggère même que l'œuvre est un cadre. Cela le rapproche des préoccupations citationnelles du postmodernisme, mais aussi de Morris, McCollum et un artiste moins connu des années dix-neuf cent quatre-vingt, Mark Innerst.

Pollock avait en quelque sorte libéré le tableau abstrait de la nécessité conventionnelle du cadre. Mais, trente ans après l'apogée de l'expressionnisme abstrait a-t-on assisté à un retour du cadre comme à un retour du refoulé ? Le milieu des années quatre-vingt en effet voit venir une floraison de tableaux en forme de cadre. Est-ce une célébration du cadre au moment de son effacement consommé ? D'un coup, les exemples abondent dans la peinture américaine des années 1980, où, comme chez Mangold, le tableau forme littéralement son propre cadre. Depuis la fin des années soixante-dix, Allan McCollum, par exemple, travaille et expose des variantes qui figurent une installation de cadres sans images. En 1984, Robert Morris fabrique une série de tableaux où l'encadrement grotesque vole la vedette à une image encadrée volontairement stéréotypée. A New York, Mark Innerst trouve la formule de ses cadres anachroniques qui font eux aussi tout le travail habituellement dévolu à l'image qu'ils consacrent. Cette impression que ce sont les cadres qui font les tableaux est-ce seulement l'effet d'une facétie ?

Chapitre 6 : Ce sont les cadres qui font les tableaux :

⁴⁶⁰ Magritte donne ce titre à un tableau de 1933 et à un autre avec la même problématique en 1935. Pour une description de la mise en abîme du cadre dans le premier tableau, voir Patricia Allmer, « Framing the Real : Frames and the processes of framing in René Magritte's œuvre », Wolf and Bernhart (dir.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/ New York, 2006.

⁴⁶¹ Passage cité *supra*. (Entretien avec Sylvia Plimack Mangold, Shiff, Storr *et al*, *Robert Mangold*, 2000, p. 60.)

⁴⁶² Rimbaud, « Le Bateau ivre », *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972, p. 67.

Robert MORRIS, Mark INNERST, Allan McCOLLUM



Robert MORRIS, Untitled, 1984

Dans les années 1980, un certain art nouveau ne veut plus être moderne, et semble se tourner vers le passé du siècle finissant. L'histoire n'est plus considérée comme une suite linéaire d'avancées héroïques ; la nouveauté n'est plus radicale ; dans un monde dominé par les médias de masse, la culture n'a plus de centre dominant. Le terme *postmoderne* est créé pour désigner cette vision où modernisme et tradition se mêlent librement, vision selon laquelle l'histoire est un répertoire de formes que l'on peut citer à loisir, voire un parc à thèmes où se promener sans dogme⁴⁶³.

Dans les années 1980, la mode est à la citation. On cite l'expressionnisme. On cite la publicité. On cite le Pop Art qui à déjà cité la publicité. La peinture figurative étant de retour, on cite l'encadrement classique. Par une heureuse coïncidence, le cadre lui-même

⁴⁶³ « Le Postmodernisme, phénomène de la fin des années 1970 et symptomatique des années 80, est un comportement, général à tous les domaines artistiques, de relecture de l'histoire et de l'écriture artistique. Gigantesque remise en cause de la notion héroïque de l'histoire linéaire des avant-gardes et notamment de la nouveauté radicale que cela sous-entendait, le Postmodernisme est la possibilité de regarder le passé, aussi bien lointain que récent, et de revendiquer ouvertement ses références, ses filiations, tout en affirmant l'appartenance au monde contemporain ». Telle est la définition du postmodernisme dans *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1990, pp. 170-171.

constitue ce que l'on pourrait appeler une figure de la citation. Son rôle n'a-t-il pas toujours été de mettre des guillemets à l'énonciation visuelle ? Le cadre est, comme nous l'avons suggéré dans notre introduction, l'équivalent visuel de *selon* : il produit des énoncés du type *selon Vuillard, selon Monet, selon Cézanne*⁴⁶⁴. Quand un artiste post-moderne cite une présentation encadrée classique, il cite donc une citation. Ce plaisir de la réflexivité pourrait contribuer à expliquer la soudaine prolifération de cadres dans l'art américain du milieu des années 1980, moment où Louise Lawler les photographie, où Allan McCollum en poursuit le simulacre, où Robert Mangold explore sa deuxième série de *Frame Paintings* et où Robert Morris fabrique des cadres pour le moins macabres.

En 1984, Robert Morris (né en 1931) réalise une série d'œuvres sans titre où l'image encadrée n'appelle pas le regard : c'est un coucher de soleil coloré, avec effets de lumière tourbillonnante, un ersatz de Turner ou du kitsch volontaire. Le cadre, en revanche, intrigue, accapare et absorbe le regard : il est fabriqué en plastique gris et a la forme du cadre d'un miroir ou, dans sa partie haute, d'une cheminée. Des éléments en relief s'y distinguent — certains très clairement, d'autres par suite d'observations plus détaillées. Le spectateur est appelé à s'approcher pour faire ces découvertes.



Robert MORRIS, Untitled, 1984, détail, partie haute

En haut et sur les deux côtés, des têtes de mort. En bas, des poings serrés s'approchant de gauche à droite et de droite à gauche pour se rencontrer au milieu. La violence de leur affrontement est amplifiée par les sillages qu'ils provoquent. Partout des lignes courbes, comme des tourbillons ou des éléments liquides en fuite. On dirait que cela bouillonne comme de la lave, mais c'est figée (pour l'éternité ?). En haut, sous la tête

⁴⁶⁴ Voir « Sémiotique 5, énoncer ».

de mort aux dents bien visibles, on croit distinguer des vers grouillants. Une bosse se dessine dans le crâne. A côté, et ailleurs, d'autres protubérances que l'on ne saurait identifier émergent du magma : l'effet est de dégoût mêlé d'inquiétude.



Robert MORRIS, *Untitled*, 1984, détail, partie basse

Le feu dans l'image, les corps luttant, les ossements sur le bord font penser à une représentation de l'enfer. On pense aussi à des pierres tombales ou aux cadres baroques. Une bonne description du tableau de Morris serait d'ailleurs la description du cadre baroque que donne Germano Celant : « enclosures of monsters and caverns of phantasms, in which painting is lost within boundaries of the horrible and the terrifying »⁴⁶⁵. Cette œuvre valide également les analyses de Bertrand Rougé : le cadre est une « concrétion liminaire (qui) matérialise les turbulences »⁴⁶⁶. Le tableau convoque même la Méduse, qui d'après Rougé est « une facialité vide encadrée de serpents »⁴⁶⁷. Est-ce l'effet recherché ? Quelle leçon Morris nous donne-t-il ici ? Le *cadre* comme syncope de *cadavre*⁴⁶⁸ ? S'agit-il plutôt de représenter le refoulement qu'opère d'ordinaire le cadre et qu'ici se défait énergiquement devant le spectateur médusé ? Le fond d'absence et de mort sur lequel se détache toute image est ici en train de reprendre le dessus⁴⁶⁹. En effet, quelque chose résiste, insiste, fait retour : un nez, un visage, un poing parmi des vers grouillants.

Le cadre s'installe comme la marque d'une absence, transformant l'obscénité de celle-ci en mise en scène compensatoire, où l'euphorie chasse pas à pas le macabre⁴⁷⁰.

⁴⁶⁵ « Framed », 1982, p. 52.

⁴⁶⁶ « En-visager l'absence » in *Cadres & Marges*, 1995, p. 35.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

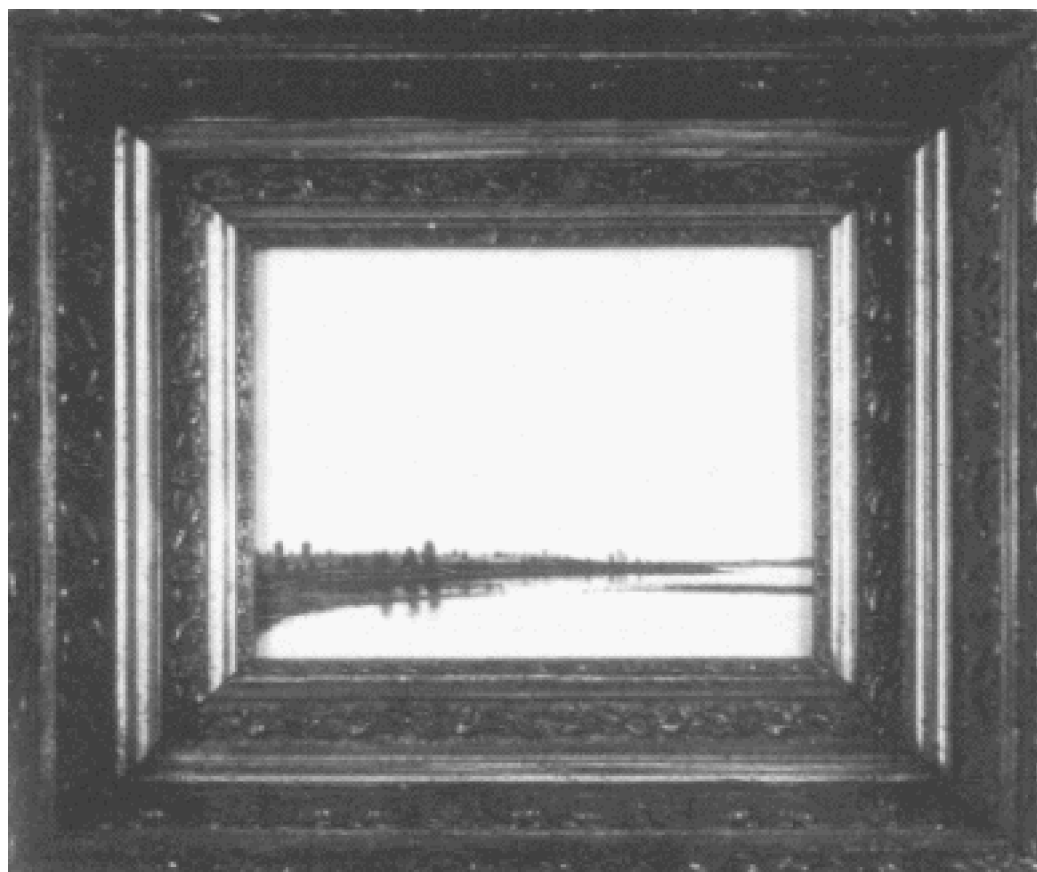
⁴⁶⁸ L'œuvre composée par un anglophone peut-elle distiller des intuitions de la langue française où l'on peut dire aussi *se faire encadrer pour se faire enterrer* ?

⁴⁶⁹ Pour Rougé, le bord est « la ligne où le tableau s'enlève sur un fond de mort » (*Ibid.*, p. 35).

⁴⁷⁰ Voir Rougé : « Le cadre doré masque la plaie nue du bord, ses feux et sa lumière contrent l'obscurité qui fonde ». *Ibid.*, p. 35.

Le cadre gomme la réalité de la naissance et donc de la mort possible de l'œuvre car un tableau encadré se présente comme une évidence idéale, à l'abri du temps. C'est la fonction d'idéalisation du cadre et de la culture⁴⁷¹. Morris semble dire « Stop ! Halte à la dénégation. Regardons donc pour une fois ce que nous n'osons affronter ». Après tout, le modernisme avait déjà prouvé maintes fois que l'œuvre d'art était le produit matériel d'un geste ; l'œuvre moderne avait suffisamment montré ses matières, ses supports, ses dessous ; elle avait été jusqu'à exposer sa conception et à donner à voir sa disparition. Robert Morris peut bien en 1984 dévoiler, avec un humour bien noir, ce que cachait le cadre.

Parmi les jeunes artistes émergents à New York au début des années 80 se trouve Mark Innerst, né en 1957. Très vite son œuvre est accueillie, exposée et commentée⁴⁷². Il participe, par exemple, en 1989 à une exposition collective au Walker Art Institute de Minneapolis intitulée « Landscape re-Viewed: Contemporary Reflections on a Traditional Theme ». Aujourd'hui, en 2006, sa place dans l'histoire de l'art est peut-être moins assurée, mais ses peintures se trouvent néanmoins dans les collections du Metropolitan Museum et du Guggenheim Museum de New York, du Musée d'art contemporain du comté de Los Angeles (LACMA) et du Musée d'art contemporain (MOCA) de Chicago.



Mark INNERST, Vacation Spot, 1990 (39 x 45cm)

⁴⁷¹ Cf. « Sémiotique 14, idéaliser ».

⁴⁷² Notamment par Robert Rosenblum. Cf. *On Modern American Art*, 1999, pp. 327-329.

La signature de Mark Innerst est une certaine hypertrophie du cadre. Sa « signature style » est une façon de présenter ses toiles dans des cadres généralement anciens occupant souvent une surface plus grande que les images qu'ils enjoutent. Le tableau est de petit format (les dimensions dépassent rarement 50 cm²), mais l'échelle de composition est grande de sorte que le spectateur doit se rapprocher pour tenter de voir ce qui s'y figure : dans *Vacation Spot*, par exemple, ce n'est pas un paysage hollandais comme on pourrait le croire mais les rivages de Brooklyn. Regarder l'image devient un véritable effort, quelque peu contrarié par la trop grande visibilité du cadre. C'est comme si l'expérience visuelle proposée par l'artiste consistait à voir le cadre autant que l'image ou, plutôt, consistait à tenter de voir l'image et à être contraint de voir et de revoir le cadre.

En effet, le cadre chez Innerst remplit tous ses devoirs sauf un : il ne se fait jamais oublier⁴⁷³. Il semble vouloir attirer tous les regards sur lui jusqu'à nous empêcher de voir le tableau. Bien sûr, l'échelle miniature de la représentation et le peu à voir dans l'image collaborent à renvoyer le regard vers les bords. Mais, l'image peinte fonctionne à peine sans le soutien inhabituel de son cadre pour en prolonger, si ce n'est en créer, la perspective. C'est de nouveau le cas dans *Signs on Buildings* de 1990 où le cadre en bois vernis participe d'une même fiction décorative d'un New York des années 1930 suggérée par le graphisme de l'image. Ainsi un tableau ne devient un Innerst que grâce à son encadrement de sorte que, contrairement à la pratique usuelle, celui-ci est toujours reproduit avec son cadre.

⁴⁷³ Cf. « Sémiotique, 4, ouvrir et fermer ».



Mark INNERST, *Signs on Buildings*, 1990

Dans ces vues urbaines, Innerst rappelle le précisionnisme du début du XX^e siècle : celui de Charles Demuth, Charles Sheeler et de Georgia O'Keeffe⁴⁷⁴. Il représente avec une délectation anachronique les rues de New York (*The New Building*, *Avenue of the Americas*) ou de Philadelphie (*Cross Street*, *South on Walnut*). Dans ses paysages, où les rivières (Mississippi, East River) occupent une place particulière, Innerst cite volontiers les peintres Luministes du siècle précédent, Kensett et Heade, afin d'évoquer une quiétude révolue. Il convoque aussi les peintres qui ont tenté de donner à la nouvelle nation américaine une représentation sublime de sa nature et adopte, dans l'image, le choix de la grande échelle à l'instar de Church, Bierstadt et Cole⁴⁷⁵. D'une Amérique (nature et ville) qui s'est affirmée et s'est construite à travers son image en peinture, Innerst offre une vue empreinte de nostalgie. Dans l'Amérique des années 1980, le citoyen-consommateur a peut-être du mal à accéder à la nature et aux villes américaines sans la médiation des images. Quelque chose de cette saturation des images et du désir d'en retrouver l'innocence magique est sans doute inscrite dans les dispositifs parergonaux d'Innerst qui multiplie les emboîtements et les effets de verrouillage.

⁴⁷⁴ Cf. Peter Boswell, brochure cartonnée « Landscape re-Viewed ; Contemporary Reflections on a Traditional Theme ». Walker Art Institute, Minneapolis, 1989, p. 2.

⁴⁷⁵ Cf. Peter Boswell, « Landscape re-Viewed » 1989, p. 4.



Mark INNERST, *Brooklyn Seen from the East River*, 1985

Chez Innerst, nous sommes dans un entre-deux. Le travail signé par l'artiste est l'articulation devant nos yeux du dedans de l'œuvre et de son dehors. Son processus semble depuis longtemps achevé : on croirait volontiers que ce sont des tableaux d'un autre temps. Dans *Brooklyn seen from the East River*, il nous semble être revenus des siècles en arrière, avant de distinguer le paysage industriel. L'œuvre d'Innerst s'installe dans ce simulacre anachronique⁴⁷⁶.

Elle va demeurer dans une émergence. La réception, en effet, ne cesse de commencer : on commence tout juste à voir et on est arrêté au seuil. Innerst crée le cadre à partir duquel contempler une histoire⁴⁷⁷. L'histoire démarre, débute, elle est sur le point de partir. Mais, elle reste au point de départ. Tant pis pour le spectateur, il devrait être capable de se raconter l'histoire à partir de l'incipit. L'esthétique fenestrale est parodiée plus que réalisée. La fenêtre du tableau n'est qu'entrouverte. Le tableau dominé par le cadre — le grain de son bois, les incidents graphiques et chromatiques de sa surface — est autant un objet qu'une fenêtre : en cela, Innerst est bien encore moderne⁴⁷⁸.

Il existait aux Etats Unis à la fin du dix-neuvième siècle plusieurs peintres de trompe-l'œil qui ont connu le succès : Harnett, Haberle et Peto. Chez ces maîtres en

⁴⁷⁶ Cf. Rosenblum *On Modern American Art*, Abrams, 1999, p. 327

⁴⁷⁷ Alberti, *De la Peinture*, Paris, Macula, 1992, p. 115.

« deception ⁴⁷⁹ », le tableau se donne pour du réel et cache son cadre. Chez Innerst, cent ans plus tard, le tableau montre son cadre et se donne pour une fiction, ce qu'il est à peine. Il serait davantage la fiction d'une fiction, ou, pour nous, la fiction d'une fenestralité. Dans le trompe-l'œil, selon Jean Kempf, « la rupture entre monde du spectateur et monde du spectacle □...□ est gommée ». Cette rupture est au contraire soulignée chez Innerst, et c'est le monde du spectacle qui y est presque gommé. Loin d'être nié, « l'altérité du représenté » est affirmé et le spectateur est renvoyé dans son monde et dans son rôle de spectateur. Le trompe-l'œil « offre □...□ l'accomplissement du fantasme de l'entrée dans l'image » ⁴⁸⁰. Innerst rappelle que le tableau-fenêtre est fondé sur ce fantasme que ses dispositifs font chuter. Ses images sont des leurres, mais toutes les autres le sont aussi, bien qu'elles soient moins déceptives. Ainsi, pour Wajcman, paraphrasant Alain et convoquant Derrida et Cézanne, le cadre dit la « vérité en peinture ». Cette vérité, c'est : « Je ne suis que peinture » ⁴⁸¹. A cet égard, *Studies Frames and Paintings*, (représentation d'un mur couvert de paysages encadrés) qui n'est peut-être pas le meilleur tableau d'Innerst, est sans doute le plus symptomatique.

⁴⁷⁸ Ainsi, selon Lyotard le post-moderne est encore le moderne : « Le post-modernisme [...] n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant » Cité dans *Art et Théorie 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997, p. 1103.

⁴⁷⁹ Synonyme américain de trompe-l'œil

⁴⁸⁰ Jean Kempf, « Trompe l'œil / photographie », *LCeil, cercles*, vol. 1, n°1, printemps 2000, p. 28 <http://www.cercles.com>

⁴⁸¹ G. Wajcman, *Fenêtre*, Verdier, Paris, 2004, p. 311



Mark INNERST, *Studies Frames and Paintings* 1987

Allan McCollum⁴⁸² est un montreur d'œuvres. Le projet de ses *Surrogate Paintings* qui font sa réputation dans les années 1980 est de démontrer qu'un tableau est un jeton culturel voué aux échanges de pouvoir, d'argent et de prestige, un jeton que l'on exhibe pour manifester que l'on tient une place dans ces échanges. Ce qu'une 'peinture subrogée'⁴⁸³ donne à regarder est ce qu'elle expose de son dehors, ce qu'elle pointe à son pourtour, et non ce qu'elle tient en son dedans. Le dedans 'désappointe'. L'artiste attire l'attention d'abord non sur la forme esthétique mais sur la fonction culturelle du tableau. Indice clair de cette fonctionnalité, le cadre joue le rôle vedette dans les différentes installations des *Surrogate Paintings*.

McCollum pratique l'installation, genre encore considéré comme expérimental dans les années soixante-dix et en passe de devenir conventionnelle dans les années quatre-vingt⁴⁸⁴. Les *Surrogates* de McCollum ont gardé la verve politique et la fraîcheur critique de cette nouvelle manière de structurer le travail plastique dans l'espace.

⁴⁸² Né en 1944 à Los Angeles.

⁴⁸³ Plusieurs traductions de *Surrogate Painting* sont possibles : 'peinture subrogée', 'substitut de tableau' ou 'tableau de substitution'. Voir note du traducteur, *Allan McCollum*, Musée d'art moderne de Lille métropole-Villeneuve D'Ascq, 1998, p. 19.

⁴⁸⁴ Voir chapitre suivant et J. Reiss, *From Margin to Center, The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, p. 110 et p. 136.

McCollum travaille la place de l'art et ceci de façon littérale. Dans *Fixed Intervals*, par exemple, série commencée en 1988 en collaboration avec Louise Lawler, l'artiste occupe les intervalles entre des œuvres dans une salle d'exposition par des motifs tirés de la police de caractères Dingbats, agrandi pour mesurer environ 15 cm moulé en plâtre ou coupé dans du métal. *Perpetual Photos*, série débutée en 1981, repère et agrandit la place qu'occupe la peinture encadrée dans les émissions de télévision. *The Dog from Pompei* (1991) est la multiplication de moulages qui représenteraient la place occupée par le corps d'un chien figé au moment de l'ensevelissement de Pompéi par la lave du Vésuve. Cette métaphore archéologique peut aussi servir d'hypothèse de lecture pour les installations des *Surrogates*. Elles représenteraient ainsi l'excavation future d'une galerie du vingtième siècle, un travail de fouille qui laisserait voir le site d'un rituel de monstration ; il manquerait le code pour déchiffrer les images fossilisées aux contours pétrifiés.

McCollum appelle ce regard « anthropologique ⁴⁸⁵ », mais ce qui le motive dans l'œuvre de 1991 est aussi de reproduire une représentation qui s'est produite naturellement. L'œuvre de McCollum opère constamment ce type de renversements : du naturel au culturel, du figuratif à l'abstrait, du multiple à l'unique, de l'intérieur à l'extérieur. Dans la série des *Surrogates*, alors que le tableau est abstrait — rappelons que l'on a considéré et exposé McCollum comme un peintre monochrome ⁴⁸⁶ — l'ensemble est figuratif : l'installation représente « l'image d'une galerie en trois dimensions ⁴⁸⁷ ». Le mot *galerie* peut aussi s'entendre, comme on vient de l'indiquer, dans le sens archéologique. Chaque tableau est unique par sa configuration, alors qu'il apparaît comme un multiple. De même, le cadre d'une peinture subrogée ne referme pas un tableau à son intérieur, mais crée un espace pictural à son extérieur.

⁴⁸⁵ « I would like us to be a little anthropological in the way we assess our cultural production », propos de l'artiste cité in *Allan McCollum, Natural Copies*, catalogue d'exposition, Cantz, Hanovre, 1995, p. 8.

⁴⁸⁶ « Beaucoup de gens me prenaient pour un peintre monochrome », déclare l'artiste lors d'un entretien en 1992 concernant la réception de son travail dans les années 1980. Cf. *Allan McCollum*, Lille, 1998, p. 23.

⁴⁸⁷ Propos de l'artiste. *Ibid.*, p. 20.



Allan McCOLLUM, *Installation de Plaster Surrogates*, 1982, Eindhoven

En fait, le titre *Surrogates* désigne plusieurs séries d'installation. La première est réalisée entre 1978 et 1981 : ces *Surrogate paintings* sont fabriquées avec du bois recouvert de plusieurs couches de papier cartonné ; le tout est peint d'une seule couleur de sorte que la 'partie picturale' subit le même traitement que la 'marie-louise' et le 'cadre' qui la présentent. A partir de 1982, une deuxième série est réalisée en plâtre : ces *Plaster Surrogates* sont soit d'un seul tenant comme les précédentes soit différenciés dans les trois zones qui définissent la présentation classique d'un tableau. S'y distinguent un centre noir, une marie-louise blanche et un cadre de couleur variable : doré, beige, ocre, rouge, gris, noir.

Enfin, au moment où l'artiste achève la première série, il a l'impression de 'reconnaître' ses substituts de tableaux à la télévision : il les voit sur les murs dans de vieux films hollywoodiens, dans les décors des sitcoms, derrière les présentateurs, les hommes politiques et les célébrités. McCollum est fasciné et ravi. Premier ravissement, enfantin : celui de voir des McCollums, de se voir sur le 'petit écran' ; ce souhait « that

very basic wish we all share, the wish to be in the picture ⁴⁸⁸ » est exaucé. Deuxième ravissement, adulte cette fois : la télévision offre la preuve par mille de ce que l'artiste voulait démontrer : les peintures encadrées composent le décor de notre vie, ce sont des signifiants interchangeables que l'on exhibe pour en imposer ⁴⁸⁹. C'est un jeu de représentation sociale. De l'appropriation jubilatoire de ces images trouvées, McCollum fera les *Surrogates on Location* ⁴⁹⁰, série exposée en accompagnement des *Plaster Surrogates*.

L'origine du projet des peintures subrogées est le désir de fabriquer un signe unique, emblème de la peinture ⁴⁹¹. Ce que McCollum admire chez Stella, chez Ryman et chez Buren est leur réduction de l'expérience picturale à une sorte de définition de la peinture — McCollum y voit même une « caricature », figure qu'il voudrait reprendre à son tour ⁴⁹². Une fois qu'il trouve cette image unique, McCollum s'éloignera de l'unicité dans la présentation : un tableau subrogé ne doit jamais se présenter seul car on ne saurait alors le regarder de manière systémique ⁴⁹³. Pour diffuser sa critique, il faudra un objet qui se multiplie et se propage. Au départ du projet, chaque tableau est présenté de manière isolée selon les pratiques de la fin des années soixante-dix ⁴⁹⁴, mais rapidement ils sont présentés dans des ensembles rapprochés de plus en plus grands qui vont jusqu'à cinq cents pièces.

⁴⁸⁸ Propos de l'artiste prononcés lors d'un entretien en 1988 et rapportés in *Allan McCollum*, Portikus, Francfort, 1998, p. 36.

⁴⁸⁹ « Les œuvres d'art semblent parfois être simplement des jetons ou des pièces de monnaie qui circulent entre les gens, ou encore d'une galerie à un musée en passant par la vente aux enchères ». Cf. *Allan McCollum*, Lille, 1998, p. 44.

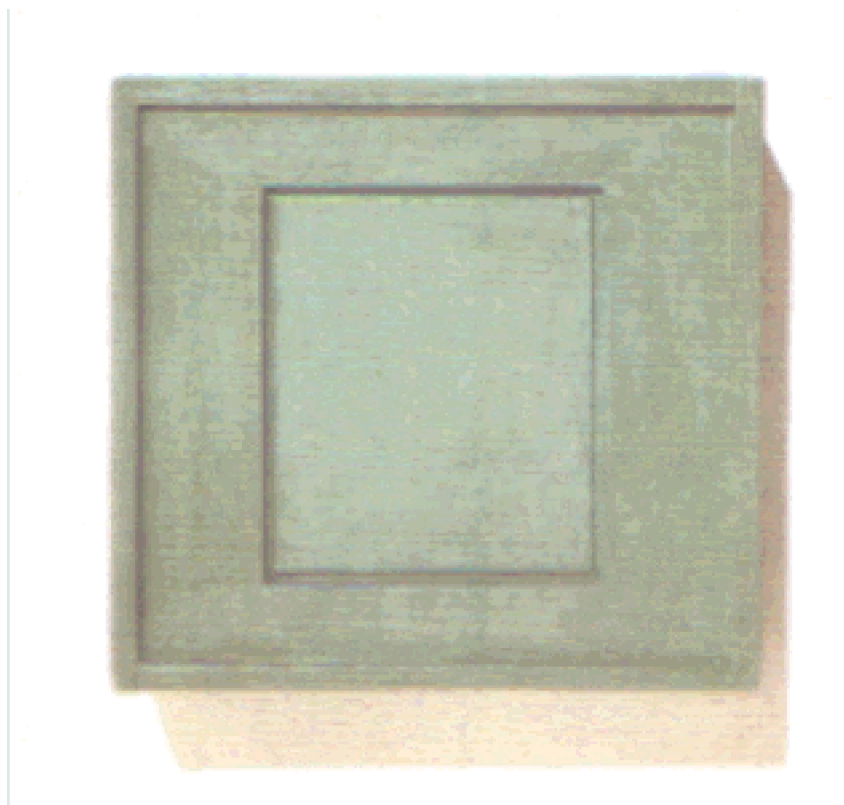
⁴⁹⁰ On pourrait traduire : *Peintures de substitution sur les plateaux de télévision*.

⁴⁹¹ McCollum raconte qu'il voyait les peintures de Stella et de Ryman comme des « emblèmes de peinture », Cf. *Allan McCollum*, Lille, 1998, 1998, p. 23

⁴⁹² « J'envisageais ces peintures □Stella, Ryman...□ comme des caricatures de peintures. » Cf. *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹³ « Je conçois mes projets en sorte qu'ils provoquent des analyses culturelles plus larges » Cf. *Ibid.*, p. 19.

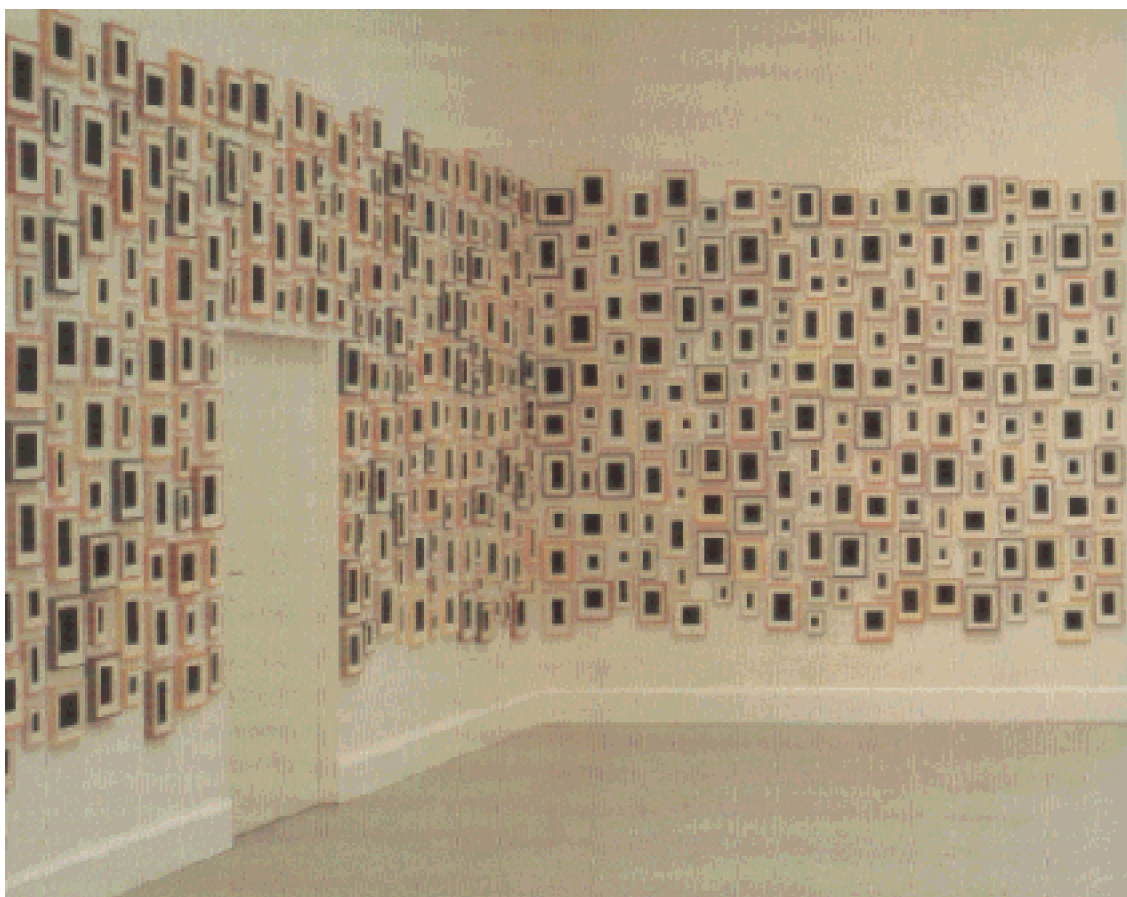
⁴⁹⁴ Et comme nous l'avons fait en début de ce chapitre avec la pièce de 1978. Cf. Ulrich Wilmes, in *Allan McCollum*, Portikus, 1998, p. 19.



Allan McCOLLUM, Surrogate Painting, 1978

La présentation isolée avait créé des malentendus. Le public regardait le centre du tableau, croyant y recueillir le sens. Il voyait le tableau comme un signifiant unique. Surtout il ne comprenait pas que le cadre en faisait partie : « j'ai été surpris de constater que même en 1978, les gens ne parvenaient pas à comprendre que les cadres faisaient partie de l'œuvre »⁴⁹⁵. L'unité, bien sûr, c'est l'ensemble : l'ensemble formé par le centre, la marie-louise, l'encadrement, mais aussi l'ensemble formé par l'installation plurielle des 'tableaux' dans lequel le regard est renvoyé et remis en circulation d'un tableau à un autre.

⁴⁹⁵ Cf. *Allan McCollum*, Lille, 1998, p. 23.



Allan McCOLLUM, *Installation de Plaster Surrogates*, 1982, Eindhoven

Quel est le rôle du cadre dans les *Surrogates* ? Stricto sensu, il n'existe pas : il est un trompe-l'œil, un relief peint pour être repéré distinctement. Simulacre comme le reste du tableau, il assure toutes les fonctions scénographiques d'un véritable cadre : signaler, souligner, célébrer⁴⁹⁶. Il lui manque, cependant, les fonctions internes : isoler l'image de son environnement, lui apporter clôture et concentration du regard. Car le cadre des *Surrogates* n'est plus une frontière entre l'intérieur du tableau et son extérieur. Le véritable intérieur se dessine en creux sur le mur, formé par le jeu des lignes et des couleurs. Ces cadres ont appris un nouveau rôle, ouvrant l'espace par leur bord extérieur. Par ce renversement, le cadre subrogé invite à regarder au-delà de lui, ses carrés faisant partie du centre et non de la circonférence de ce qui est donné à voir.

Donner à voir qu'il y a une donnée à voir : la mission du cadre⁴⁹⁷. Le cadre de remplacement joue son rôle et dit son texte : « Regardez ceci ». À côté, un autre déclame : « et ceci » et un troisième : « vois encore ceci ». Et ainsi de suite : c'est une véritable stéréophonie d'injonctions. McCollum donne à entendre qu'il nous donne à voir afin de créer une conscience scopique : se saisir comme un être saisi par le désir de

⁴⁹⁶ Pour transposer ces fonctions dans les termes de notre sémiotique, *célébrer* se traduirait en « valoriser (15) » et *souligner* se situerait entre « détacher (8) » et « imposer (12) ».

⁴⁹⁷ Dans les termes de notre sémiotique, c'est « énoncer(5) » et « signaler (11) ».

regarder. Là-dessus, Allan McCollum nous demande de devenir lucide. Cela rappelle les sommations de Buren et de ses comparses en 1966 « Buren, Mosset, Parmentier, Toroni vous demande de devenir intelligent. »⁴⁹⁸

Ce que piègent les *Surrogates*, c'est notre désir de voir ; le spectateur doit se surprendre « dans l'acte de vouloir regarder un tableau »⁴⁹⁹. Car si les *Surrogates* jouent à être des tableaux, le spectateur à son tour joue à les regarder. McCollum qui se destinait au théâtre utilise un protocole d'inspiration brechtienne⁵⁰⁰. L'effet de distanciation est salutaire : l'artiste veut créer simultanément un spectacle et un mouvement de recul devant le spectacle. McCollum considère les œuvres d'art comme des accessoires (au sens théâtral), formant un fond de scène à notre vie⁵⁰¹. La théâtralité des installations vient donc naturellement :

The surrogates #...# started working to render the gallery into a quasi-theatrical space which seemed to 'stand for' a gallery and by extension this rendered me into a sort of a caricature of an artist, and the viewers became performers and so forth. In trying to objectify the conventions of art production, I theatricalized the whole situation without exactly intending to⁵⁰².

Le régisseur McCollum parle de créer une scène « dans laquelle le spectateur serait poussé à désirer un tableau mais en même temps, sans satisfaire ce désir, de sorte que, une fois de plus, le spectateur serait saisi par l'expérience de ce désir »⁵⁰³. Le procédé des *Surrogates* est aussi un équivalent plastique de la science psychanalytique : le tableau figure l'objet interchangeable qui ne peut satisfaire que partiellement et provisoirement le désir⁵⁰⁴. Les installations de McCollum disent peut-être aussi quelque chose de l'ambiguïté du don : les *Surrogates* dans leurs emballages identiques n'ont-ils pas quelque chose de menaçant, quelque allure de cadeau empoisonné ? Ils offrent une scène fascinante, mais légèrement inquiétante. Pour expliquer l'ambiance ambiguë qu'il désire créer avec ses installations, McCollum raconte un souvenir d'enfance où la prolifération des objets était à la fois effrayante et attirante⁵⁰⁵.

⁴⁹⁸ En 1966, au Salon de la Jeune peinture, Buren, Mosset, Parmentier et Toroni (BMPT) crient en trois langues huit heures par jour : « BMPT vous demande de devenir plus intelligent ». La prise de connaissance du travail de BMPT a beaucoup marqué McCollum. Cf. *Allan McCollum*, Lille, 1998, p. 38.

⁴⁹⁹ *Allan McCollum*, Lille, 1998, p. 21.

⁵⁰⁰ C'est le terme qu'utilise l'artiste. *Allan McCollum*, Lille, 1998, p. 20.

⁵⁰¹ « Paintings are in the background of our lives anyway [...] functioning as a prop », *Allan McCollum, Natural Copies*, 1995. p.11.

⁵⁰² *Allan McCollum, Portikus, 1998, p. 22.*

⁵⁰³ *Allan McCollum*, Lille, 1998, p. 21.

⁵⁰⁴ Selon la psychanalyse, aucun objet n'est en adéquation avec le désir des êtres parlants. Cela produit frustration mais aussi relance du désir, les objets se substituant les uns aux autres. Pour une lecture psychanalytique des *Surrogates* de McCollum. Voir C. Gintz, *New York, Ailleurs et autrement*, catalogue d'exposition organisée par l'Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984, p. 17.

Tout se passe comme si l'installation exposait la prétention de l'art visuel, de tout tableau, de vouloir tenir la place d'un objet imaginaire qui serait convoqué par le cadre mais qui resterait à jamais inaccessible, hors cadre. Cependant, en même temps que la mise en scène de la frustration, il y a sa transfiguration plastique : nous avons non seulement la critique du désir de voir, mais aussi, poétiquement, la relance de ce désir. En captant et taquinant notre désir de voir, si le cadre n'est pas tout à fait, comme le disait Degas, le « maquereau » du tableau ⁵⁰⁶, il aurait quand-même un rôle aphrodisiaque.



Allan McCOLLUM, Surrogates in Paine Weber reception, 1980-82

⁵⁰⁵ Dans l'immense usine aéronautique où travaillaient ses parents, l'artiste assistait à une distribution de cadeaux de Noël; tous les paquets avaient le même emballage de sorte que tout en désirant recevoir le sien, l'enfant se sentait mal à l'aise à cause de la répétition des éléments (y compris humains) de la scène. *Allan McCollum*, Lille, 1998.

⁵⁰⁶ Pour Degas : « le cadre est le maquereau de la peinture, il la met en valeur, mais il ne doit jamais briller à ses dépens ». Cité par J.C. Lebensztejn, « À partir du cadre (vignettes) », *Annexes – de l'œuvre d'art*, Editions La Part de l'Œil, Bruxelles, 1999, p.187.

« I'm interested in forgerounding the social behavior of making, buying and selling art, and of having art and looking at art ⁵⁰⁷ » : l'artiste Allan McCollum entend bien mener dans les années 1980 une critique politique du système de l'art aux Etats-Unis et dans le monde occidental. Les *Surrogates* peuvent être comprises comme une grève du travail d'artiste : l'artiste distancié qui fait des tableaux de substitution déroge au travail de représentation. Au lieu de jouer le jeu, il l'expose. Il expose le musée dans sa nudité. Il expose le collectionneur dans sa bonne conscience chic. Dans une installation qui plait particulièrement à McCollum et qu'il laisse volontiers reproduire dans ses catalogues ⁵⁰⁸, quelques *surrogates* se sont installées dans l'ambiance feutrée du hall d'une grande société. Les cinq peintures subrogées jouent leur rôle. Le tableau encadré, né en même temps que la banque en Italie, est à son aise dans les halls des institutions financières ou des grandes entreprises, ces lieux de représentation de la richesse et du pouvoir où l'un se convertit en l'autre, et où les deux se convertissent en une devise supérieure, le goût. Le jugement de McCollum est sévère : « I feel that art now functions to keep people apart, to reinforce and maintain class boundaries and to encourage exclusion and inequality through the cult of 'taste' ⁵⁰⁹ ». Dans cette installation et sa reproduction photographique, le tableau et ses avatars se dévoilent sans complexe (mais non sans ironie) comme jeton dans le système symbolique capitaliste. Faut-il comprendre que, de Florence à Manhattan, la culture n'est qu'un système clos, ou une salle forte, que l'art essaierait d'ouvrir mais dont la refermeture automatique est préprogrammée ? C'est peut-être ce que mime le noir, ce rideau sur la représentation, chez Allan McCollum.

Où se situe enfin le travail de McCollum vis-à-vis du thème de la fenêtre ? La réponse est paradoxale, réversible. Ou bien nous sommes dehors, le rideau est tiré, la fenêtre est fermée et elle ne donne sur aucune histoire. Fermés sur leur nature de choses, les suppléments n'ouvrent sur aucune image, aucun imaginaire ⁵¹⁰. Ou bien, nous sommes dedans. Sans nous en rendre compte, nous sommes passés de l'autre côté du miroir comme l'Alice de Lewis Carroll est entrée dans un monde imaginaire sans que le passage ait été clairement marqué ⁵¹¹.

Nous sommes entrés dans l'image. Devant une installation de McCollum, nous nous trouvons, en l'occurrence, dans la représentation de l'art, nous sommes dans la galerie,

⁵⁰⁷ Propos cités, *Allan McCollum, Natural Copies*, 1995, p.11.

⁵⁰⁸ La photographie de *Surrogates in Paine Weber Reception 1980-82* est en effet reproduite dans beaucoup de catalogues.

⁵⁰⁹ Propos de l'artiste reproduits in *Allan McCollum, Natural Copies*, catalogue d'exposition, Cantz, Hanovre, 1995, p. 8.

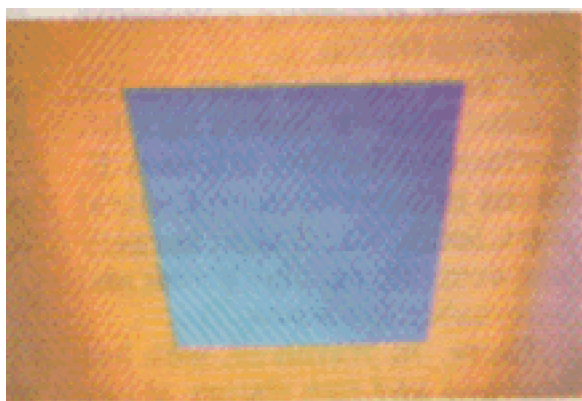
⁵¹⁰ Voir C. Gintz, *New York, Ailleurs et autrement*, catalogue d'exposition organisée par l'Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984, p. 17

⁵¹¹ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, (première édition 1872) Penguin Popular Classics, 1994, p. 21. « Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare ! It'll be easy enough to get through —' She was up on the chimney-piece while she said this, though she hardly knew how she had got there. And certainly the glass was beginning to melt away, just like a bright silvery mist. In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room. »

nous sommes dans la culture comme système, simulacre, ou cauchemar. Les suppléants ont créé un espace réel qui ouvre sur un espace imaginaire, où nous nous projetons. Avec cette double réponse, cette réponse contradictoire mais simultanée, l'esthétique fenestrale se trouve à la fois explicitement critiquée et implicitement validée. A la lumière des *Surrogates* de McCollum, Claude Gintz a défini en 1984 les arts visuels en général comme des « suppléants entr'ouverts sur l'imaginaire ⁵¹² ». Fermées et ouvertes, ces installations de McCollum visent bien à incarner, sous le mode du clignotement, cet état d'entrouverture.

Avec le travail d'Allan McCollum, nous avons déjà abordé la question de l'installation, dont l'artiste assume parfaitement la théâtralité. Sans être des œuvres *in situ*, les dispositifs de Mark Innerst et les grands cadres de Robert Morris sont également des œuvres qui incorporent leur site. Peut-on déjà parler à leur sujet d'installation ? L'installation serait-elle un avatar du cadre ? C'est ce que nous allons devoir envisager dans un dernier chapitre.

Chapitre 7 : Le musée comme cadre : de l'installation



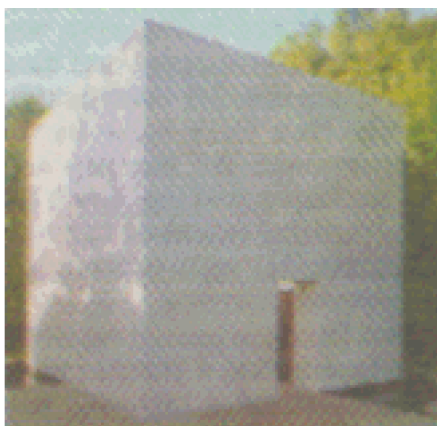
James TURRELL, *Second Meeting*, 1989 ⁵¹³

Le spectateur entre dans le haut pavillon blanc qui se trouve dans le jardin d'une propriété privée dans la banlieue de Los Angeles. Il s'assoit sur le banc en lattes de bois qui entoure le mur et, par le toit ouvert, contemple le ciel. Selon l'heure et la durée de sa visite, il voit un carré de bleu clair et profond, un fragment de nuage, la lumière des étoiles sur fond de bleu nuit. Dans ce pavillon signé James Turrell (né à Los Angeles en 1943), le spectateur regarde l'extérieur aménagé comme un spectacle depuis un intérieur high-tech. Le dispositif de ce *sky-space* est conçu pour faciliter la concentration : dépouillement du lieu, intervention discrète de l'éclairage artificiel dans la pièce,

⁵¹² C. Gintz, *New York, Ailleurs et autrement*, catalogue d'exposition organisée par l'Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984, p. 17

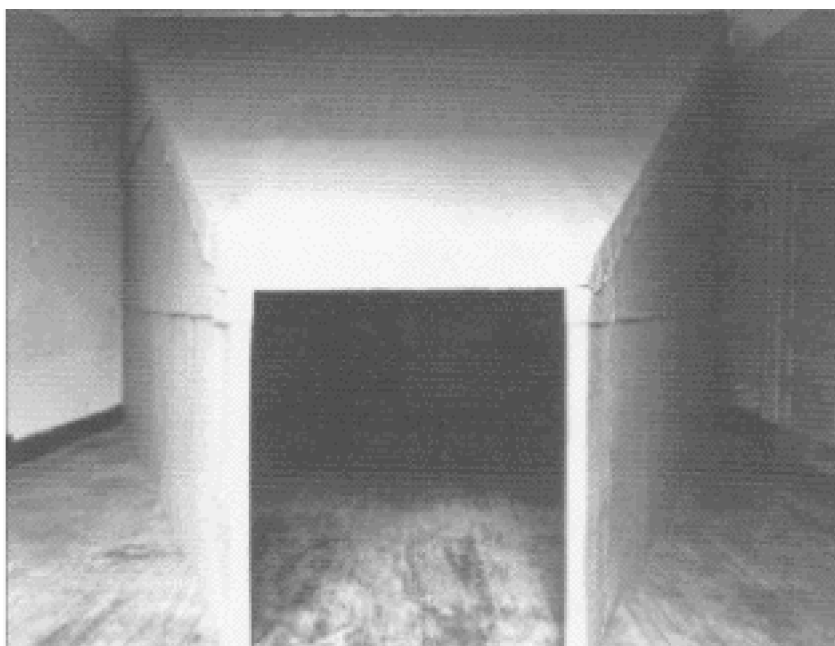
⁵¹³ L'œuvre est la propriété de Cliff and Many Einstein, Brentwood, Los Angeles. Voir *New York Times*, supplément du Monde du 07/05/2005 ou Robert Hughes, *American Visions*, vidéo PBS, et livre Knopf, New York, 1997.

résonance religieuse du mobilier et du titre qui évoquent une *meeting house* Quaker⁵¹⁴.



James TURRELL, *Second Meeting*, 1989

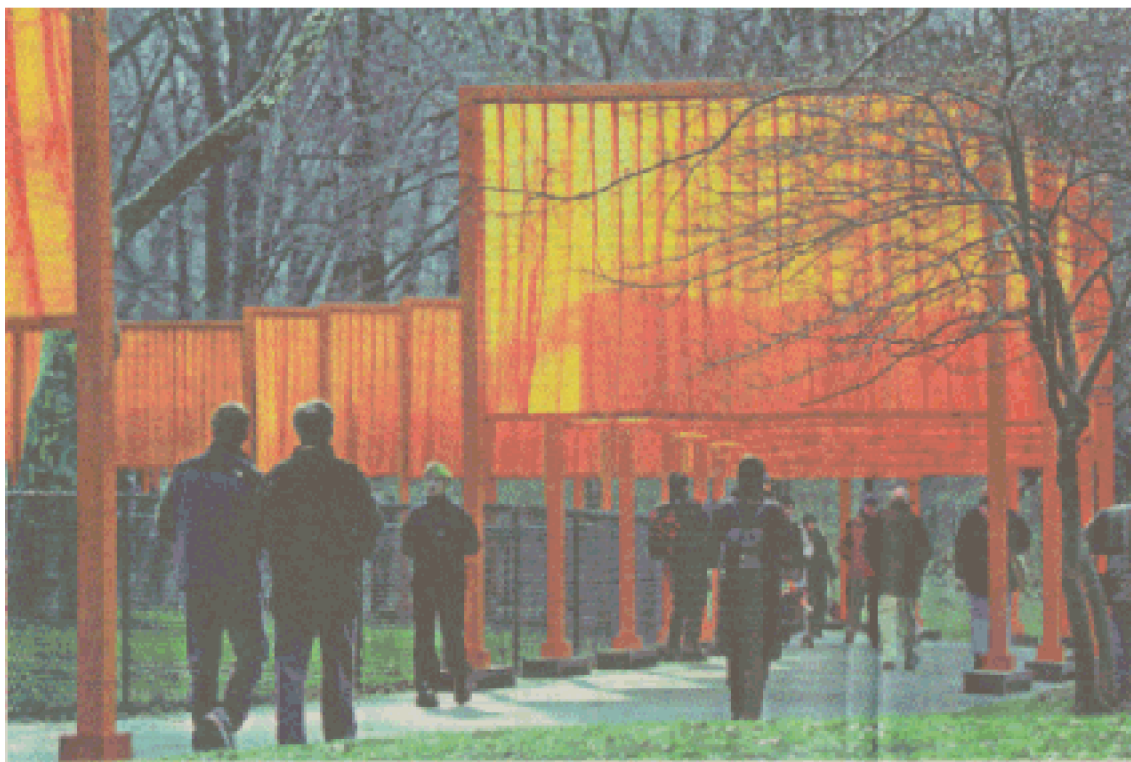
Le spectateur entre dans une pièce dont les murs et le plafond rapetissent devant lui de sorte que son regard est orienté vers le sol. Bientôt, il se baisse pour sortir par une ouverture qui dessine un carré grâce au contre-jour. Désorienté, il a l'impression d'être devenu petit, et puis d'avoir grandi. Maintenant, son regard se dirige vers le haut pour prendre connaissance de la construction. Il contemple la forme cartonnée à travers laquelle il est passé : on dirait un cadre convexe dont le sol forme le quatrième côté. L'installation, de Suzanne Harris (1940-1979), s'intitule *Peace for a Temporal Highway*⁵¹⁵.



⁵¹⁴ James Turrell raconte que l'injonction de son éducation Quaker (« Go inside and greet the light ») a informé son travail d'artiste. (Craig Adcock, *James Turrell, the art of light and space*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990, p.

⁵¹⁵ L'œuvre est créée pour *Rooms*, l'exposition inaugurale de P.S. 1 en 1976. Voir J. Reiss, *From Margin to Center*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, pp. 128-130.

Suzanne HARRIS, *Peace for a Temporal Highway*, 1976



CHRISTO et JEANNE-CLAUDE, *The Gates*, 2005

Il se rend à Central Park en février 2005 pour voir *The Gates*, installation éphémère de Christo et Jeanne-Claude. Il se promène dans le parc et passe sous une succession de structures en vinyle orange soutenant à mi-hauteur un tissu de couleur identique. Chacun des 7500 portails disposés en séries à travers le parc mesure cinq mètres de haut ; leur structure géométrique rappelle le plan de rues de Manhattan tandis que les bâches semblent résumer les formes organiques à l'intérieur du parc, et même, par leur sensibilité tramée pour réagir à la lumière et à l'atmosphère climatique, rendre au parc hivernal sa végétation. Le spectateur peut avoir l'impression d'être un dignitaire traversant une scène de parade, ou que les toiles sont des canevas échappés du Metropolitan Museum voisin⁵¹⁶. La disposition des portails révèle le dessin du parc créé par Olmsted et Vaux en 1858, et l'installation renoue joyeusement avec l'esprit de leur projet démocratique de soulever l'âme de chaque new-yorkais. Plus tard peut-être, en se promenant dans le parc, le spectateur reverra en imagination ces images dont la gestation a duré vingt-cinq ans et dont l'installation effective n'a duré que seize jours.

Ces trois œuvres — ou ces trois expériences — posent à travers notre spectateur théorique les questions qui nous intéressent dans l'art d'installation : le spectateur est-il vraiment dans l'œuvre ou encore devant elle ? Si oui, qu'est-ce qui assigne sa place au spectateur et préserve l'espace de l'œuvre ? En d'autres mots, y a-t-il un cadre ? Le fait d'entourer le spectateur et de lui procurer une expérience autant spatiale que visuelle est

⁵¹⁶ Le Musée, associé par les artistes au projet, offrait de son toit terrasse des vues d'ensemble sur le projet et, de ses baies vitrées, la vision fortuite et heureuse d'un art qui avait quitté le musée pour se mêler à la vie.

une des caractéristiques génériques de l'installation. Déjà en 1974 on pouvait entrer (avec un mélange de peur et d'excitation) dans la maison découpée qu'était *Splitting : Four Corners* de Gordon Matta-Clark⁵¹⁷. Et en 1976 un collègue artiste a pu dire de *Peace For a Temporal Highway* : « Suzanne Harris's room is that focused Lewis Carroll experience »⁵¹⁸. Comme l'Alice de Carroll est passée de l'autre côté du miroir, sommes-nous avec l'installation entrés dans la représentation?

Le terme *installation* est utilisé depuis les années 1970 pour désigner une forme déjà existante dont on peut trouver des antécédents dans l'histoire de l'art, le plus notable étant le *Merzbau* que Kurt Schwitters construit dans sa maison de Hanovre à partir de 1919. Le *Merzbau*, dont il existe trois versions, est un environnement spatial qui devient réceptacle de divers objets constructivistes et dadaïstes⁵¹⁹; dans le catalogue de la première exposition d'art d'installation au MoMa, il est cité comme le prototype des œuvres d'Alan Kaprow⁵²⁰. *L'installation* en effet procède de *l'environnement*, forme développée dès 1958 par Alan Kaprow (1927-2006), Jim Dine (né en 1935) et Claes Oldenburg (né en 1929). Kaprow, quant à lui, affirmait dans *The Legacy of Jackson Pollock* que l'environnement découlait de l'héritage de Pollock, que l'immense arène nécessaire à *l'action painting* avait conduit les peintres américains à utiliser le volume et l'espace en trois dimensions. Le volume (allié à l'hybridation) avait donné *l'assemblage* et l'espace avait servi pour des œuvres plus grandes dans lesquels on entre qui sont devenues les *environnements*⁵²¹.

La participation était un élément clé pour Kaprow : « I doubt that mere passive observation is very rewarding » a-t-il déclaré à propos de *Words*, environnement de 1962 qui permettait au spectateur de changer la visibilité des panneaux accrochés et d'ajouter des mots à ceux déjà accrochés. L'artiste, comme d'autres au début des années 1960, souhaitait rompre avec le regard distancé et la relative passivité avec lesquels le spectateur avait l'habitude d'entrer dans l'espace muséal⁵²². Il souhaitait, comme Rauschenberg dans ses *combine paintings*, abolir la distance entre l'art et la vie. Pour Kaprow, l'environnement mène logiquement au Happening qu'il définit comme « Un environnement exalté dans lequel le mouvement et l'activité sont intensifiés pendant un temps limité⁵²³ ». Selon Julie Reiss, l'installation provient de l'environnement et chaque

⁵¹⁷ Reiss, *From Margin to Center*, 1999, pp. 114-118.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵¹⁹ Il y a trois versions du *Merzbau*, celle commencée à Hanovre en 1919, et celles de 1937 et de 1947. Voir Reiss, *Ibid.*, introduction pp. XVII- XX et J. Putnam, *Le Musée à l'œuvre (le musée comme médium dans l'art contemporain)*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 11.

⁵²⁰ Par Jennifer Licht dans le catalogue de *Spaces*, 1969. Voir Reiss, *From Margin to Center*, 1999, Introduction p. XX.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵²² « Kaprow was reflecting a cultural shift that would increase throughout the 1960s. Passivity was becoming regarded as a negative virtue, even a threat to democracy. » Reiss, *Ibid.*, pp. 11-16.

environnement est une installation⁵²⁴. Le mot *installation* finit d'ailleurs par remplacer le mot *environnement* dans *l'Art Index* en 1993. Ainsi Philippe Dagen dans son article nécrologique sur Allan Kaprow dans *Le Monde* du 11 avril 2006 écrit à propos des œuvres de la fin des années 1950 : « Ses *installations* occupent désormais l'espace entier de la galerie⁵²⁵. »

L'histoire du genre indique une évolution depuis les marges du monde de l'art aux institutions centrales comme le MoMa⁵²⁶. Pendant la première décennie et jusqu'au milieu des années 1980, l'installation est une pratique alternative, avant-garde, *underground* ; la pratique trouve son énergie dans le refus de la commodification de la production artistique, de l'institutionnalisation des lieux de présentation et la distinction trop nette entre lieu de production et lieu de présentation. Des lieux comme The Clocktower et 112 Greene Street ont permis les expérimentations de Michael Asher, de George Trakas et de Gordon Matta-Clark. Le début des années 1980 connaît une baisse dans la pratique des installations, alors que la pratique se codifie devenant une catégorie permanente à la Biennale du Whitney Museum, par exemple⁵²⁷. Cependant, en 1990 Jenny Holzer présentera des installations pour représenter les Etats Unis à la Biennale de Venise et pendant la décennie qui suit, l'installation sera la forme recherchée, et même convenue, d'intervention artistique. Attiré par son aura *outside*, le système avait résorbé et ramenée l'installation dans les lieux les plus prestigieux⁵²⁸.

Qu'est-ce qu'une installation ? C'est d'abord une œuvre qui trouve sa forme dans un lieu spécifique. Ainsi, l'installation est souvent fabriquée *in situ* par l'artiste et ce sans même passer par son atelier⁵²⁹. Quoi qu'il en soit, la forme plastique d'une installation porte le moule de ce premier emplacement, car, tant qu'elle n'y a pas été disposée, elle n'est pas considérée comme achevée. Elle a été pensée pour le lieu qui la clôture : ainsi du début à la fin, elle en porte la trace conceptuelle et matérielle. Elle peut se recréer ailleurs, mais tout changement de site la transforme et la nouvelle mouture portera une nouvelle date de naissance. Il s'ensuit qu'une installation n'est pas facilement transportable. De même, en règle générale, elle n'est pas permanente⁵³⁰.

⁵²³ Propos de Kaprow cité dans le journal *Le Monde*, 11 avril, 2006.

⁵²⁴ Cf. Reiss, *Ibid.*, Introduction p. , XI « All environments could be described as Installations, but the reverse is not true ».

⁵²⁵ C'est nous qui soulignons.

⁵²⁶ Les deux expositions majeures d'installations au Moma sont *Spaces* en 1969 et *Dislocations* en 1991. Voir Reiss, *Ibid.*, pp. 93-101 et 137-150.

⁵²⁷ Reiss explique cette baisse par la mort de Gordon Matta-Clark, Robert Smithson et Suzanne Harris et par le « retour » de la peinture. *Ibid.*, p. 131-2.

⁵²⁸ C'est le sens du titre de Julie Reiss : *From Margins to Center* : des marges au centre. En 1999 PS1 fuse avec le MoMa.

⁵²⁹ « It is atypical for an installation to be fully created in the privacy of an artist's studio and then be dismantled and transferred to a more public space ». Reiss, *Ibid.*, Introduction, p. XIX.

Ce travail *in situ* entretient un rapport privilégié avec le spectateur. Certes, toute œuvre visuelle est destinée à être vue et tout tableau est donc adressé à un spectateur⁵³¹. Mais avec l'installation, celui-ci peut en principe se trouver à l'intérieur de l'œuvre de manière physique et non plus seulement imaginaire. En réalité, le type d'invitation formulée par l'artiste, le degré d'implication possible pour le spectateur, en d'autres termes *l'accessibilité* ou *l'habitabilité* de l'œuvre varie : il y a des installations qui demandent à être vues à partir d'un seuil délimité (par un cordon ou une vitre par exemple⁵³²) et des œuvres qui demandent une participation active du spectateur (qu'il accepte, par exemple, de s'habituer à une luminosité qui le désoriente⁵³³). Un grand nombre de cas de figure existe donc, mais en règle générale, le spectateur doit parcourir l'installation, c'est-à-dire y déambuler. On pourrait dire qu'*a minima*, il doit rencontrer l'œuvre avec son corps et non seulement la regarder avec ses yeux. Se plaçant dans un lieu créé à son intention, le spectateur peut provisoirement *s'installer* dans l'œuvre.

Une installation a lieu dans l'espace et le temps du spectateur. C'est précisément ce qui est mis en avant dans les premières installations : le fait de se trouver hors des conditions immaculées et de l'espace sacré du musée⁵³⁴. Dans sa période expérimentale, l'installation pouvait inviter en son sein non seulement le spectateur mais la rue entière, ou du moins son bruit et sa poussière dans la pièce réalisée par Michael Asher au Clocktower en 1976. En enlevant portes et fenêtres, Asher plonge l'œuvre dans la vie dont l'isolait le musée⁵³⁵. L'autonomie de l'œuvre, cette doxa du modernisme, n'est plus de mise. Au contraire, l'œuvre peut absorber son environnement et incorporer son spectateur.

On peut donc définir l'installation en termes de rapport au site et au spectateur, mais il est plus malaisé de le distinguer par son support. En termes de support, en effet, l'installation est une synthèse, croisant ceux des genres plastiques des anciens beaux-arts (peinture, sculpture, architecture) et des technologies (vidéo, puis numérique)

⁵³⁰ Le Dictionnaire des termes artistiques publié par L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts (*Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, ENSBA, Paris, 1990, p. 167) définit l'installation comme « un art éphémère qui porte en lui la pensée de sa propre destruction ».

⁵³¹ Cette idée qu'une œuvre plastique se destine au regard reçoit une confirmation ironique par Marcel Duchamp quand il imagine le cas d'un Rembrandt qui servirait de planche à repasser.

⁵³² Ainsi, selon les instructions de l'artiste, *Bedroom Ensemble*, 1963, de Claes Oldenburg est protégé par un cordon au National Gallery of Canada, à Ottawa.

⁵³³ Pour entrer dans une installation de James Turrell, par exemple.

⁵³⁴ George Tralas a tout loisir en 1970 de découper le sol de la galerie au 112 Greene Street pour *The Piece That Went Through the Floor* et d'ouvrir la fenêtre pour *The Piece That Went Through the Window*. « The 112 space was not holy », dit sa consœur Alice Aycock, citée par Reiss *Ibid.*, p. 113.

⁵³⁵ « I wanted to merge interior and exterior conditions, that is exterior noise, air, light, and pollutants with the conditions existing in the interior. » se rappelle l'artiste (*Ibid.*, pp. 122-123).

disponibles. Avec l'installation, l'image bénéficie des trois dimensions de la sculpture, tout en visant le champ de la peinture. Elle peut citer explicitement ces deux genres. Elle retrouve également leur inféodation première à l'architecture à laquelle l'artiste se plie comme pour peindre une fresque.

Cette façon de synthétiser genres et supports fait de l'installation une tentative d'œuvre d'art totale et Oliveira, Oxley, et Petry ont raison de relier l'installation à la *gesamtkunstwerk* wagnérienne⁵³⁶. L'intégration éventuelle de la temporalité comme dans les œuvres de Kaprow et d'Asher la rapproche de la musique : on pourrait suggérer ainsi qu'une installation est partition et interprétation. Mais, c'est surtout du théâtre que se rapproche l'installation avec la place donnée au corps du spectateur et la mise en scène de l'image qui en découle.

La théâtralité est une caractéristique à la fois évidente et problématique des installations. Cette question avait déjà été posée par le minimalisme et notamment par Michael Fried pour qui l'art devait être indépendant de la situation du regard et pour qui donc la théâtralité était un reproche⁵³⁷. Les sculptures minimalistes de Donald Judd ou de Carl Andre avaient été mieux accueillies par Rosalind Krauss et celles et ceux qui, à l'aide de la lecture de Merleau-Ponty, se sont intéressés à la phénoménologie de la perception⁵³⁸. Cette éducation du regard a également favorisé une meilleure réception des premières installations. Aujourd'hui, une continuité visuelle s'impose, dans les musées, entre sculptures minimalistes et installations ultérieures. Gage de cette communauté d'intérêts, pour une bonne installation de ses pièces, Judd lui-même ira jusqu'à Marfa dans le Texas pour trouver, dans d'anciens hangars militaires, une solution à ses exigences de mise en espace.

⁵³⁶ Oliveira, Oxley Petry, *L'Installation*, Thames & Hudson, Paris, 1997 (Londres, 1994) p. 14.

⁵³⁷ Voir Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

⁵³⁸ Rosalind Krauss, Robert Morris et Marcia Tucker (voir Reiss, p. 61-62). *La Phénoménologie de la Perception* (1945) a été traduite en anglais en 1962.



Donald JUDD, 100 Untitled Works in Mill Aluminum, installation permanente, Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1982-86

Louise Bourgeois (née en 1911) situe l'installation entre sculpture et théâtre, situation qui ne la satisfait pas entièrement : « Installation is really a form between sculpture and theater and that bothers me »⁵³⁹. La comparaison entre installation et décor de théâtre est fréquente : les pièces de George Trakas sont décrites comme « stage-sets or playgrounds which are incomplete without the spectator's presence, indeed their active participation »⁵⁴⁰. La théâtralité consiste à donner au spectateur un rôle à jouer : un parcours à accomplir. Il aura ainsi le sentiment qu'il s'agit d'une expérience temporelle et que sa perception est scénarisée.

A la fin des années 1960, une œuvre peut désormais se définir comme un ensemble de conditions établies par l'artiste pour que le spectateur en fasse l'expérience. C'est la conception de Jennifer Licht, commissaire de *Spaces*, la première exposition d'installations au MoMa en 1969⁵⁴¹. En tant que critique, Brian O'Doherty propose d'évaluer une installation selon la capacité de celle-ci de reconfigurer l'espace alloué pour créer l'occasion d'une expérience pour le spectateur. En tant qu'artiste O'Doherty conçoit le spectateur comme le centre créateur de l'espace de l'œuvre⁵⁴².

⁵³⁹ *Dislocations*, catalogue, MoMa/Abrams, New York, 1992, p. 37.

⁵⁴⁰ Propos de Hugh Davies cité par Reiss, *Ibid.*, p. 120.

⁵⁴¹ A « set of conditions established by the artist to be experienced by the viewer », *Ibid.*, p. 87-96.

⁵⁴² « My work [...] has [...] conception of the viewer, not as an eye, nor a brain, nor a bundle of reflexes moving a corpus around, but one that offers a person to make his own space, to live his own space ». O'Doherty cité par Reiss, *Ibid.*, p. 123.

Situer l'œuvre comme expérience et non comme objet, c'est évidemment tendre vers son immatérialisation et privilégier la subjectivité du regard. Mais, des réserves critiques se font entendre. Selon Fredric Jameson, en 1988, la galerie a cessé son activité conventionnelle d'exposition d'objets pour devenir « un lieu où l'on fait l'expérience de l'expérience »⁵⁴³. Une ultime conséquence de ce primat de l'expérience du spectateur serait ce qu'un commentateur appelle le « devenir forain d'une partie de l'art actuel. » Son auteur, Philippe Dagen, s'en sert pour marquer une distance ironique à propos des œuvres de La Monte Young et de James Turrell (et surtout celles des Britanniques Martin Creed et Anne Veronica Janssens et du Danois Olafur Eliasson) présentées à la Biennale de Lyon 2005. Dagen affirme : « Entre installation et attraction, la différence peut se révéler très mince, de même que l'on a pu observer à la dernière Biennale de Venise combien les artistes aiment reprendre à leur compte les artifices des scénographes et des décorateurs⁵⁴⁴ ».

L'installation peut légitimement être qualifiée de théâtrale donc, mais pour mettre en perspective cette qualification, il faudrait distinguer le théâtral du théâtre. Qu'est ce qui fait finalement que l'installation est un art plastique ou visuel et non un art de la scène ? Bien entendu, il y a des œuvres qui se situent sur les frontières, qui trouvent là leur énergie, des œuvres qui venant des arts plastiques s'approchent de très près de l'art théâtral (on peut penser à Jan Fabre) et à l'inverse des œuvres scéniques qui s'approchent de l'art visuel (on peut penser à Romeo Castellucci)⁵⁴⁵. Il faudrait faire une analyse différenciée pour le *happening* et la *performance*⁵⁴⁶, mais, pour schématiser, on pourrait affirmer que l'art visuel ne s'exporte pas sans altération essentielle au théâtre.

Entre le théâtre et le théâtral, il y a deux différences majeures quant au temps. Le théâtre a un temps double : le temps réel de la durée du spectacle, c'est-à-dire le *temps de la représentation*, et le *temps de l'action représentée*⁵⁴⁷. Ce dernier peut être le temps de l'histoire ou le temps psychique de ses personnages⁵⁴⁸. Ce temps psychique peut

⁵⁴³ Jameson, *Postmodernism and Utopia*, 1988, cité dans Oliveira, Oxley et Petry, *L'Installation*, Thames et Hudson, Paris 1997 (Londres 1994).

⁵⁴⁴ L'article de Dagen intitulée « A Lyon, les installations font sensation » a été publié dans le journal *Le Monde* du 15 septembre 2005.

⁵⁴⁵ Cette question a constitué le fond de la « querelle » du Festival d'Avignon en 2005, même si les enjeux n'étaient pas toujours analysés en ces termes.

⁵⁴⁶ Le *happening* émerge des environnements de Kaprow. A la différence de la performance et du théâtre, il n'y a pas de distinction scène/salle : il n'y a pas, théoriquement, de public. La *performance* garde le public, mais lui demande d'être témoin d'une action plus que spectateur : la vidéo d'ailleurs joue en général mieux ce rôle inconfortable.

⁵⁴⁷ Je reprends ici les termes d'Anne Ubersfeld : « il y a dans le fait théâtral, deux temporalités distinctes, celle de la représentation [...] et celle de l'action représentée. » (*Lire le théâtre*, Editions sociales, 1982, p. 187.)

⁵⁴⁸ Même si l'enchevêtrement est difficile à analyser, Ubersfeld distingue, en donnant le cas de *Œdipe roi* de Sophocle entre « le temps de l'histoire d'un roi et « le temps psychique d'une révélation à l'intérieur d'une destinée » (*Lire le théâtre*, pp. 188-189.)

aussi être constitué par l'effet du spectacle sur le spectateur, car si cet affect est produit chronologiquement par le travail du rythme, il est ressenti comme un changement de chronologie. Toutefois, l'installation, aussi théâtrale qu'elle soit, n'a qu'un temps, le temps réel. Passer deux heures dans un *sky-space* de Turrell ou deux jours dans Central Park à parcourir *The Gates* (même si on voit des choses différentes selon le moment et que le passage du temps influe sur la perception) n'est pas fondamentalement différent du fait de passer deux heures devant la *Joconde*. Il s'agira toujours du temps réel, il n'y a aura pas de temps représenté. Il n'y a pas, autrement dit, de mimesis temporelle, car le temps de l'installation ne représente rien. Il est lui-même. Le découlement du temps réel au théâtre représente autre chose que lui-même⁵⁴⁹. Cependant, le découlement du temps dans l'installation, dans le *happening* et dans la *performance*⁵⁵⁰ procède par simple accumulation : les moments se succèdent, se rajoutent à ceux qui précèdent, mais ne les transforment, ni les condensent ni ne les chassent pas. Ce que le spectateur gardera est une image (et il ne faut surtout pas la chasser), alors que ce que le spectateur de théâtre gardera est de l'ordre de l'entendement.

Ceci est certes trop schématique. Les spectacles de l'Américain Robert Wilson laissent une image visuelle au moins en parts égaux à l'entendement⁵⁵¹. On doit, bien sûr, rappeler que le théâtre est un texte⁵⁵². Mais l'argument fonctionne quand bien même il n'y a pas de texte verbal : l'écriture scénique est une écriture qui prend le temps réel comme matière, alors que l'installation ne le prend que comme contexte, et n'échafaude pas d'artifice pour le maîtriser. L'installation, en somme, est près de la scénographie mais loin de l'écriture scénique.

La deuxième différence entre le théâtre et le théâtral est que le théâtre est répété : c'est un temps déjà monté, calibré, mesuré, un temps construit, visant des affects. Un *happening*, par définition, ne se répète pas ; une performance se prépare, mais ne se répète pas. Une installation de Christo et Jeanne Claude, bien que préparée avec tout le soin graphique, chromatique et — surtout — logistique pour lesquels ces artistes sont

⁵⁴⁹ Ubersfeld parle de dénégation, comme il y a dénégation pour l'espace de la scène : « Une chaise sur la scène n'est pas une chaise dans le monde » (*Lire le théâtre*, pp. 42-44.)

⁵⁵⁰ La performance offre toujours une image saturée, près du concept, une image mentale : à la limite, on n'a pas à voir la performance en entier pour l'avoir vu.

⁵⁵¹ Né à Waco dans le Texas en 1941, Robert Wilson, après des études de peinture et d'architecture intérieure, fait dans les années 1970 des performances mêlant texte, musique, danse et design. Il fait carrière (surtout en Europe) avec des pièces opératiques comme *Einstein on the Beach* (1976), *Edison* (1979), *Death Destruction & Detroit I* (1979) et *II* (1987) ou *The CIVIL wars* préparé par les Jeux Olympiques de Los Angeles en 1984. Les productions (terme qui indique l'inadéquation des genres pour catégoriser son travail) de Wilson sont reconnaissables par leur gestuelle stylisée et graphique et par les scénographies où la lumière sculpte l'espace avec une précision extrême. Wilson a par ailleurs exposé dessins, meubles et installations au Musée Guggenheim de New York et de Bilbao, au Centre Pompidou de Paris, au Musée Stedelijk d' Amsterdam et au Museum of Fine Arts de Boston.

⁵⁵² Aussi ou avant tout ? La querelle d'Avignon était là. Voir Carole Talon-Hugon, *Avignon 2005, Le Conflit des héritages*, du théâtre, hors-série, 16, juin 2006.

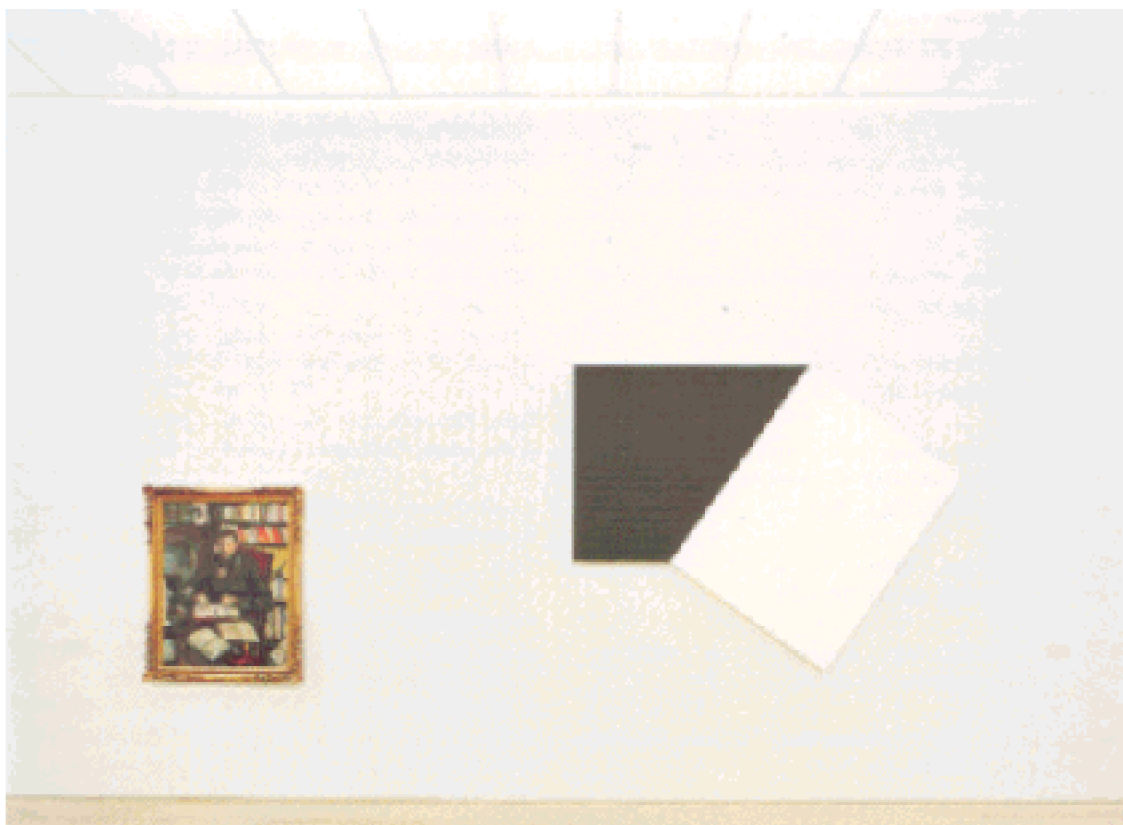
admirés, n'est pas répétée : ils ont longuement testé les matériaux, imaginé les moindres nuisances, mais pendant les seize jours d'installation de *The Gates*, le temps n'était que réel : le soleil a brillé de façon imprévue et la neige imaginée n'est venue qu'in extremis.

Le temps du théâtre, en revanche, est double et son deuxième niveau est l'objet d'un travail, d'un métier. Être présent sur scène, mais y rendre présent ce qui ne l'est pas : c'est l'art de l'acteur dirigé par celui du metteur en scène. C'est l'illusion comique. Le temps de l'installation est sans illusion : il n'y a pas de dénégation à son sujet. L'illusion et la mimesis de l'installation sont purement visuelles. Essayons maintenant de déterminer comment elles fonctionnent.

Un tableau donne une absence — l'image — à la place d'une présence, la peinture. Bien entendu, il donne les deux simultanément et le travail du modernisme a été de privilégier le deuxième terme. Traditionnellement, le cadre sert de transition entre les deux : sa matérialité fait suite à celle du tableau, son autorité péremptoire instaure le régime de la représentation. On pourrait donc considérer le cadre un peu comme un interrupteur : *painting off, picture on* et vice-versa. Dans les tableaux de Cézanne, par exemple, qui jouissent de l'écart entre les deux termes (entre *painting* et *image*), le regard sur l'image, parfois déstabilisé, est appelé et en quelque sorte garanti par le cadre.

Cézanne crée sur la toile un espace ludique qui devient illusion d'espace⁵⁵³. L'artiste y établit par touches un univers fictionnel qui invite le spectateur à s'en délecter. Il installe ses touches sur la toile et l'œil doit les accommoder, les ajuster et en faire image. À la différence d'Ingres ou de Poussin, Cézanne donnera autant à voir la construction que l'image construite. De l'image, il n'en donne en quelque sorte que les co-ordonnés, laissant au spectateur le soin de la construire avec parfois un appui très osé sur le blanc intact de la toile.

⁵⁵³ Rappelons que *illusion* et *ludique* viennent de *ludere* : jouer. *Robert historique de la langue française*.



Paul CÉZANNE, Portrait de Gustave Geffroy, (1895/6) et Ellsworth KELLY, Dark Gray with White Rectangle II, 1978, (Vue de l'exposition Ellsworth Kelly : Works, 1956-2002, Fondation Beyeler, Bâle, sept. 2002 - janv. 2003.)

Les toiles de Cézanne établissent par touches un univers fictionnel qui happe le spectateur et qui le sort de son espace réel devant le tableau. Quand une toile d'Ellsworth Kelly est juxtaposée à une de Cézanne, comme lors de l'exposition consacrée à Kelly à la Fondation Beyeler en 2002, on voit immédiatement que Kelly fait le contraire de Cézanne : sur sa toile, la densité de construction a tellement diminué que le spectateur est renvoyé dans son propre espace. Il semblerait que le processus de construction se soit inversé pour avoir lieu hors le tableau, de notre côté⁵⁵⁴. L'artiste d'installation, comme Allan McCollum, ne fera que prolonger cette impression en créant l'illusion dans la profondeur réelle.

⁵⁵⁴ Cf. Chapitre 3 où nous avons défendu l'idée que l'œuvre de Kelly soit un entre-deux : entre le dedans et le dehors, voire : à la place du cadre. Nous avons suggéré que c'était un art à la fois *post-fenestral*, c'est-à-dire sans illusion et *défenestrée*, c'est-à-dire ou l'illusion est inversée.



Allan McCOLLUM, *Lost Objects*, 1991

Lost Objects est une installation de l'artiste au musée des Beaux Arts de Pittsburgh ; ce sont des moulages construits et peints dans l'atelier de McCollum pour figurer des ossements de dinosaures présents dans la collection du musée d'histoire naturelle de la ville. L'installation propose des objets à présenter à notre imagination, à transporter en nous et à métaphoriser. Comme le rêve, l'installation est sans cadre, mais elle doit être internalisée pour acquérir une intensité onirique. Le musée, comme on le voit dans cette photographie avec sa juxtaposition de temps et de formes, et comme on le verra de façon plus analytique, participe à ce travail de rêve.

À l'installation, le spectateur doit apporter de l'absence : il doit la voir réellement mais aussi imaginativement. Devant l'installation, cette deuxième vision vient parfois à manquer, le spectateur ne répondant pas à l'invitation de l'artiste de compléter son travail. Refusant de jouer le rôle que lui assigne l'artiste, il rompt le pacte de théâtralité et se contente de voir une accumulation d'objets et non d'en faire une synthèse abstraite, c'est-à-dire, une image. Depuis Descartes, *image* désigne la reproduction mentale d'une perception ou d'une impression, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance⁵⁵⁵. Cézanne crée par touches une reproduction picturale d'une sensation. McCollum, en revanche, reproduit une sensation ou une perception par la présence d'objets auxquels le spectateur doit apporter de l'absence.

En somme, l'installation invite le spectateur dans son espace pour mieux l'inviter à projeter cet espace dans un ailleurs imaginaire. A lui d'en faire le tableau et de créer l'écran intérieur sur lequel le projeter. Il doit s'absenter du lieu réel pour en faire l'image. Dans la mesure où *image* s'oppose à *réalité*, il doit *déréaliser* les matières que propose l'artiste, c'est-à-dire les annuler par l'imaginaire⁵⁵⁶. Notre hypothèse est que cette

⁵⁵⁵ Robert historique de la langue française.

opération mentale d'annulation équivaut au passage oculaire par la frontière du cadre-objet et à l'opération de différenciation logique que Louis Marin attribue à ce cadre physique et empirique ⁵⁵⁷. N'est-ce pas, par exemple, le travail à faire devant ce qu'accumulent les œuvres de Jason Rhoades ? L'artiste d'installation invite le spectateur dans l'espace réel de l'œuvre et lui demande de participer à la construction, c'est-à-dire à la concentration, d'un regard. Le regard du spectateur doit ainsi rejoindre celui de l'artiste, se hisser jusqu'à lui.



Jason RHOADES, *Meccatuna*, 2006

Notre sémiotique du cadre avait analysé cette structure : le tableau encadré rejette le spectateur pour que celui-ci s'y projette ; plus il se projette dedans, plus il se sait dehors ⁵⁵⁸. Sachant que l'image est séparée de lui, pour l'incorporer il la dévore des yeux et le cadre constitue, par conséquent, une médiation entre tableau et désir de regard. En résumé, le tableau encadré dit « ce dedans vous projette dehors » tandis que l'installation affirme l'inverse : « ce dehors vous invite dedans ». L'installation incorpore le spectateur, donc celui-ci doit s'en détacher et il a besoin d'un cadre mental pour la médiation de son désir scopique.

⁵⁵⁶ Voir Sartre, *L'Imagination*, puf, Paris, 1965, pp. 1-3. Les images « se donnent, au moment même où elles apparaissent, comme autre chose que des présences », p.3.

⁵⁵⁷ « Opérateur du processus de transformation de l'aspect en prospect, de la différence simple des contraires (A vs B vs C...) dans la différenciation des contradictoires (A vs non-A) [...] Le cadre comme signe et processus vise à transformer la différence *infinie* du monde perçu en une différenciation *absolue* où la représentation picturale n'admet aucun jugement de convenance ou de disconvenance avec ce qui ne serait pas elle. » Marin *De la Représentation*, 1994, p. 318.

⁵⁵⁸ Voir « Sémiotique 6 (instaurer un dedans et un dehors) » et « 8 (détacher) ».

Qu'est-ce qui bâtit ce cadre mental ? Pour qu'il soit solide, plusieurs déterminations devront s'y croiser. La première a trait à l'œuvre : c'est ce que l'on appellera la puissance de suggestion plastique de la proposition, la manifestation formelle de sa cohérence et la trouvaille qu'elle constitue⁵⁵⁹. La deuxième a trait à l'artiste : elle peut s'appeler *autorité*, c'est-à-dire la constitution par l'auteur d'un ensemble de signes qui en circulant confirment une identité visuelle et créent une mémoire disponible⁵⁶⁰. La troisième a trait au musée : professionnalisme de la réalisation, compétence du commissaire, histoire et pedigree de l'institution: tout ce qui induit le spectateur à jouer *naturellement* son rôle⁵⁶¹. La quatrième a trait au spectateur : son attitude faite de curiosité et de bienveillance et sa capacité à faire résonner une œuvre avec d'autres⁵⁶². La cinquième (mais elle recoupe les autres) est l'existence de textes qui accueillent et accompagnent l'œuvre.

La rédaction et la lecture de ces textes éclairent et exposent l'œuvre ; pour la signaler, ils la mettent en scène et, fatalement, l'idéalisent. Ils l'ouvrent à la circulation scopique tout en protégeant son énigme et, tout en l'appropriant quelque peu jalousement, l'installent dans une suite de regards qui constitue un des fonds de l'histoire de l'art. Ils l'articulent aux œuvres existantes, l'en distinguent, et, le cas échéant, l'imposent. Ils en prolongent la perspective. Ils en présentent les limites et la font frotter à ce qui lui manque, la donnent à voir en la donnant à désirer. L'écrit sur l'art en serait, dans ce sens, le cadre le mieux ajusté.

⁵⁵⁹ Tout exemple sera forcément l'expression d'une subjectivité, mais on pourrait proposer respectivement *New York Earth Room* (1981) de Walter de Maria, *Accordions, the Belsunce Recordings* (2001) de Gary Hill, et *The Spherical Book* (1989) de James Lee Byars.

⁵⁶⁰ On citerait ici le travail de Jenny Holzer ou de Dan Flavin.

⁵⁶¹ Ce *naturellement* s'entend *culturellement*. Au lieu de donner des exemples contentons-nous de citer Reiss, XIX, « the status of the spaces vis-à-vis the art world has an effect on the status of the works shown. Institutional context has the power to validate works or relegate them to the margin. »

⁵⁶² L'œuvre d'art, si on suit la définition de Jerrold Levinson, (Cf. Jean-Pierre Cometti, *Les Définitions de l'art*, La Lettre volée, Bruxelles, 2004, p. 141) dit l'équivalent de « regardez-moi comme vous avez regardé la Joconde ». Cette capacité de résonance est donc exponentielle, car regarder apprend à regarder. Cf. Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, La Lettre volée, Bruxelles, 2004, p. 141.

Conclusion générale

Qu'avons-nous donc appris à dire devant les tableaux sans cadre de Mark Rothko ? Quel discours peut maintenant remplacer notre incompréhension étonnée d'alors ? Quelles idées sur le cadre, la peinture américaine moderne et le rapport entre les deux avons-nous clarifiées et données ici à lire entre les lignes et au fil des chapitres ? Il est temps de les mettre en relief, de les souligner, de les livrer.

Nous avons dans un premier temps démontré que l'absence de cadre est une stratégie rhétorique de fragilité qui insiste sur la présence matérielle de la peinture. Cela présuppose à celle-ci une force intérieure : elle se vérifie dans la vibration chromatique de Rothko, dans l'unité déclarative quelque peu abrupte de Newman, dans l'évidence pragmatique des touches de Ryman. Elle sera confirmée par la clarté monochrome de Kelly et les stridences de Stella. Cette force interne au tableau est en effet pensée par rapport à l'absence de cadre, car nous n'oublions plus que le cadre préforme et fabrique le tableau avant que de l'entourer. Nous y reviendrons.

Nous avons ensuite observé que cette peinture sans cadre demandait une attention d'un type différent de celui qu'exigeaient les tableaux-fenêtre de l'histoire de l'art occidental. La peinture sans cadre élabore une autre esthétique, externe, que Rothko et Newman ont expérimentée et avancée et que Ryman a reconnue et prolongée. Cette peinture demande la contiguïté du corps du spectateur et une contemplation moins idéalisée.

Dans les mains de Stella et de Kelly, cette nouvelle esthétique va se montrer ludique avant de s'avérer paradoxale : la fenêtre et son cadre sont chassées, mais ils n'ont pas

disparu. C'est ainsi que le cadre revient comme objet et comme image : chez Rothko ou chez Mangold, chez les petits-maîtres du postmodernisme ou dans les installations de McCollum. L'esthétique externe n'a peut-être fait que déposer l'illusion hors le tableau. Ainsi l'installation tenterait de la rattraper et de la cerner de nouveau.

Cette esthétique, cette stratégie et ces jeux se sont inscrits dans l'histoire de l'art moderne et de son passage à l'abstraction et aux États-Unis. L'accrochage sans cadre a été une rupture, une nouvelle exigence, qui n'a pas toujours été comprise, mais a été reprise comme pratique, banalisée, parodiée par le Pop Art, et oubliée. À la fin des années 1970, la peinture a semblé abdiquer devant les autres genres, d'abord devant la sculpture avec le minimalisme et ensuite devant l'installation. En effet, toucher au cadre, c'était toucher aux limites de la peinture. Mais, il s'agissait non pas de sa fin mais plutôt de son renouvellement par d'autres genres. En 1955 déjà, les toiles de Rothko avait été installées pour former un ensemble dans la galerie de Sidney Janis ; la création d'un espace plus grand que la toile seule a été poursuivie pour la collection de Duncan Phillips ; elle a abouti à la signature d'un espace sacré à Houston : la chapelle Rothko inaugurée en 1971. La peinture était passée à la case supérieure au cadre : le bâtiment. Suivant ce mouvement, James Turrell fabrique aujourd'hui des cellules et des pavillons et ambitionne de fabriquer à Roden Crater dans l'Arizona un *earthwork* high-tech, non pas un lieu à voir mais un lieu d'où regarder. Il offrira un regard encadré.

Faire porter ainsi tout le travail plastique par la construction du site de sa proposition touche au sublime, cette esthétique des limites. Mais l'exercice est périlleux. Pointons maintenant le danger du cadre qui est de se situer partiellement hors de l'œuvre. Parce qu'il est partiellement dedans, tout travail plastique dont il est l'objet pourra être reversé au bénéfice de l'œuvre. Mais puisqu'il est partiellement dehors, ce travail esthétique s'il est excessif ou surinvesti fera sortir l'œuvre de son domaine⁵⁶³. Le faire sortir de son domaine peut être une entreprise grisante, mais c'est aussi par un effet sémiotique simple le tirer vers sa dissolution. Nous avons avancé que quand Isabela Stewart Gardner avait joué le rôle de commissaire pour John Singer Sargent, elle avait fait courir à l'installation de *El Jaleo*, par l'art dont elle l'entoure, le risque du kitsch⁵⁶⁴.

Rappelons la définition du mot allemand : *kitschen*, bâcler, *verkitschen*, « refiler en sous-main », « vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé »⁵⁶⁵. En suivant Moles, on note que l'attitude *kitsch* viole à la fois l'intimité de l'œuvre⁵⁶⁶ et son unicité en le diffusant au-delà de son site unique⁵⁶⁷. Pour résumer, on

⁵⁶³ Il est rigoureusement impossible de dire ce qui est excessif ou ce qui constitue objectivement un surinvestissement. On peut se contenter de souligner l'existence d'un écart éventuel entre l'investissement dans la toile et sur le cadre.

⁵⁶⁴ Cf. Introduction et Annexe pour le cas de *El Jaleo*.

⁵⁶⁵ Abraham Moles, *Psychologie du kitsch, l'art du bonheur*, Denoel/Gonthier, 1971, p. 5.

⁵⁶⁶ Par exemple, porter la Joconde (en tee-shirt) sur sa poitrine ou faire son salon sous le plafond de Michel-Ange, (« Il est difficile de vivre en intimité avec les chefs d'œuvre de l'art [...] comme ceux des plafonds de Michel-Ange » Moles, *Ibid.*, p. 18.)

⁵⁶⁷ Le kitsch est lié aux moyens de production et de diffusion de masse.

pourrait définir le kitsch comme ceci : la tentation de mettre l'art dans un espace qui le domestique et, partant, le dévalorise. Cependant, l'art visuel se constitue par l'espace qu'il se crée ou s'arroge. Le sortir de cet espace n'est pas le libérer ou le multiplier ou en diffuser les effets, mais le faire s'évaporer, mais le dissoudre et le perdre. Toucher au cadre, c'est toucher à ce qui constitue pour le spectateur l'espace de l'œuvre⁵⁶⁸. Étendre l'art au-delà de sa frontière (comme comme Seurat, comme Whistler, comme Marsden Hartley) c'est le mettre en danger⁵⁶⁹. Il ne respire pas mieux hors le cadre : au contraire, il s'étoile. Si Innerst met tout son art dans le cadre, il refuse de la sorte à cet art une place spécifique et close. On pourrait penser donc, en théorie, que le cratère de Turrell d'où regarder le ciel constituerait à la fois une œuvre grandiose, mais une œuvre menacée si son espace spécifique manque réellement de définition.

En d'autres termes, en voulant étendre le territoire de l'art dans la vie, on risque simplement de produire du kitsch. C'est bien en effet le risque qu'ont couru les expériences avec le cadre que nous avons longuement méditées. Robert Morris assume ce risque avec sa pièce de 1984, le kitsch est déjà dans l'image et peut-être dans le cadre grotesque ; l'ensemble sied étrangement (comme une faute de goût, en somme) dans une salle d'art moderne. Mais les œuvres que nous avons analysées provenant de Mark Innerst, Allan McCollum et Robert Mangold n'échappent pas non plus tout à fait au risque nommé. Les *surrogates* de McCollum annoncent d'ailleurs ce statut d'être « remplacées à la place de ce qui avait été demandé »⁵⁷⁰. Et même si ceci n'est pas un jugement sur l'ensemble du dispositif, on pourrait estimer que les peintures placées par Innerst dans ses cadres sont quelque peu bâclées. Devant ces œuvres, le spectateur a l'impression d'être quelque peu dans l'inessentiel, car le kitsch autant que le sublime est à l'horizon du cadre.

Maintenant que notre parcours s'achève, il est plus clair pour nous que l'absence de cadre convoque le cadre invisible. Il est manifeste que le cadre est toujours double : visible et invisible. *Untitled 1984* de Robert Morris dévoile cette vérité en représentant ce que cache le traditionnel objet-cadre : le squelette de l'œuvre. Dans cette pièce, le cadre invisible de l'œuvre, *the frame of the work*, est rendu visible : on le voit pour ce qu'il est depuis toujours : une force violente qui refuse de mourir et qui engendre l'œuvre dans cette lutte avec la mort, une bouillonnante énergie à transmettre au tableau et dont le tableau se forme par en-dessous. Toute œuvre visuelle se fonde sur ce magma plastique qui d'ordinaire cède la place et se retire discrètement sur le bord en se rangeant en lignes tirées à la règle et en se parant d'or.

Le traitement inégal des toiles de Pollock par les différentes institutions témoigne aussi de l'importance de cette part invisible du cadre qui est essentielle à l'œuvre ; en témoignent de même les problèmes que les œuvres de Ryman posent à la reproduction

⁵⁶⁸ Il en va autrement pour le producteur, car le producteur constitue les pièces avant de mettre l'objet-cadre, et également parce que le cadre, c'est la structure qui vient jusqu'aux bords.

⁵⁶⁹ Cf. Annexe.

⁵⁷⁰ Cf. *supra* la définition du kitsch et, chapitre 6, de la peinture *subrogée*.

photographique et qu'elles ont rencontré au départ avec les collectionneurs. Nous avons tenté de démontrer par quelles opérations cette même invisibilité structure l'installation. Mais, soulignons-le : le cadre fonctionne comme un système à visibilité variable. Nous espérons que notre sémiotique en aura fixé par écrit l'essentiel et que l'ensemble de nos analyses aura contribué à *écrire le système parergonal*.

La question du cadre est la question de la limite du regard. Rothko et Turrell travaillent à cette frontière-la. Leur travail demande au regardeur de se porter garant de la frontière, de la constater avec eux. C'est une demande généreuse et, comme nous l'avons suggéré, périlleuse. Mais l'art moderne, depuis Duchamp au moins, avance en posant la question de sa propre frontière, elle crée en risquant sa propre dissolution ou redéfinition. La définition de l'art qui a permis à cette dissertation de s'élaborer, celle plusieurs fois citée de Jerrold Levinson, propose d'ailleurs de penser les œuvres d'art comme une suite de candidatures à l'appréciation esthétique, chacune convoquant les précédentes surtout quand elle semble les transgresser ou les trahir⁵⁷¹. C'est poser, en effet, que l'art est une question de cadre.

Four Color Frame Painting (1984) de Robert Mangold nous en avait donné le pressentiment. Ce tableau, puissant comme un énigme de Magritte, donne l'image d'un cadre, le dispositif minimal de la monstration. Grâce à son renversement des polarités intérieur/extérieur, il nous suggérait que l'art n'était que cela : une expérience de transition entre un présent contingent de spectateur individuel et une potentialité de vision par les yeux des autres. Peut-être que *l'objet-cadre* (le parergon esthétique) nous est si cher parce qu'il est un signe sur l'œuvre qui dit le rôle de l'œuvre elle-même. L'œuvre d'art est un cadre. Elle est une médiation humaine. *L'ergon* est *parergon* dans sa fonction sociale.

Nous aurons en tout cas validé notre intuition que le questionnement parergonal génère des œuvres. Mangold a créé une vingtaine de *frame paintings* sobres ou acidulées, objets d'une prise en œil et d'une prise en main. Stella aura déduit de la forme du cadre la structure de bon nombre de ses tableaux et certains imposent l'image du cadre en son absence réelle. Ryman a fait de l'accrochage sans cadre un plaidoyer pour la délicatesse et un aveu de vérité : tout ce qui donne à voir doit être visible, tout ce qui donne à voir sera donné à voir, rien ne sera caché, l'œil ne sera pas trompé, ni déçu. Déceptif, Innerst a exploité toutes les énergies du cadre pour faire des installations en miniature. Il y a bien une tradition parergonale dans l'art américain.

⁵⁷¹ Voici une formulation simple de la définition « historique » de Levinson : « Les œuvres d'art sont des objets destinés à être perçus, au moins en partie, comme les œuvres d'art du passé l'ont été normalement ». Levinson, *L'Art, la musique et l'histoire*, L'Éclat, Paris, 1998, p. 33.



René MAGRITTE, *La Condition Humaine*, 1933

Nous reprendrons maintenant de façon plus démonstrative les éléments conclusifs que nous venons d'annoncer : premièrement, la question de la fenêtre et la question de la visibilité ; ensuite le rôle de l'écrit comme cadre invisible ; enfin, le cadre comme fabrique du tableau. La fenêtre est cet objet architectural qui désigne un dehors et un dedans. Elle assigne les deux places, cerne l'une et l'autre, découpant l'une pour l'autre. Du dehors on peut voir le dedans, du dedans on veut voir le dehors. Il s'agit bien de voir, de contempler, et d'être spectateur, car seules les portes-fenêtres permettent de *passer* physiquement d'un espace à l'autre. Le passage par la fenêtre est, en règle générale, imaginaire. L'œil scrute et l'imaginaire voyage.

Pour Sean Scully, la fenêtre offre l'altérité : « Nous avons inventé la fenêtre pour être dans une situation et faire l'expérience d'une *autre* situation. » Scully évalue la fenêtre comme un moyen d'être à deux endroits en même temps, de réunir deux espaces et un temps. La fenêtre articule *ici* et *là* et *maintenant*. Paradoxe ou délice déictique ? En tout cas, nous y sommes habitués. La fenêtre indexe à la vitre le monde de dehors et le transforme en spectacle ; elle nous offre le monde extérieur depuis notre confort intérieur ; et la fenêtre est en effet un lieu confortable. Instrument de contrôle, elle permet de *prendre* le lointain avec son œil et stimule l'appétit visuel.

La fenêtre a été le modèle de la peinture occidentale car le spectateur devant le tableau est comme le regardeur devant la fenêtre : pendant la durée de sa contemplation, il est dans deux espaces en même temps, dans l'espace réel et dans l'espace du tableau. Malgré cette ambiguïté déictique, la satisfaction rétinienne est assurée par les dispositifs de confort et de contrôle réglés et activés par le cadre. La peinture occidentale a inventé le cadre pictural, *the picture-frame*, pour incarner et pour résumer *l'esthétique fenestrale*.

L'esthétique fenestrale est celle qui pense l'œuvre plastique comme une fenêtre

ouverte sur une vue, une histoire, une fiction. C'est l'esthétique visuelle choisie en Occident depuis la Renaissance : une mimesis qui nie le support pictural, tout en jouant avec lui, car cette dénégation est ludique. L'illusion est un jeu. Cette *fenestralité* a été reprise et historiquement relayée par la photographie et par le cinéma.

Dans les années 1940 aux Etats Unis, Mark Rothko et Barnett Newman ont fait des tableaux sans cadre. Ils ont voulu cette absence. Ils avaient besoin de ce type de présentation pour que le tableau devienne peinture : matière picturale, effets de surface, touches. Ainsi la toile s'exposait sans cérémonie et sans cache. Elle offrait de moins en moins un monde intérieur dans lequel se projeter, et s'offrait de plus en plus comme une présence au monde du spectateur. Elle était réellement là, on pouvait presque la toucher, elle ne faisait pas semblant d'être dans un ailleurs idéal. Elle était vulnérable, elle était dans le monde, elle était avec le spectateur.

Robert Ryman a aimé cette présence de la peinture, il l'a comprise mieux que d'autres, il a voulu la reprendre à son compte, refaire à partir de 1995 cette chose pour lui évidente : une peinture qui se sait peinture et qui s'en contente, qui s'en délecte, qui s'en réjouit. Il a continué alors que le modernisme avait cessé, alors que la pratique du tableau sans cadre était devenue un lieu commun, il avait encore des solutions pragmatiques à proposer : il cherchait encore à rendre manifeste l'esthétique externe.

L'esthétique externe a été rendue possible — ou du moins a pu pleinement s'éclorre — à partir du moment où il n'allait plus y avoir de cadre autour du tableau, quand le tableau n'était plus destiné à se fermer sur lui-même pour se protéger et pour se projeter dans un espace imaginaire. Le tableau sans cadre pouvait — mais c'était une option, elle n'est pas toujours choisie⁵⁷² — s'ouvrir entièrement au monde environnant, en absorber la lumière, en accepter les conditions spatiales et les accueillir. L'esthétique externe cherchait à s'adresser au corps du spectateur autant qu'à son œil, et en tout non plus seulement à son imaginaire, à son œil intérieur. « Je suis là avec vous » semblait dire la toile de Newman, « soyez là avec moi ». L'art externe se voulait concret et il sommait le spectateur des années 1950 de l'être autant. L'idéalisation culturelle, cette habitude de l'Occident, était désormais à éviter, à proscrire, à reléguer au passé : pour des raisons existentialistes et morales au sortir de la deuxième guerre mondiale, pour des raisons techniques et consuméristes dans les années 1960.

L'esthétique externe et interne sont, comme nous l'avons dit, des lignes de tension, et non pour l'artiste une position irrévocable. L'œuvre de Pollock est à la fois externe (son geste semble désigner l'au-delà des bords de la toile) et interne (ses traces construisent une profondeur, une intériorité du tableau). Dans l'ensemble, Rothko reste interne : ces grands tableaux classiques invitent à une sorte de rêverie ; mais, Newman ne l'est plus : faisant des peintures qui n'offrent aucune prise imaginaire, visant autre chose que le confort du spectateur, sa présence devant ses toiles. Etre là comme le rouge, le jaune et le bleu. Si Newman a pris le risque de cette esthétique, Ryman en fait encore une pratique assurée ; et tandis que Stella se bat joyeusement avec, Kelly en fait une évidence sereine.

Le cadre garantit, parce qu'il l'a longtemps accompagnée, la *fenestralité*. Le cadre est

⁵⁷² Voir, par exemple, les tableaux figuratifs non-encadrés d'Eric Fischl, ou les toiles accrochées nues de Leon Golub.

le gardien de la fiction, son guide, son opérateur. L'esthétique interne, redisons-le, crée un espace imaginaire dans le tableau. Celui-ci se détourne du monde, emmène l'imaginaire du spectateur avec lui, lui demandant de tourner son dos à la salle, à toute fenêtre réelle, au monde environnant. Le tableau se structure sur une absence au monde : une distance, un absentement, un éloignement dont les contours sont tracés et retracés. Embarquez-vous, dit l'esthétique interne : passez par la frontière bien marquée du cadre.

L'esthétique fenestrale est fondée sur le cadre. Alors que devient-elle quand le cadre est retiré ? Comme on l'a vu avec Rothko, elle tend à disparaître. Le tableau s'adresse à l'extérieur et s'annexe cet extérieur, il n'y a plus que deux termes : *ici* et *maintenant*. *Ici* repère le réel du tableau et le réel de la salle et *maintenant* désigne le temps de la contemplation. Le spectateur perd la distance qui assurait son confort et son contrôle, peut-être même a-t-il perdu en appétence scopique. C'est le risque, comme nous avons pointé dans notre dernier chapitre, devant l'installation.

Mais l'œuvre externe finit-elle par créer une illusion à l'extérieur du tableau en s'installant sur le fond réel de la salle d'exposition, et en rejoignant le spectateur dans ce fond ? Les quatre panneaux sur le mur de l'entrée de la salle Morton Meyerson à Dallas enveloppent le petit spectateur de leur rayonnement et reflets. *Red Blue Green Yellow*, 1965, s'invite chez le spectateur tout en semblant avoir abattu un cloison pour inviter celui-ci chez elle. Avec (non *devant*, mais *avec*) certaines œuvres d'Ellsworth Kelly, on peut avoir l'impression que l'espace imaginaire est passé de notre côté de la fenêtre et que le tableau est en quelque sorte *défenestré*.

L'installation, aussi, crée une image dans l'espace réel, le nôtre. Allan McCollum crée des installations qui figurent une galerie et qui semblent demander théâtralement au spectateur de jouer son propre rôle. Mais, en vérité, il n'entre pas dans ce jeu, il n'entre pas dans la galerie imaginaire. Le désir d'entrer dans l'œuvre (« That very basic wish we all share, the wish to be in the picture ⁵⁷³ ») que décrit Allan McCollum, ne se réalise pas. Le tableau-fenêtre attise ce fantasme, le trompe l'œil semble l'accomplir, entre les deux l'installation hésite. Les new-yorkais pouvaient en février 2005 parcourir les trente kilomètres de Central Park pour voir, traverser et toucher les portails lumineux de *The Gates*, mais finalement ils ne se trouvaient pas dedans au sens où Alice, dans le roman de Lewis Carroll s'est trouvée de l'autre côté du miroir. On n'entre pas dans l'œuvre d'art. Il nous faut toujours un cadre conceptuel pour voir l'image, un écran intérieur sur lequel la projeter. Il y a donc toujours un cadre qui marque la rupture entre monde du spectacle et monde du spectateur, même si ce cadre n'est pas visible. Car il y a toujours un cadre invisible.

Afin d'expliquer la question de la visibilité du cadre, essayons de la présenter de nouveau en plusieurs étapes. La première étape est historique : dès les années 1940, le cadre est absent et invisible dans les œuvres de Rothko, de Newman et parfois de Pollock. C'est une rupture esthétique déclarée. Par son absence, le cadre montre d'abord la nudité de l'adresse picturale et la fragilité de la peinture. Mais il montrera aussi la force, la force de frappe, la fulgurance de cette nouvelle peinture. Par *fulgurance*, nous voulons rendre compte de l'impact des couleurs unies et distinctes, de leur application sans

⁵⁷³ Propos de l'artiste prononcés lors d'un entretien en 1988 et rapportés in *Allan McCollum*, Portikus, Francfort, 1998, p. 36.

afféerie, une impression de solidité éclatante chez Newman ou chez Kelly. Par *force de frappe* nous désignons l'unité de l'image chez Newman ou chez Stella qui permet de la voir d'un seul coup⁵⁷⁴.

L'absence physique d'un cadre montre enfin la nécessité d'un cadre d'accueil. Ce sera le souci de Rothko, et c'est pourquoi il y a aura des Salles Rothko ; c'est pourquoi, peut-être, Newman fait précéder ses œuvres de discours. Nous avons indiqué dans le dernier chapitre que le cadre invisible est constitué en partie par les écrits sur l'art. Il faut entendre par cela tous les écrits d'accompagnement, catalogues, articles, livres et tous les relais discursifs qu'ils reprennent et qui les reprennent. Ce soutien discursif est essentiel, même si sa densité et sa pertinence varient. Il est essentiel comme cadre de production : On se rappellera que Rothko, Newman et Pollock avaient besoin de la parole de Clement Greenberg pour s'imposer⁵⁷⁵. Il est essentiel comme cadre de réception : car le regard est aiguisé et énergisé (en un mot, éduqué) par le discours car montrer consiste toujours à dire, pour permettre d'entendre tout autre chose : « regardez, c'est comme Agnes Martin ou Matthew Barney ». Cette étude devrait être prolongée dans cette perspective. Il faudrait également passer par le relais des descriptions systémiques du marché, du musée et du monde de l'art qui s'appuient sur l'écrit⁵⁷⁶.

La deuxième étape de l'explication est également historique et a lieu quarante ans plus tard : dans les années 1980, le cadre est visible de nouveau dans les œuvres de Robert Mangold, Allan McCollum, Robert Morris, et Mark Innerst. Cette fois on pourrait parler de surprise plutôt que de rupture ou de choc. Le cadre cache par sa présence nouvelle le manque d'image : il n'y a pas d'image dans les peintures subrogées de McCollum, il n'y a plus qu'une image très pauvre dans *Untitled* 1984 de Morris, ou des images à peine esquissées, à peine visibles, chez Innerst. Il y a un manque d'image, c'est-à-dire un manque de *tableau*. Car il n'y a plus de tableau depuis longtemps. « No picture making » avait exulté Newman. Depuis Newman, depuis Stella, on ne peut plus que faire de la *peinture* même quand on se met à faire un tableau. Ni Morris, ni McCollum ne veut faire de tableaux, d'ailleurs, ni Innerst paradoxalement : il insiste sur la matérialité de son dispositif.

La dernière étape est théorique : le cadre est toujours visible et invisible. Le cadre physique a une part notionnelle et le cadre notionnel a besoin de relais physiques. En effet, il y a deux aspects du cadre, celui que le mot français met en avant et qui privilégie l'œil, mais il y a aussi celui que met en avant le terme anglais *frame* : la main. Le cadre a les deux pôles : le visuel et le manipulateur. Devant le Rothko au Metropolitan Museum, et dans notre parcours de recherche, nous avons trop pris en compte le premier et oublié le kinesthésique. Et pourtant les définitions anglaises l'indiquaient : le cadre bâtit le

⁵⁷⁴ Comme nous l'avons dit, Eric de Chasseay a appelé cette force de frappe : *efficacité*.

⁵⁷⁵ Ryman en son temps a été soutenu par Robert Storr, Thierry de Duve, et Yve-Alain Bois dont nous avons cité les travaux. Il y a toutes sortes de rapport entre une œuvre et le contexte théorique qui l'accueille.

⁵⁷⁶ A commencer par Howard Becker (*Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982), Nathalie Heinich, (*Le Triple jeu de l'art contemporain*, Editions de Minuit, 1998) et Joëlle Zask (*Peuples de l'art*, Cités, PUF, 11, 2002).

tableau, le façonne, lui découpe une place. Le cadre, c'est ce qui propulse le tableau et le promeut. C'est l'action de construire en vue de quelque chose. C'est une question d'*adresse* au dans sens du terme : l'envoi à l'autre, le message iconique, mais aussi l'habileté technique, la dextérité dans fabrication. C'est en effet ce que nous avons mis en avant dans l'analyse de Stella : les stratégies d'excellence et de solidité. Les expérimentations de Sean Scully avec ses *passenger paintings* sont également de cet ordre, correspondant à la définition du cadre : « to put together by cutting parts of one member to fit parts of another ». Cet art d'assemblage, cette fabrication du tableau sont le travail du cadre, quand bien même il n'y a aucun objet-cadre dans l'œuvre de Scully.

Toucher au cadre, c'est toucher à la constitution de la peinture. C'est faire revenir le corps du peintre dans une tension avec l'œil du spectateur. Un des pôles de cette dialectique est ce qu'autorise la phrase de Marcel Duchamp citée comme titre du Chapitre 6 : « ce sont les regardeurs qui font le tableau ». Nous l'expliquerons. L'autre pôle est celui que nous ferons représenter par Sean Scully. Cet artiste a en effet réinvesti physiquement dans une peinture comme celle de Rothko. En s'attaquant à Warhol qu'il accuse de gâcher le jeu de la peinture (il le traite de *spoiler* : trouble-fête), il vise un certain héritage de Duchamp qui privilégie l'œil. Examinons le débat. D'abord, côté œil.

« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » aurait déclaré Marcel Duchamp⁵⁷⁷. En acceptant de contempler l'objet proposé par l'artiste, le 'regardeur'⁵⁷⁸ accepte un contrat. Ce contrat pose, par définition, un cadre. La fameuse phrase de Duchamp avait l'air de dire que l'initiative était du côté du spectateur, mais cette provocation avait le mérite de redonner du jeu à la relation triangulaire artiste - tableau - spectateur. Si l'on s'inquiétait encore de l'apparente diminution du rôle de l'artiste ou de la déconsidération de son métier, il suffirait de se rappeler que son travail a toujours été de s'adresser au regard, au sien d'abord, à celui des autres ensuite. Et n'a-t-il pas fallu tout un arsenal d'indices, toute une mise en situation du 'regardeur' pour qu'un urinoir anonyme devienne *Fontaine* de Duchamp⁵⁷⁹ ?

Le regardeur ne se fait pas tout seul. C'est l'artiste qui fait, c'est-à-dire qui fabrique, le regardeur. Il ne suffirait pas de regarder une scène frappante de la nature ou de la nature assistée par l'homme — des pommiers installés sous filets au printemps par exemple — pour qu'il y ait 'tableau' ou 'installation'. Un regardeur n'est pas seul, il est toujours précédé par un autre. Cet autre préalable s'incarne dans le cadre. En effet, c'est par la pose d'un cadre qu'advient le 'regardeur'. Marin défend cette thèse : le cadre « aurait pour fonction essentielle de faire passer le tableau du peintre au spectateur⁵⁸⁰ ». Pour Wajcman, le cadre est l'inscription du regardeur dans le tableau, ce qu'il formule ainsi : « Il

⁵⁷⁷ Phrase citée par Thierry de Duve, *Au Nom de l'art*, Minuit, Paris, 1989, p. 77. (Elle fut prononcée lors d'une entrevue avec Jean Schuster, en janvier 1955, publiée dans *Le Surréalisme, même*, Paris, n° 2, printemps 1957.)

⁵⁷⁸ Ce terme a des avantages, il est moins ambigu que *spectateur*, quoique moins français. Gardons-le un moment pour le définir en l'opposant à *spectateur*.

⁵⁷⁹ Voir T. De Duve, *Voici*, 2000, pp. 23-31.

⁵⁸⁰ L. Marin, « Figures de la réception dans la représentation moderne en peinture », *De la Représentation*, 1994, p. 318.

inscrit tout simplement l'Autre du tableau dans l'espace du tableau⁵⁸¹ ».

La déclaration de Duchamp valorise l'acte de regarder tandis que l'objet à regarder de même que l'artiste sont provisoirement, tactiquement, et théoriquement dévalorisés. En réalité, l'artiste manipule d'autant mieux qu'il semble mis hors-jeu⁵⁸². Il manipule la situation de regard comme Duchamp l'a fait pour que l'urinoir devienne *Fontaine*. Un 'regardeur' est construit par une situation de regard, il s'agit d'un comportement provisoire, non d'une identité sociologique. La situation monstrative est équivalente dans sa fonction au cadre-objet qui a accompagné la peinture jusqu'à Mondrian et Pollock. Ce cadre, qui transforme le simple spectateur (le passant, l'amateur oisif, le spectateur classique⁵⁸³) en 'regardeur', est le véritable déclencheur du tableau. C'est dans ce sens-là que l'on pourrait dire que ce sont les cadres qui font les tableaux : vérité qu'à leur manière dans les années 1980 aux Etats-Unis McCollum, Morris et Innerst ont rendu trop visible.

Nous voulons insister ainsi sur le fait que l'hypertrophie de l'œil est sous-tendue par le travail de la main, et que la manipulation s'entend dans toutes les acceptions du terme, y compris les moins glorieux. L'installation, nous l'avions affirmé, dans la mesure où elle exerce moins de pression sur la matière plastique que sur l'œil du spectateur court souvent le risque de perdre l'énergie du corps qui a été si palpable dans les autres œuvres que nous avons étudiées.

Qu'a fait Newman quand il a porté le bord nu à l'intérieur de la toile avec le *zip* sinon pousser et projeter la peinture sur les côtés vers un espace illimité ? De cette façon, la toile s'ajustait au mur et s'imposait au spectateur. De façon moins tranchante, Rothko entendait faire capituler le mur pour faire triompher le tableau. Les toiles de Ryman ont tranquillement composé avec le mur et la lumière réelle. Elles fusent avec ce qui les entoure, ce qui pose un problème visuel (car elles refusent l'œil de l'appareil photographique) mais constitue une solution du point de vue plastique. On voit ainsi agir chez Ryman le cadre invisible : le squelette, le façonnage, les clous, les vis, les crochets, bref, toute la *menuiserie* de la peinture. Cette agitation du cadre invisible se voit dans les œuvres de Kelly quand il reprend la question matissienne du découpage et donne tout son poids à la question de la forme et du champ. Chez Stella, tout se passe comme si l'énergie jusqu'alors contenue par l'objet-cadre se déployait dans un déferlement de rayures et de couleurs en ordre de marche. Ce qui motive Mangold dans ces *frame paintings* est également de remettre manuellement l'énergie dans le tableau tout comme Scully fait tenir ensemble des panneaux juxtaposés avec une violence contrôlée par la délicatesse de la touche.

Nous avons donc fait le tour de la question. Le cadre est un jeu entre trois pôles : le

⁵⁸¹ G. Wajcman, *Fenêtre*, 2004, p. 308.

⁵⁸² Puisque le cadre a toujours une part invisible, ce qui est invisible ici est comment l'artiste fait du spectateur un regardeur.

⁵⁸³ Le spectateur moderne doit essayer de trouver les règles inédites selon lesquelles fonctionnent les œuvres. Voir les distinctions de Christian Ruby entre spectateur classique et spectateur moderne dans « A quoi œuvre l'art ? » *EspacesTempsLes Cahiers* n° 78-79. <http://www.espacetemps.net/document352.html>, 01-09-05.

visuel, le manipulateur et le cérébral. Ce que nous cherchions à retrouver est maintenant formulé : le cadre, ce n'est pas que la bordure sémiotique, c'est aussi le corps de la peinture, son bâti, sa présence dans le monde. La vérité en peinture, si elle existe, se tiendrait entre les positions marquées ici par les noms de Duchamp et de Scully, entre une manipulation d'illusionniste et un corps-à-corps de gymnaste, entre un œil qui tient à distance et une énergie qui se projette en avant. Le cadre, qui touche en effet, à cette vérité — mais disons le comme Derrida qui la *presse*, la *jouste*, et la *frôle*⁵⁸⁴ — n'est pas que ce qui retient et protège le tableau, mais aussi, mais surtout, ce qui le projette, le lance comme un projectile dans l'espace de la peinture, ou lui découpe une place à côté de ses contemporains. Souvenons-nous en : c'est ce qui l'envoie avec adresse dans le monde, ce qui lui impulse son *énergie*.

Cette recherche a tenté de comprendre toute l'importance de l'absence de cadre autour des toiles peintes à partir des années 1940 par les peintres américains Mark Rothko et Barnett Newman. En symbiose avec cette pratique une esthétique nouvelle était en train de se constituer ; grâce à l'examen de l'œuvre de Robert Ryman, qui offre la démonstration du plein développement de cette esthétique externe, nous nous sommes efforcés d'en déplier la démarche. Celle-ci est fondée sur le rejet d'un modèle qui avait besoin du cadre comme synecdoque : une esthétique illusionniste où le tableau était une fenêtre donnant accès à un monde fictif. Mais, l'absence de cadre visible n'équivaut pas à une absence de cadre, car l'objet empirique ou ornemental n'était que la forme visible d'un ensemble de fonctions, d'un système sémiotique que cette thèse a voulu formuler, qui travaille l'œuvre et qui en détermine l'adresse.

C'est ce cadre invisible qu'il s'agissait dès le départ de rendre perceptible. Les manifestations de cette invisibilité du cadre sont repérées et analysées dans les impulsions iconoclastes et contradictoires de Newman et Rothko, les résistances pratiques de Ryman et les brillantes stratégies d'impact de Stella et de Kelly. Mais, elle se trouve également à l'œuvre à la fin du XX^e siècle dans la pratique de l'installation. Le questionnement du cadre, c'est le questionnement (si grisant pour le spectateur contemporain, petit-fils de Duchamp) de la limite et du regard. C'est aussi la performance invisible de la main de l'artiste.

⁵⁸⁴ *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris, 1978, pp. 64/65.

Annexe : De quelques précurseurs américains



Cadre anonyme, XVII^e siècle

Cet annexe examine l'héritage américain avant 1945 en matière d'encadrement. Nous disposons de peu d'informations sur les cadres de l'Amérique du XVII^e siècle⁵⁸⁵. Selon Henry Heydenryk, ceux-ci ressemblaient aux moulures noires des cadres hollandais, mais étaient de style plus rudimentaire que ceux alors en vogue en Europe⁵⁸⁶. Leur austérité plus marquée les accorde aux sobres maisons des marchands et des pasteurs des colonies⁵⁸⁷. Ce style, que l'on peut qualifier de rudimentaire et parfois de naïf⁵⁸⁸, perdure jusqu'au dix-neuvième siècle comme en témoigne les cadres d'Edward Hicks (1780-1849) qui connaissent une vogue de 1820 à 1850. Inspirés de scènes bibliques ou représentant les scènes mythiques de l'Amérique coloniale (tel William Penn signant un traité avec les Indiens), les tableaux de Hicks sont entourés de cadres portant des légendes édifiantes qui en expliquent l'iconographie. On imagine donc que le tableau colonial qui le précédait devait rester subordonné à son environnement social et que les pouvoirs de l'image étaient, comme c'est le cas littéralement chez Hicks, sous contrôle des textes fondateurs.

⁵⁸⁵ « Information about early American frames is sparse and the few, oft-repeated statements are usually mere guesswork. » Heydenryk, *Art and History of Frames*, 1963, p. 94

⁵⁸⁶ «But there were painters, and there is little doubt that the frames for their pictures were made in America. These were probably simple black mouldings which like English frames of the period were inspired by Dutch examples. » Heydenryk, *Art and History of Frames*, 1963, p. 94

⁵⁸⁷ A propos du type de cadre que l'on trouve sur le tableau de Joseph Badger, *Mrs Isaac Foster*, Heydenryk affirme : «It was eminently suited to the more sober homes of colonial merchants or ministers, in which the ornate designs favored by artistic or wealthy Europeans would have been out of place. » *Art and History of Frames*, 1963, p. 96

⁵⁸⁸ Ce style naïf (« direct and unsophisticated » selon les termes de Heydenryk) se développe dans les régions les plus isolées et est courant jusqu'au XIX^e siècle. *Art and History of Frames*, 1963, p. 98



Edward HICKS, Peacable Kingdom, (circa) 1833

Pour la période qui succède immédiatement à l'indépendance américaine, Heydendryk note la conformité des cadres américains aux modèles européens. Conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York, le portrait de Benjamin Franklin, par exemple, exécuté à Paris en 1778 par Duplessis lorsque Franklin y représentait le Continental Congress, possède un cadre néoclassique dont les emblèmes affichent les qualités du personnage public (sur la couronne, par exemple s'enroule un serpent symbole de sagesse).



Joseph DUPLESSIS, Benjamin Franklin, 1778

Heydenryk cite le cas d'un cadre qui se distingue de l'ensemble de la production de la jeune République. Il s'agit du portrait de ses deux fils que le peintre Charles Willson Peale (1741-1827) a installé dans son musée à Philadelphie⁵⁸⁹ ; le cadre est celui d'une porte, devant laquelle avance une vraie marche qui suit la perspective de l'escalier peint. Ce trompe l'œil faisait partie du célèbre cabinet de curiosités de Philosophical Hall⁵⁹⁰. On dit même que George Washington s'est laissé prendre par cet effacement de la ligne de partage entre réel et représentation. Dans un autre style, les trompe l'œil de Harnett (1848-1892), Haberle et Peto (1854-1907), discrets par stratégie, simulent le cadre pour mieux le dissimuler.

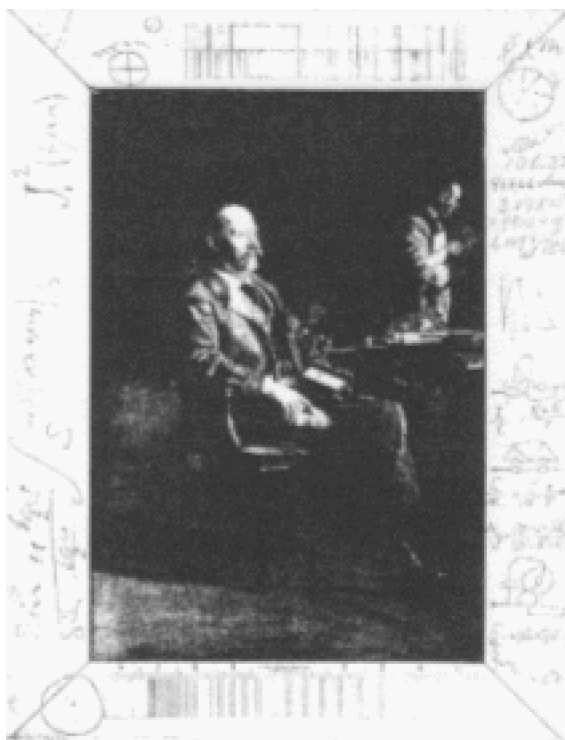
A cette discrétion stratégique s'oppose la grandiloquence des cadres de Frederic Edwin Church (1826-1900). Au milieu du dix-neuvième siècle, il peint et expose d'immenses panoramas qui célèbrent la nature du continent américain et le sentiment de sublime qu'elle peut procurer. Ces formats impressionnants s'adressent aux foules dans une mise en scène avec estrade, rideaux rouges et cadres grandioses. L'œuvre de Church vise la captation du public ; sa place devant le spectateur est pensée dès l'origine et induit des conditions particulières d'encadrement qui ne sont pas sans nous rappeler les précautions requises en Allemagne trente ans plus tôt — lumière construite, rideaux, voire musique⁵⁹¹ — par Caspar David Friedrich.

Dans un tableau de Thomas Eakins (1844-1916), le cadre est l'objet d'un traitement plastique qui l'intègre à la composition : il s'agit du *Portrait of Professor Henry A. Rowland* (1890), dont le cadre est orné de formules mathématiques en rapport avec la lumière et l'électricité.

⁵⁸⁹ *Staircase Group*, autour de 1795.

⁵⁹⁰ Heydendryk, *Art and History of Frames*, 1963, p. 97.

⁵⁹¹ Bonfand, Alain, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.



Thomas EAKINS, *Portrait du professeur Henry A. Rowland*, 1890

Comment évaluer cette intervention de Eakins ? D'une part, il y a une tradition noble qui consiste à orner le cadre de signes héraldiques ou d'emblèmes lié au sujet d'un portrait, comme sur le cadre fabriqué pour le portrait de Franklin par Duplessis ou le cadre orné de tournesols fabriqué par Johan Lutma pour consacrer le portrait du peintre, Ferdinand Bol⁵⁹². D'autre part, les interventions d'Eakins sur le cadre qui poursuivent la représentation risquent de subvertir l'autonomie du tableau.

L'effet produit par cet ensemble peut être comparé à un effet de kitsch⁵⁹³ ? Le kitsch provient d'un désir de mettre de l'art dans un espace qui le domestique et, partant, le dévalorise⁵⁹⁴. « Concéder au goût du public » de masse : voilà la description que donne Abraham Moles dans sa *Psychologie du kitsch*.⁵⁹⁵ En visant le bonheur⁵⁹⁶ plus que la beauté, le *folk art* fournit des exemples abondants de kitsch. Est-ce le cas du cadre aux formules tracées par la main d'Eakins ? Cela peut se discuter. C'est plus clairement, cependant, le cas avec l'œuvre de Horace Pippin (1888-1946), artiste naïf et autodidacte,

⁵⁹² Cf. Heydendryk, *Art and History of Frames*, 1963, p. 70-71.

⁵⁹³ Le mot « apparaît dans le sens moderne à Munich en 1860 : *kitschen* : bâcler [...] refiler en sous main, vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé » Abraham Moles, *Psychologie du kitsch*, Médiations, 1971, p. 5.

⁵⁹⁴ « Il est difficile de vivre en intimité avec les chefs d'œuvre de l'art tout court, ceux de l'habillement féminin comme ceux des plafonds de Michel-Ange » Moles, *Psychologie du kitsch*, 1971, p. 18.

⁵⁹⁵ *Psychologie du kitsch*, 1971, p. 20.

⁵⁹⁶ « Le Kitsch est l'art du bonheur », *Psychologie du kitsch*, 1971, p. 24.

qui entoure certaines de ses œuvres sentimentales de cadres qui prolongent le thème de la représentation.

La fin du dix-neuvième siècle est riche en interrogations picturales. Expatrié en Europe comme John Singer Sargent et Mary Cassatt, James Abbott McNeil Whistler (1834-1903) partage le souci de la bonne réception du tableau qui va pousser non seulement Seurat mais aussi Degas, Van Gogh, et Moreau à créer des cadres pour en contrôler la présentation. En 1873, Whistler revendiquait même d'être l'inventeur des cadres en couleur que vont bientôt pratiquer les impressionnistes⁵⁹⁷. Whistler signait tableau et cadre d'un papillon, renforçant sa conception de leur unité. Son tableau appelle l'œil à scruter avec attention tout le matériel traité, y compris le cadre qui est travaillé en couleur et en surface. La surface du tableau aux contours estompés et aux formes abstraites témoigne de l'influence de l'art japonais. Whistler semble également avoir emprunté à la nouvelle technique photographique pour créer une image comme en cours de développement.

En Angleterre, où se développe le mouvement *Arts and Crafts*, l'artiste américain rencontre une préoccupation assez proche : l'esthétisation de l'environnement domestique, le *cadre de vie*. Comme Dante Gabriel Rossetti, Whistler accordait autant de soin à la réalisation de ses cadres qu'à celles de ses tableaux ; l'artiste américain met au point des modèles de cadres, composés de moulures cannelées alternant avec des à-plats, inspirés de l'artiste anglais. Whistler partageait avec Rossetti et les Préraphaélites anglais « la conception d'un ensemble harmonieux de la peinture dans son environnement⁵⁹⁸ ». Ainsi dans *Purple and Rose : the Lange Leizen of the six Marks*, 1864 (que le musée de Philadelphie expose dans une salle réservée au mobilier et à la décoration) tableau et cadre forment un tout. On devrait dire plutôt qu'ils forment ensemble un fragment d'un tout qui serait l'environnement idéal ; le tableau encadré renvoie vers une unité plus grande et forme ainsi un projet social (une utopie ?), la suggestion d'un monde plus oriental, plus raffiné, et plus harmonieux.

⁵⁹⁷ Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, p. 64.

⁵⁹⁸ Cahn, *Cadres de peintres*, 1989, p. 63.



James Abbot McNeil WHISTLER, Purple and Rose : the Lange Leizen of the Six Marks, 1864

Comme Whistler, John Singer Sargent (1856-1925) soigne la fabrication de ses cadres. Mais c'est à Isabella Stewart Gardner que nous devons le plus audacieux des encadrements d'un tableau de Sargent⁵⁹⁹. Le musée que Gardner a fait construire à Boston en 1899 sur le modèle d'un palais vénitien du XV^e siècle est son œuvre : la construction d'un espace intime pour amateurs d'art à l'opposée des musées-mausolées de l'époque. Gardner en conçoit la scénographie : une composition sans cartels.

Sous une arche à l'endroit où s'installait l'orchestre, elle place une image de flamenco au titre sonore, *El Jaleo* (1882). L'arche met en scène le tableau de Sargent, qui est incliné en avant et dédoublé par une glace ; la toile à la facture ample est éclairée depuis le sol comme une scène de théâtre ; cet éclairage est capté et réfracté par le bord inférieur du cadre, agrandi et aplati à dessein. Mais, on pourrait se demander, cependant,

⁵⁹⁹ Conseillée par l'historien d'art Bernard Berenson, Isabella Stewart Gardner a réuni les pièces d'une collection qui comprend un Botticelli, un Titien, un Vermeer, un Rembrandt, et le seul Piero della Francesca aux Etats-Unis. Son musée est un centre pour artistes et Sargent y a son atelier.

si les mêmes effets ne pourraient pas être obtenus avec une œuvre mineure ; à dire vrai, l'image de Sargent, ou son traitement scénographique, ressemble quelque peu à une image publicitaire, un succédané de tableau. Avec ses ombres exagérées, qui passent pour être ceux de l'éclairage réel, cette œuvre nous ramène de nouveau au bord du kitsch. Que cherche Gardner avec l'approbation de Sargent ? Créer une ambiance d'art où nous sentir à l'aise (*c'est mon plaisir*⁶⁰⁰) au lieu de reconnaître à l'art un espace spécifique où il se déploie dans sa propre géométrie (*c'est son désir*⁶⁰¹) ? On pourrait se demander ainsi si intervenir sur le cadre n'a peut-être pas toujours le kitsch pour horizon.

En 1913, à New York, mais ensuite à Chicago et à Boston, le public américain qui n'a rien vu de l'art européen depuis l'impressionnisme reçoit simultanément le choc de cinq mouvements picturaux⁶⁰². La bien nommée *Armory Show* est menée comme une campagne militaire par Walt Kuhn.⁶⁰³ Mais, l'événement introduit aux Etats-Unis un autre stratège : un certain Marcel Duchamp dont l'offensive commence par *Nu Descendant l'Escalier* (1911). Sa deuxième phase, en 1917, est l'épisode de l'urinoir : l'objet « le moins propice à inspirer un regard esthétique » est sorti de son cadre banal et propulsé objet de contemplation⁶⁰⁴. Pour porter cet objet à l'attention du monde de l'art new-yorkais, l'artiste aura indirectement recours à un socle, au décor d'un tableau moderniste et surtout à la caution artistique du pape de l'avant-garde, Alfred Stieglitz⁶⁰⁵. C'est en effet la photographie prise par Stieglitz, où l'on voit l'urinoir signé R. Mutt posé sur un piédestal devant un tableau de Marsden Hartley, qui fait la fortune de *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp⁶⁰⁶. Cette manipulation depuis les coulisses par Duchamp n'est connue que vingt ans plus tard. C'est un coup monté, a *frame-up*.

Duchamp est un maître du cadre : pour ses œuvres, il invente la présentation en vitrine et la valise-musée. Il démontre que la présentation est un acte créateur ; il souligne que l'art est un système structuré par des discours et des emplacements d'autorité avec lesquels on peut jouer. L'installation de ficelles pour *First Papers of Surrealism* en 1948 nous le rappellera ironiquement. Duchamp ramène « l'idée de la considération esthétique à un choix mental et non pas à la capacité ou à l'intelligence de la main ». ⁶⁰⁷ Vers le

⁶⁰⁰ C'est la devise de Gardner inscrite au fronton de sa maison.

⁶⁰¹ S'il est logiquement impossible de postuler un désir qui serait celui du texte, on pourrait songer à un plaisir du texte tel que l'a écrit Roland Barthes qui comprendrait une érotique de l'œuvre. (Cf. « Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu'il me désire*, Barthes, *Le Plaisir du texte*, Points Seuil, 1973, p. 13.)

⁶⁰² Post-Impressionnisme, fauvisme, futurisme, cubisme et constructivisme. Cf. B. Rose, *American Art Since 1900*, Londres, Thames & Hudson, 1967, pp. 67-83.

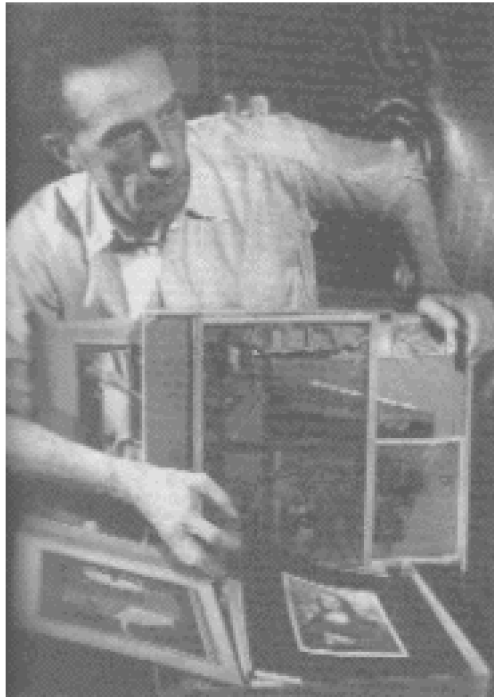
⁶⁰³ Cf. C. Laubard, « L'Armory Show de 1913 », *Made in USA*, 2001, pp. 62-68.

⁶⁰⁴ Voir Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Flammarion, Bruxelles, 2000, pp. 23-31

⁶⁰⁵ Voir l'analyse de Thierry de Duve, *Voici*, 2000, pp. 23-31

⁶⁰⁶ « Sans Stieglitz, il n'est pas sûr que l'urinoir de Duchamp serait passé à la postérité. » *Voici*, 2000, p. 30.

mi-siècle, cet artiste aura considérablement déplacé la valeur artistique du côté du regard ; on dira après lui, « ce sont les regardeurs qui font le tableau ». Il avait très vite saisi le potentiel artistique des Etats-Unis. On ne peut sous-estimer l'influence de Duchamp sur l'art américain. On pourrait dire qu'il a apporté le virus du dadaïsme et que l'art conceptuel américain des années 1960 en est une mutation. Ce n'est pas sans justice que le musée d'art de Philadelphie présente Duchamp avec ce cartel : « American, born in France »⁶⁰⁸. Il joue en tout cas un rôle majeur dans le questionnement américain de la présentation des œuvres.



Marcel Duchamp, photographié avec la boîte à valise, 1941

Dans les années 1920, dans l'entourage américain de Duchamp se trouvent déjà quelques artistes chez qui le cadre est un enjeu et un investissement esthétique. En 1915, Louis Eilshemius (1864-1941) présente un tableau qui est une véritable maquette de théâtre : *Jealousy* est la représentation d'une scène d'un drame primitif où la pulsion scopique joue le premier rôle. Florine Stettheimer (1871-1944) fera en 1923 un *Portrait of Marcel Duchamp* avec un cadre décoré aux initiales de son modèle ; ses tableaux ont depuis les années 1960 acquis un prestige *camp*⁶⁰⁹.

Mais, c'est Marsden Hartley (1877-1943) — dont le tableau a servi d'arrière-plan militaire à la présentation photographique de *Fountain* — qui s'efforce d'intégrer le cadre à l'œuvre. Dans *The Aero*, ou *Painting N° 2*, tous deux de 1914, ou *Painting No. 4 (A Black*

⁶⁰⁷ J.C. Bailly cité par Gladys Fabre dans *Jean Pierre Raynaud*, Gladys Fabre et Georges Duby, Hazan, 1986, p.81.

⁶⁰⁸ Le Philadelphia Museum of Art où sont exposés *Nu descendant l'escalier* et *Le Grand Verre*. Cf. infra chapitre 6.

⁶⁰⁹ Le *camp* est plus ironique et plus théâtral que le kitsch. Voir Susan Sontag, « Notes on camp » (1964), *A Susan Sontag Reader*, Penguin, 1982, p. 119.

Horse) de 1915, le cadre porte les mêmes motifs et les mêmes couleurs que la toile⁶¹⁰. Hartley a longtemps travaillé en Europe et son œuvre a pour intertexte celui de Seurat et de Robert Delaunay ; son travail sur le cadre pourrait simplement en être une variante ludique. Mais, peut-être s'agit-il d'un enjeu plus profond, plus personnel. Cette insistance sur le cadre est-elle une manière de démarquer ses tableaux des tableaux environnants et de revendiquer le contrôle de la réception de son travail ? Cette effervescence parergonale est-elle une manière de faire sa place et de refuser une place toute faite ou mal faite, si l'on considère l'accueil peu favorable réservé au modernisme aux Etats-Unis, et en particulier le manque de soutien pour le travail de Hartley ?



Marsden HARTLEY, *The Aero*, 1914

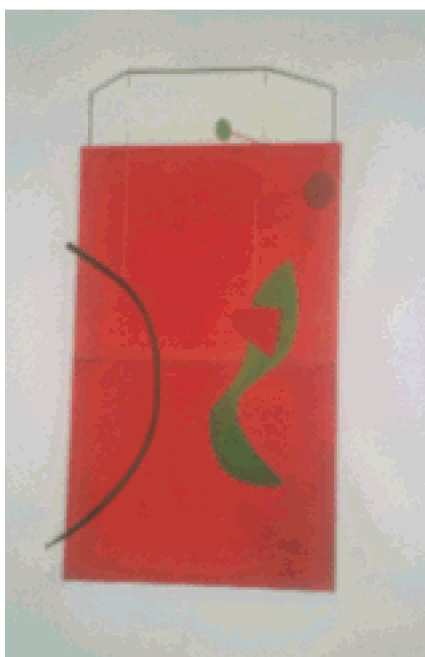
⁶¹⁰ Ironie, ces cadres sont présentés aujourd'hui sous plexiglass.



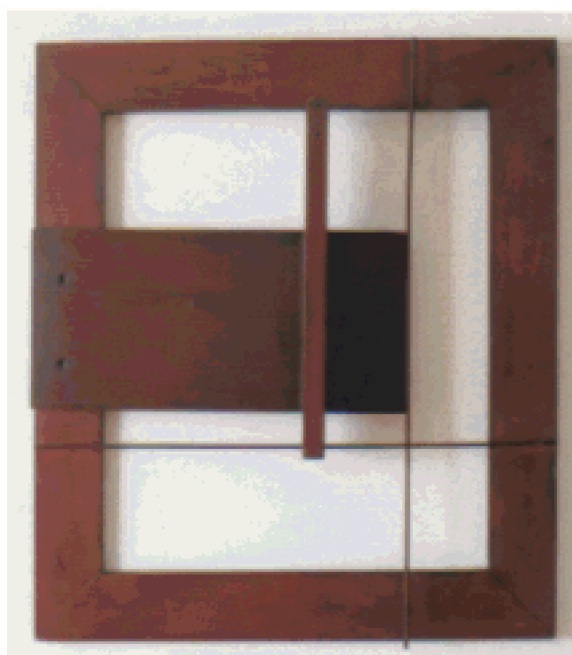
Robert DELAUNAY, *Fenêtre*, 1911-12

Dans l'entre deux-guerres, le constructivisme — qui affirme la planéité de la surface peinte, souligne le tableau comme objet aux dimensions réelles — perturbe inévitablement le cadre. Aux Etats-Unis, des artistes comme John Storrs (1885-1956) et Man Ray (1890-1976) vont travailler dans cette voie et dans celle tracée par Malevitch. Alexander Calder (1898-1976), que l'atelier de Mondrian a tant impressionné, émerge de cette mouvance. Repensant le socle à l'instar de Brancusi, Calder, qui fut d'abord peintre, installera certaines de ces pièces par rapport à un cadre. Ainsi *Red Frame Construction* (1932) ou *Red Panel* (1936). Le premier par exemple est un tableau en extension ; il tient au mur : le panneau rouge est donné comme champ et horizon aux objets suspendus ; il en est le cadre de référence, le principe organisateur.

A la même époque, l'héritage constructiviste se lit dans les reliefs accrochés par Charles Biederman (1906-), Bourgoyne Diller (1906-1965) et Charles Shaw (1892-1974). Le Musée de Grenoble possède de Diller un audacieux relief en bois peint (*Construction murale*, 1938) où forme du cadre est entièrement intégrée à la composition ; l'espace est construit par le cadre et par son interaction avec les quatre pièces en bois qui s'y accrochent. Dans les années 1960, Carl Andre et Donald Judd renoueront avec le Constructivisme pour créer les objets spécifiques, ni sculptures, ni peintures.



Alexander CALDER, Red Frame Construction, 1932



Bourgoyne DILLER, Construction murale, 1938

Dans les années trente, grâce au Public Work of Arts Project (P.W.A.P.) établi par le gouvernement de Franklin Roosevelt en 1933, et le Federal Art Project (F.A.P.) en 1935, les artistes sont soutenus et payés par le gouvernement fédéral⁶¹¹. Cette soudaine reconnaissance sociale encourage les rêves d'une Renaissance artistique. La

⁶¹¹ Voir R. Tissot, « De l'artiste au producteur d'art : deux images du *New Deal* », *Revue Française d'Etudes Américaines*, 7, avril 1979, 31-40 ; Tissot, *L'Amérique et ses peintres*, Presses Universitaires de Lyon, 1980, pp.130-207 ; Sandler, *The Triumph of American Painting, A History of Abstract Expressionism*, New York, Harper & Row, 1970, pp. 7-8.

conséquence est une communauté artistique très puissante d'où émergent les artistes de l'expressionnisme abstrait : Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Willem de Kooning, Mark Rothko et Jackson Pollock. Signe de nouveaux rapports sociaux, en accord avec l'idéologie du New Deal est l'accueil réservé aux peintres venus du Mexique. La peinture murale de Diego Rivera, José Clemente Orozco et de David Siqueiros offre une vision plus solidaire des rapports sociaux que celle de la traditionnelle peinture de chevalet avec son tableau à encadrer et à posséder individuellement. Cette expérience de la peinture murale est capitale dans l'histoire de l'art américain. Elle est vitale pour Pollock qui travaille dans l'atelier d'Orozco. Quand Pollock peint *Mural* en 1943, c'est le premier grand format de l'expressionnisme abstrait. Le cadre est superflu : nul besoin de signaler le tableau à notre attention, il s'impose par sa force et par la composition rythmique qui annonce le *all-over*.

Bibliographie

I. Artistes étudiés

- **Mark INNERST** a) Source des œuvres Brooklyn Museum of Art Guggenheim Museum, Manhattan Los Angeles County Museum of Art Metropolitan Museum, New York Museum of Contemporary Art, Chicago Paul Kasmin Gallery, New York b) Ouvrages consacrés à l'artiste BOSWELL Peter, « Landscape re-Viewed: Contemporary Reflections on a Traditional Theme », Walker Art Institute, Minneapolis, 1989. ROSENBLUM Robert, *On Modern American Art*, Abrams, New York, 1999, pp. 327-329.
- **Ellsworth KELLY** a) Source des œuvres Art Institute of Chicago Fine Arts Museum, San Francisco Foundation Beyeler, Bâle Metropolitan Museum, New York Museum of Contemporary Art, Los Angeles Museum of Modern Art New York Museum of Modern Art, San Francisco National Gallery of Art, Washington Philadelphia Museum of Art The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington Yale Museum of Art b) Ouvrages consacrés à l'artiste Ellsworth Kelly, *In Between Spaces, Works 1956-2002*, Cantz, Foundation Beyeler, Bâle, 2002. Ellsworth Kelly in San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2002.

- **Allan McCOLLUM** a) Source des œuvres Centre Georges Pompidou, Paris High Museum, Atlanta Metropolitan Museum, New York Musée d'art Moderne, Lille-Villeneuve d'Ascq Musée de Grenoble Museum of Fine Art, Boston Museum of Modern Art, New York The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington Wadsworth Atheneum, Hartford Whitney Museum of American Art, New York b) Ouvrages consacrés à l'artiste *Allan McCollum*, Musée d'Art moderne de Lille métropole-Villeneuve D'Ascq, 1998. *Allan McCollum, Natural Copies*, catalogue d'exposition, Cantz, Hanovre, 1995. *Allan McCollum*, Portikus, Francfort, 1998. GINTZ Claude, *New York, Ailleurs et autrement*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984.
- **Robert MANGOLD** a) Source des œuvres Fine Arts Museum, San Francisco Guggenheim Museum, Manhattan Kunstmuseum, Bâle Museum of Contemporary Art, Los Angeles Museum of Modern Art, New York National Gallery of Art, Washington Tate Gallery, Londres The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington The Phillips Collection, Washington b) Ouvrages consacrés à l'artiste SHIFF Richard (dir.), *Robert Mangold*, Londres, Phaidon, 2000.
- **Robert MORRIS** a) Source des œuvres Castello di Rivoli, Turin Centre Georges Pompidou, Paris High Museum, Atlanta Musée de Grenoble Museum of Modern Art, New York Tate Gallery, Londres Yale University Art Gallery
- **Barnett NEWMAN** a) Source des œuvres Centre Georges Pompidou, Paris Kunstmuseum, Bâle Metropolitan Museum, New York Museum of Contemporary Art, Los Angeles Museum of Modern Art, New York Museum of Modern Art, San Francisco National Gallery of Art, Washington National Gallery of Art, Ottawa National Gallery of Art, Washington Stedelijk Museum of Modern Art, Amsterdam Tate Gallery, Londres Whitney Museum of American Art, New York b) Ouvrages consacrés à l'artiste NEWMAN Barnett, *Selected Writings and Interviews*, New York, Knopf, 1990. TEMKIN Anne, dir., *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, 2002.
- **Mark ROTHKO** a) Source des œuvres Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York Centre Georges Pompidou, Paris Fine Arts Museum, Houston Guggenheim Museum, Manhattan Kunstmuseum, Bâle Metropolitan Museum, New York Museum of Contemporary Art, Los Angeles Museum of Modern Art, New York Museum of Modern Art, San Francisco National Gallery of Art, Washington Tate Gallery, Londres The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington The Phillips Collection, Washington Whitney Museum of American Art, New York Yale University Art Gallery b) Ouvrages consacrés à l'artiste NODELMAN Sheldon, *The Rothko Chapel Paintings : Origins, Structure, Meaning*, The Menil Foundation, Houston, 1997. ROTHKO Mark, *Ecrits sur l'art, 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005. SCULLY Sean, *Mark Rothko, corps de lumière*, Paris, L'échoppe, 1999. WEISS Jeffrey, dir., *Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, 1998.
- **Robert RYMAN** a) Source des œuvres Centre Georges Pompidou, Paris Collection Lambert Avignon Dia-Beacon, New York Galerie Lelong, Paris Museum of Contemporary Art, Chicago Museum of Contemporary Art, Los Angeles Museum

of Modern Art, New York National Gallery of Art Washington Tate Gallery, London
 b) Ouvrages consacrés à l'artiste FREMON Jean, *Robert Ryman*, repères, cahiers d'art contemporain, Galerie Maeght Lelong, 1984. Daniel Buren, *L'ineffable, à propos de Ryman*, Jannink, Paris, 1999. *Robert Ryman*, Beaux Arts Magazine, Paris, 1999, hors-série. *Robert Ryman*, catalogue, Londres, Tate Gallery, New York, MoMa, 1993. *Robert Ryman*, Dia Art Foundation New York, 1988. *Robert Ryman*, Espace d'Art Contemporain, Paris, 1991. *Robert Ryman, New Paintings*, Pace Gallery New York, 1990. Essay by Yve-Alain Bois. SAUER Christel, RAUSSMÜLLER Urs, *Robert Ryman*, Espace d'Art Contemporain, 7 rue de Lille, Paris,

- **Sean SCULLY** a) Source des œuvres Corcoran gallery of Art, Washinton Fine Arts Museum, San Francisco Galerie Lelong, Paris Metropolitan Museum, New York Museum Of Fine Arts, Boston Museum of Forth Worth, Texas National Gallery of Art Washington Tate Gallery, Londres The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington The Hugh Lane Gallery, Dublin b) Ouvrages consacrés à l'artiste GIRARD Xavier, « Sean Scully Affection du tableau », *Sean Scully*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996. MEIER Richard et SCULLY Sean, *Espace et lumière*, Paris, L'échoppe, 1999. POIRIER Maurice, *Sean Scully*, Hudson Hills Press, New York, 1990. *Sean Scully*, catalogue d'exposition, Hôtel des Arts, Toulon, 2003.
- **Frank STELLA** a) Source des œuvres The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington Tate Gallery, Londres Fine Arts Museum, San Francisco Museum Of Fine Arts, Boston Museum Of Fine Arts, Houston National Gallery of Art, Washington The Phillips Collection, Washington Guggenheim Museum, Manhattan Metropolitan Museum, New York Museum of Modern Art, New York Centre Georges Pompidou, Paris Brooklyn Museum of Art Art Institute of Chicago b) Ouvrages consacrés à l'artiste JODIDIO Philip, « Stella », *Connaissance des Arts*, 52, 1995. RUBIN William, *Frank Stella 1970-1987*, New York, Museum of Modern Art, 1987. STORR Robert, « Stella », *Artpress*, 125, mai 1998. ROSENBLUM Robert, *On Modern American Art*, Abrams, New York, 1999, pp. 164-185.
- **James TURRELL** a) Source des œuvres Guggenheim Museum, Manhattan Museum of Contemporary Art, Anvers Museum of Contemporary Art, Los Angeles Museum Of Fine Arts, Houston National Gallery of Art, Washington b) Ouvrages consacrés à l'artiste ADCOCK Craig, *James Turrell, the art of light and space*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990. BROWN Julia (dir.), *Occluded Front*, Los Angeles, Lapis Press, 1985.

II. Ouvrages Généraux

ALBERTI Leon Battista, *De la Peinture*, Paris, Macula, 1992.

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

BAL Mieke, *Looking In, the art of viewing*, Amsterdam, G+B Arts International, 2001.

- BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1994.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, folio essais Gallimard, 2000.
- BECKER Howard, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982.
- BJELAJAC David, *American Art, A Cultural History*, Laurence King Publishing, 2000.
- BONFAND Alain, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Presses Universitaires de France, 1995.
- BONFAND Alain, *L'Art abstrait*, Collection Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1994.
- BOUGNOUX Daniel, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1991.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 1998.
- BUREN Daniel, *Écrits, 1965-1990*, 3 volumes, CAPC, Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991.
- Le Cadre et le Socle dans l'art du 20^e siècle*, Dijon, Université de Bourgogne 1987.
- Cadres revisités, Chefs d'œuvre de la photographie néerlandaise présentés dans les anciens cadres de la Collection Frits Lugt*, Exposition-dossier VII, Institut Néerlandais / Fondation Custodia, Paris, 2005.
- DEBRAY Régis (dir.), *Les Cahiers de Médiologie*, 1, Gallimard, Paris, 1996.
- CAHN Isabelle, *Cadres de peintres*, Paris, Hermann, RMN, 1989.
- CARERI Giovanni, « L'écart du cadre » *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 17/18 1986, pp. 159-167.
- CARROLL Lewis, *Through the Looking Glass*, Londres, Penguin, 1994.
- CELANT Germano, « Framed : Innocence or Gilt », *Artforum*, Summer, 1982, pp. 49-55.
- COMETTI Jean-Pierre (dir.), *Les Définitions de l'art*, La Lettre volée, Bruxelles, 2004.
- DAVAL Jean-Luc (dir.), *La Grande histoire de la peinture moderne*, Skira, Genève, V : *Tendances d'aujourd'hui*, 1982.
- DE DUVE Thierry, *Voici, Cent ans d'art contemporain*, Brussels, Ludion, 2000.
- DE DUVE Thierry, *Au Nom de l'art*, Minuit, Paris, 1989.
- DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 1990.
- Dislocations*, catalogue, MoMa/Abrams, New York, 1992
- DURO, Paul (ed.), *The Rhetoric of the Frame : Essays on the Boundaries of the Aesthetic*, New York, Cambridge UP, 1996.
- FEETHAM Piers et Caroline, *L'art du cadre*, Gründ, Paris, 1998.
- FLAM Jack, *Matisse in the Cone Collection*, The Baltimore Museum of Art, Baltimore, 2001.
- FRIED Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

-
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
- GOFFMAN Irving, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991. (*Frame Analysis*, 1974).
- Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, E.N.S.B.A., Paris, 1990.
- GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris (Nîmes ?), J. Chambon, 1996.
- HEYDENRYK Henry, *The Art and History of Frames, an Inquiry into the Enhancement of Paintings*, New York, Heineman, 1963.
- KEMP Jean, « Trompe l'œil, L'Œil, Cercles, 1, 1, printemps 2000, [http : //www.cercles.com](http://www.cercles.com)
- LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, « L'espace de l'art », *Critique*, 275, avril 1970, pp. 321-343.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *Annexes – de l'œuvre d'art*, Editions La Part de l'Œil, Bruxelles, 1999.
- LEVINSON Jerrold, *L'Art, la musique et l'histoire*, L'Eclat, Paris, 1998.
- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.
- MARIN Louis, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 1994.
- MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Collection Savoir, Hermann, 1972.
- MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- MOLES Abraham, *Psychologie du kitsch, l'art du bonheur*, Denoël Gonthier, Paris, 1976.
- NOVAK Barbara, *Nature and Culture, American Landscape and Painting, 1825-1875*, New York, Oxford University Press, 1995.
- OLIVERA, OXLEY, PETRY, *L'Installation*, Thames & Hudson, Paris, 1997 (Londres, 1994).
- PENNY Nicholas, *Frames*, Londres, National Gallery Publications, 1997.
- PUTNAM James, *Le Musée à l'œuvre (le musée comme medium dans l'art contemporain)*, Paris, Thames & Hudson, 2002.
- REISS Julie H., *From Margin to Center, The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999.
- ROSE Barbara, *American Painting since 1900*, Thames & Hudson, 1967.
- ROSENBLUM Robert, *On Modern American Art*, Abrams, New York, 1999.
- ROUGÉ Bertrand (dir.), *Cadres & Marges*, Actes du quatrième colloque du C.I.C.A.D.A., Publications de l'Université de Pau, 1995.
- SAGNER-DUCHING Karin (dir.), *Monet and Modernism*, Prestel Munich, 2001, p. 26 et Gottfried Boehm, *Ibid.*, pp. 155-162...]

- SANDLER Irving, *The Triumph of American Painting, A History of Abstract Expressionism*, New York, Harper & Row, 1970.
- SANDLER Irving, *Le Triomphe de l'art américain, 2 : Les années soixante*, Paris, Editions Carré, 1990.
- SANDLER Irving, *Le Triomphe de l'art américain, 3 : l'école de New York*, Paris, Editions Carré, 1991.
- SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982.
- SCHNEIDER Pierre, *Matisse*, Flammarion, Paris, 1984.
- SIEGEL Jeanne, *Painting After Pollock*, Amsterdam, G+B Arts, 1999.
- STANISWZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- TALON-HUGON Carole, *Avignon 2005, Le Conflit des héritages*, du théâtre, hors-série, 16, juin 2006.
- TISSOT Roland, *Peinture et sculpture aux Etats Unis*, Paris, Armand Colin, 1973.
- TISSOT Roland, *L'Amérique et ses peintres*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- TISSOT Roland, *Éléments de Sémiologie du non-verbal*, Vanves, Editions du CNED, 1987.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Editions sociales, 1982.
- VANLIER Henri, "Anthropologie du cadre photographique", *Les Cahiers de la Photographie*, 19, Paris, Centre National des Lettres, 1986, pp. 66-77.
- VANLIER Henri, *Philosophie de la photo*, Les Cahiers de la photographie, hors série, Paris, 1983.
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre*, Verdier, Paris, 2004.
- WOLF Werner et BERNHART Walter (edit), *Framing Borders in Literature and Other Media. (Studies in Intermediality 1)*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2006.
- ZASK Joëlle, *Peuples de l'art*, Cités, PUF, 11, 2002.

Index

- A Alberti • 17, 23, 25, 144, 146, 149, 205 Arasse Daniel • 30, 42, 43, 56, 59, 146, 147, 148, 149 Asher Michael • 77, 226, 228, 229
- B Bazin André • 32, 53 Becker Howard • 114, 289 Bjelajac David • 65, 77 Bois Yve-Alain • 115, 116, 132, 278, 289 Bonfand Alain • 65, 156, 157, 164, 289 Bournoux Daniel • 52, 56 Bourgeois Louise • 20, 230 Buren Daniel • 19, 61, 62, 102, 115, 117, 124, 125, 126, 134, 189, 211, 214, 278 Burke Edmund • 86, 88 Byars James Lee • 239
- C Cahn Isabelle • 13, 14, 15, 30, 42, 43, 47, 51, 65, 104, 289 Calder Alexander • 9 Careri Giovanni • 44, 46, 48, 49, 51, 55, 58, 62, 63, 104 Carroll Lewis • 219, 224, 253 Celant Germano • 13, 14, 60, 66, 68, 69, 200 Cézanne Paul • 8, 12, 42, 73, 74, 113, 198, 206, 235, 236, 237 Château Dominique • 56, 67, 142 Christo • 8
- D Dagen Philippe • 225, 231 de Chassez Eric • 96, 97, 289 De Duve Thierry • 61, 132, 289 De Kooning Willem • 114 de Maria, Walter • 239 Degas Edgar • 14, 30, 42, 58, 187, 216, 265 Derrida Jacques • 11, 12, 13, 45, 49, 68, 69, 128, 206, 259 Diller Bourgoyne • 9 Duchamp Marcel • 9, 10, 15, 56, 57, 67, 92, 128, 142, 145, 152, 227, 246, 256, 257, 259, 260, 268, 269, 270, 289
- E Eakins Thomas • 9
- F Flavin Dan • 93, 129, 151, 171, 240 Fried Michael • 109, 165, 229
- G Gardner Isabela Stewart • 36, 37, 243, 267, 268, 289 Genette Gérard • 48 Gintz

- Claude • 215, 218, 219 Greenberg Clement • 78, 109, 114, 116, 163, 169, 171, 174, 254 Guilbaut Serge • 16, 82
- H Harris Suzanne • 8 Hartley Marsden • 9 Hesse Eva • 6 Heydenryk, Henry • 14, 40, 42, 48, 49, 76, 261 Hicks Edward • 9 Hill Gary • 239 Holzer Jenny • 226, 240 Hopper Edward • 30, 32
 - I Innerst Mark • 4, 8, 197, 274
 - J Johns Jasper • 117, 166 Judd Donald • 8
 - K Kaprow Alan • 224, 225, 229, 232 Kelly Ellsworth • 4, 7, 140, 274 Kempf Jean • 1, 2, 206
 - L Lacan Jacques • 141 Lafargue Bernard • 23, 24, 41, 43 Lawler Louise • 198, 208 Lebensztein Jean-Claude • 13, 14, 29, 49, 52, 53, 54, 55, 58, 67, 68, 90, 137, 149, 216 Levinson Jerrold • 47, 240, 246, 289 LeWitt Sol • 171, 193 Louis Morris • 13, 14, 42, 56, 59, 167, 171, 238, 270, 283
 - M Magritte • 9 Malraux André • 41, 60, 68, 163 Mangold Robert • 4, 7, 8, 181, 275 Marin Louis • 13, 30, 41, 42, 46, 55, 56, 59, 60, 67, 167, 238, 257, 289 Matisse Henri • 6, 10, 11, 17, 44, 47, 50, 57, 58, 62, 64, 68, 80, 99, 100, 113, 115, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 164, 186, 282, 283, 284 Matta-Clark Gordon • 20, 223, 226 McCollum Allan • 4, 8, 197, 275 McCracken John • 36 Mondrian Piet • 15, 49, 51, 63, 66, 67, 83, 89, 113, 164, 185, 190, 258, 271 Morris Robert • 4, 8, 197, 276
 - N Newman Barnett • 4, 6, 276 Noland Kenneth • 171
 - O O'Doherty Brian • 107, 231 Oldenburg Caes • 224, 227 Olitski Jules • 171
 - P Panofsky Erwin • 41, 51, 147 Phillips Duncan • 6, 41, 99, 101, 105, 243, 276, 277, 279 Picabia Francis • 35, 92 Pollock Jackson • 6, 13, 32, 54, 71, 72, 73, 87, 93, 97, 109, 114, 119, 136, 144, 169, 176, 177, 185, 195, 224, 246, 252, 254, 258, 273, 284
 - R Rauschenberg Robert • 35, 225 Reinhardt Ad • 18, 80, 107, 116, 134, 163 Reiss Julie • 208, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 240 Rhoades Jason • 8 Rosenblum Robert • 87, 166, 168, 175, 176, 177, 178, 201, 205 Rothko Mark • 4, 6, 276, 277 Rougé Bertrand • 43, 46, 104, 200 Rubin William • 153, 172, 177 Ryman Robert • 4, 6, 7, 113, 277
 - S Sandler Irving • 16, 78, 82, 96, 97, 111, 163, 166, 169, 170, 171, 174, 289 Sargent John Singer • 36, 37, 243, 265, 267, 268, 289 Schapiro Meyer • 49, 52, 53, 55, 59, 63, 185 Schneider Pierre • 11, 17, 64, 87, 145, 146, 147, 149, 164, 186 Schwitters Kurt • 224 Scully Sean • 6, 7, 277, 278 Seurat Georges • 14, 43, 50, 51, 65, 244, 265, 270 Stella Frank • 4, 7, 160, 278 Storr Robert • 114, 131, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 191, 195, 289 Sweeney James Johnson • 40, 73, 74
 - T Tissot Roland • 2, 44, 72, 82, 83, 90, 93, 193, 289 Trakas George • 226, 230 Turell James • 8 Tuttle Richard • 36
 - V Vanlier Henri • 23, 24, 25, 30, 31, 32, 95
 - W Wajcman Gérard • 46, 48, 51, 53, 58, 68, 147, 148, 157, 206, 257, 289 Warhol Andy • 61, 171, 256 Whistler James Abbott McNeill • 9 Wilson Robert • 143, 233

Wolf Werner • 47, 67, 137, 194