

“Questa specie di farsa che è la mostra” ou les Brillo Boxes “à l’italienne”. Méta-indiscernabilité, pseudo-littéralité, mise en figure et illusions de rupture dans l’art italien des années 60

Bertrand Rougé

▶ **To cite this version:**

Bertrand Rougé. “Questa specie di farsa che è la mostra” ou les Brillo Boxes “à l’italienne”. Méta-indiscernabilité, pseudo-littéralité, mise en figure et illusions de rupture dans l’art italien des années 60. Palinsesti, 2011, 1 (1), pp.21-43. hal-02171773

HAL Id: hal-02171773
https://univ-pau.hal.science/hal-02171773

Submitted on 28 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BERTRAND ROUGÉ

“Questa specie di farsa che è la mostra” ou les *Brillo Boxes* “à l’italienne”.

Méta-indiscernabilité, pseudo-littéralité, mise en figure et illusions de rupture dans l’art italien des années 60

Que les artistes des années 1960, en Italie et ailleurs, aient introduit de nouveaux matériaux dans l’art au point que cela puisse poser aujourd’hui des problèmes méthodologiques inédits de description, d’archivage, de stockage et de conservation, qu’ils aient du même pas introduit des modes nouveaux de relation esthétique et de conception de l’art dont l’histoire de l’art doit rendre compte, cela paraît vraisemblable. Toutefois, que l’apparition de ces nouveaux matériaux et de ces nouvelles pratiques soit le symptôme d’une rupture historique décisive et franche après laquelle plus rien ne serait plus comme avant, d’un bouleversement si fondamental que les critères d’identification, de définition et de lecture de l’art en soient entièrement à réviser, c’est une impression que je souhaiterais tempérer ici en soulignant à quel point, sous les ruptures apparentes, se maintient un socle continu et toujours résurgent sur lequel se fondent les pratiques artistiques et qui est celui de la figure. Je tenterai donc ici de montrer, sous les apparences et les discours de rupture, les affleurements insistants de cette permanence *figurative* fondamentale à partir d’exemples de l’art italien des années 60 interprétés au prisme d’une relecture critique des thèses d’Arthur Danto sur la fin de (l’histoire de) l’art qu’il me faut d’abord résumer brièvement.[1]

Danto Revisited: littéralité trompeuse, illusion de la fin de l’art et permanence de la figure

Pour Danto, les *Brillo Boxes* qu’Andy Warhol exposa en avril 1964 à la Stable Gallery de New York, étant perceptuellement indiscernables des boîtes de Brillo du supermarché voisin, posaient enfin la question de l’art dans ses termes philosophiques: qu’est-ce qui distingue deux objets perceptuellement indiscernables quand l’un d’entre eux est de l’art et l’autre n’en est pas? Devenu en 1984 critique d’art pour *The Nation* et confronté à l’art des années 80 où “anything goes”, il conclut que l’art, ayant successivement rendu obsolètes le récit vasarien puis le récit greenbergien, n’a désormais plus d’orientation historique privilégiée, et qu’il est donc entré dans son ère post-historique et pluraliste. Mettant ce constat en rapport avec l’exposition de Warhol, il en déduit que l’histoire de l’art a pris fin ce jour de 1964 où la question de l’art avait trouvé sa formulation philosophique juste.

En décrivant la fin de l'art, Danto ne fait, en fin de compte, qu'ajouter une rupture supplémentaire aux péripéties de l'histoire de l'art. Or, il me semble que cette rupture n'est que de surface, parce qu'elle se joue sur un fond continu et occulté, que cette *fin de l'art* est illusoire, parce qu'elle n'est qu'une manière de relancer l'opération fondamentale de l'art qui est la *figuration*. J'entends ici par *Figuration*, pour faire pièce à la *Transfiguration* de Danto, la *mise en figure* au sens rhétorique (mais aussi bien plastique et conceptuel).[2] Cette *mise en figure*, qui englobe mais ne se limite pas à la représentation et à la figuration mimétiques ou symboliques classiques, consiste à élaborer une figure fondamentalement oxymorique (par agencement, déplacement, recontextualisation, juxtaposition, etc.) qui permet au spectateur de bénéficier du *potentiel* métamorphique et ironique de ce dispositif doué d'*energeia*/*enargeia*.[3] Les ruptures de l'histoire de l'art ne seraient, dès lors, que des manières de réviser, d'explorer, d'affiner, de renouveler, de renforcer, voire d'énergiser toujours plus (selon des contextes eux-mêmes constamment changeants) les modes de *mise en figure*. Or, et c'est là sans doute l'apport intéressant de Danto, qui dit figure dit interrogation de l'indiscernabilité (et de la littéralité). A ceci près, cependant, que cette interrogation, loin d'avoir été découverte à New York en 1964, n'a jamais cessé d'être au cœur des préoccupations les plus explicites de l'art – ne serait-ce qu'à travers toute l'histoire de son fonctionnement mimétique.[4] Et l'exposition des *Brillo Boxes* n'en est qu'une manifestation ironique supplémentaire.

Certes, tout se joue autour de l'indiscernabilité des *Brillo Boxes* (ou, du moins, autour du jeu sur l'indiscernabilité), mais d'une manière qui invalide la thèse de Danto. Warhol n'expose pas des readymades mais des boîtes construites et peintes pour prendre l'*apparence* des boîtes de Brillo du supermarché. Il s'agit donc d'un classique trompe-l'œil, mais dans un contexte artistique où ce trompe-l'œil de boîtes de Brillo, se faisant *passer pour* un objet réel, devient *ipso facto* un *trompe-l'œil de readymade*. Telle est l'ironie critique que Warhol adresse à Duchamp: le très classique illusionnisme du trompe-l'œil mime la littéralité moderne du readymade. Mais surtout, par leur méta-indiscernabilité, le trompe-l'œil et le readymade dévoilent leur enjeu commun: l'indiscernabilité qui est au cœur de la *mise en figure* – cette figure fût-elle un véritable readymade. La rupture de 1964 n'est en fait qu'un renouement. Vus sous cet angle, les *Brillo Boxes* proposent une relecture ironique du readymade littéraliste à la lumière de l'illusionnisme figuratif et soulignent à quel point le readymade – lui-même un équivalent symétrique du trompe-l'œil en ce qu'il *fait passer* un objet quotidien *pour* une œuvre d'art – relie un avant et un après historiques, autant qu'il les sépare.

C'est que la démonstration de Warhol s'effectue dans le contexte pop d'une conscience de l'histoire de l'art reconquise et ouvertement affirmée. Tout en étant formellement modernes, les artistes pop réintègrent dans leurs œuvres des références à l'art occidental et s'affirment en rupture avec le tabou dont les modernistes frappent l'illusion figurative. Les *Brillo Boxes* (mais aussi bien les

Flags et les *Maps* de Johns, les *Mirrors* de Lichtenstein, etc.) montrent comment ils remettent en jeu les questions de l'illusion et de la figure au cœur même de la littéralité moderniste, mais de manière critique, dans un effort de dépassement et de renouement historique, et non par un mouvement rétrograde de retour à un quelconque *status quo ante*. C'est sur ce point que la question de la méta-indiscernabilité des *Brillo Boxes* prend tout son sens historique et artistique. L'œuvre de Warhol est une manière de remettre en cause le fantasme littéral moderniste (dont le readymade n'est qu'un des avatars avec l'abstraction, le minimalisme, l'automatisme, etc.), fantasme littéral inséparable d'une téléologie orientée vers une fin de l'art, fût-ce celle de Greenberg, de Duchamp ou de Danto. Ainsi, les discours modernistes sur la littéralité, l'indiscernabilité et la rupture conspirent à une atmosphère de fin de l'art à laquelle Danto s'efforce de donner une substance philosophique; mais les *Brillo Boxes* – et le Pop Art dans son ensemble – sur lesquels repose sa thèse, manifestent au contraire (et ironiquement) ce qu'il y a de figuration nécessaire au cœur de la littéralité, de diaphore au principe des indiscernables, de continuité dans le moment même de la rupture. Pour résumer, loin de signer la fin de l'art, les *Brillo Boxes* proposent une critique des discours littéralistes du modernisme et relancent l'histoire de l'art sur sa trajectoire ancestrale d'exploration des pouvoirs de la *mise en figure*.
Relire ainsi les *Brillo Boxes* avec *et* contre Danto, c'est-à-dire, avec les indiscernables et contre la fin de l'art, c'est nécessairement relire l'histoire de l'art moderne à la lumière de la continuité profonde de cette *figuration*, à la fois incompatible avec la notion d'une fin historique de l'art et indissociable des pratiques artistiques, fussent-elles hyper-intellectualisées ou conceptuelles, puisque toute pratique artistique consisterait à produire une figure. Cette relecture, qui insiste sur la divergence entre l'utopie littéraliste de la rupture propre au modernisme et la réalité fondamentalement et continûment figurative des pratiques artistiques, il me semble qu'on peut l'étayer aussi en s'appuyant sur une analyse de l'art italien des années 60. Quoique les œuvres et les discours produits en Italie durant cette période diffèrent à bien des égards de ce que l'on trouve alors aux Etats-Unis, les mêmes problématiques semblent, peu ou prou, y rencontrer les mêmes contradictions de fond.

Tabula rasa: littéralisme, fin de l'art et rupture dans les discours sur l'art italien des années 50 et 60

Extrêmement active, la scène artistique italienne des années 60 est, en effet, très informée de ce qui se passe à l'étranger. Johns et Rauschenberg exposent en Italie dès 1958 et 1959, et certaines de leurs œuvres sont reproduites dès le premier numéro de la revue *Azimuth*, en 1959. Yves Klein, John Cage, Pierre Restany sont présents très tôt à Milan et leur influence s'y fait déjà sentir, à une époque où les débats artistiques qui tournent encore autour de la question de

l'Informel, typiques du modernisme ambiant des années 50, définissent une atmosphère de fin de l'art, indissociable d'un discours du recommencement où littéralité et radicalité vont de pair. Pour résumer, l'art ancien n'est plus, il faut recommencer l'art à zéro, afin qu'il ne soit "*plus que* … [ceci ou cela, selon les options choisies], *et rien d'autre*". Cette formule qui résume l'effort de réduction moderniste dans sa radicalité littéraliste, on en trouve divers aspects clairement exprimés dans des manifestes et déclarations d'artistes italiens de la période.[5]
Le 17 mai 1952, par exemple, le *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, déclare: "il quadro non è piú quadro, la scultura non è piú scultura". La même année, Enrico Baj et Sergio Dangelo écrivent, dans leur *Manifesto della pittura nucleare*, "vogliono e possono reinventare la pittura". En 1957, plusieurs artistes, dont Piero Manzoni, affirment dans "Per una pittura organica": "reinventiamo continuamente la pittura". En 1962, Luciano Fabro déclare: "Bisognava ricominciare da capo". Le thème de la fin de l'art et de son recommencement est inlassablement repris. En 1962, le Gruppo Uno, dans sa *Dichiarazione poetica* s'érige contre "le istanze tardoromantiche contenute nell'informale"; et en mai 1968, à l'occasion de la création par Michelangelo Pistoletto à Turin du groupe théâtral Zoo, Pistoletto écrit: "il est inutile de prédire la fin de l'art. L'art est fini depuis 50 ans". Dans le contexte de l'architecture, Filiberto Menna évoque quant à lui la mort de l'art par dissolution de l'esthétique dans le quotidien, au sens de Mondrian et Wright. Motif dont on retrouve une autre manifestation littéraliste dans cette déclaration de Manzoni, dans la lignée John Cage: "Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere". C'est d'ailleurs Manzoni qui, dans son texte de 1960 intitulé "Libera dimensione", à propos de ses *Achromes*, écrit la formule italienne qui se rapproche le plus du célèbre énoncé littéraliste de Frank Stella ("What you see is what you see"): "La questione per me è dare una surperficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie […] *una superficie bianca che è una superficie bianca e basta* [je souligne]".[6]
Ces discours sur la rupture, pour ainsi dire constitutifs du modernisme, sont d'autant plus prégnants en Italie que les milieux artistiques et intellectuels des années 60 y sont impliqués – plus qu'aux Etats-Unis, par exemple – dans des débats très politiques sur des questions de rupture (révolutionnaire). Tout cela influe sur les modes de questionnement artistiques et esthétiques, comme en témoignent le texte d'Enrico Castellani, "Continuità e nuovo", publié dans *Azimuth* en 1960, ou la conception politique du statut tragique de l'artiste que Giulio Carlo Argan expose dès 1961 dans *Salvezza e caduta nell'arte moderna*. Artistes et critiques, animés simultanément par la question moderniste du nouveau et la question contemporaine de la révolution politique, ne cessent durant ces années de méditer une histoire faite de ruptures. Même Umberto Eco, dont on verra plus loin la position pourtant plus classique, appuie sur un constat de discontinuité sa lecture de l'Informel comme œuvre ouverte, comme figure d'un monde moderne lui-même éclaté: "La discontinuité des phénomènes remet

en question la possibilité d'une image unifiée et définitive de l'univers", écrit-il. Et, dans un une phrase ambiguë qui pourrait le faire lui-même prendre pour un littéraliste, il ajoute: "L'œuvre 'ouverte' entend en pleine lucidité donner une image de la discontinuité: elle ne la raconte pas, elle *est* cette discontinuité".[7] Assurément, "donner une image de la discontinuité" et "être cette discontinuité" sont deux choses différentes, mais que Eco les confonde ici au détour d'une phrase, lui dont nous verrons que la position est toute différente, témoigne de l'emprise du discours littéraliste sur la nécessité d'éliminer toute figuration au profit de la présence de la chose-même.
Toutefois, si les discours littéralistes sur la rupture et la fin de l'art semblent saturer l'atmosphère intellectuelle, bien des pratiques et des questionnements artistiques vont dans un sens diamétralement opposé à ce fantasme de *tabula rasa*, soulevant la question de la continuité historique et de la pertinence récurrente de la figuration.

Renouement: l'art du passé dans l'art du présent

Comme le fait remarquer Caroline Tisdall, et c'est sans doute là un aspect qui le distingue fortement de son contemporain américain, "The Italian artist works [...] in cities which are encrusted with antiquity, crammed full of the paintings, monuments and architecture of the Renaissance, mannerism and the baroque"[8]. Or, c'est un fait que, après la table rase littéraliste de l'Informel et des discours qui l'ont accompagné, et comme c'était le cas avec le Pop Art américain après l'hégémonie de la New York School, un grand nombre d'artistes ont réintroduit dans leurs œuvres, *en même temps que la figuration* – simultanéité qui mérite réflexion –, des références explicites à l'art occidental antique et moderne.
On peut mentionner la *Venere degli stracci* (1967) de Michelangelo Pistoletto; Tano Festa remployant Michel-Ange, Vinci, Botticelli; Mario Schifano citant Piero et les Futuristes; Renato Mambor renvoyant à Caravage; les sculptures de bois de Mario Ceroli évoquant Uccello, Piero, Vinci, Michel-Ange; Giosetta Fioroni citant Carpaccio; mais aussi – nous y reviendrons – les artistes réputés "pauvres" Luciano Fabro, Giulio Paolini et Jannis Kounellis: le goût paradoxalement presque baroque du premier pour les matériaux nobles et traditionnels de l'art comme le marbre et le verre de Murano, les références du second à Lotto, Raphaël, Poussin, De Chirico, l'utilisation récurrente par le dernier de masques de la tragédie grecque et de fragments de statues.[9]
On pourrait allonger la liste, et surtout il faudrait analyser individuellement les modalités de ces références à l'art du passé, mais une chose est sûre: il n'est pas possible, *a fortiori* dans le contexte urbain, culturel et muséal italien, de réduire la diversité de ces relations individuelles à l'histoire de l'art et aux œuvres du passé au simple phénomène post-historique de la citation pseudo-ironique et vaguement rétrospective d'un stock culturel d'images que la thèse postmoderniste voudrait y voir. Ce phénomène massif de rappel des œuvres du

passé consiste en fait souvent à rappeler et à réexaminer *dans le présent* des questionnements artistiques fondamentaux et récurrents qui sont *déjà* au cœur des œuvres citées.

Il faudrait analyser les cas un par un, mais soulignons tout de même que ces citations ne règlent pas un simple problème d'iconographie. Prenons l'exemple de Pistoletto. Ses peintures sur miroir ne se contentent pas de dénigrer le paradigme classique et "dépassé" de la représentation; au contraire, par leur dispositif même, et non par leur iconographie, elles rouvrent et enrichissent la question du tableau et de notre rapport au tableau dans des dimensions spéculaires et théoriques déjà potentiellement présentes dans la *tavoletta* de Brunelleschi et plus tard analysées par Hubert Damisch dans *L'Origine de la perpective*.[10] Il faudrait aussi relire les déclarations ambiguës, voire ambivalentes, de Pistoletto, lorsque, participant dans les années 1967-1968 au mouvement littéraliste des artistes plasticiens vers la plus grande présence de la pratique théâtrale, il déclare:

> Passer des tableaux réfléchissants au théâtre – tout est théâtre – m'a semblé très naturel. Il y a 2000 ans que le même spectacle tient l'affiche et bat tous les records de représentation: il s'appelle 'Messe'. On a bâti des théâtres exprès pour jouer ce spectacle: ils s'appellent 'Eglises'. Il y a 2000 ans que nos peintres, à l'exception de quelques-uns, décorent ces églises: de la même façon ils font aujourd'hui les décors d'une pièce de théâtre ou ils font 'l'art du peuple'. Etant donné qu'il s'agit de porter l'art à la vie, nous trouvons le théâtre dans le monde entier ainsi que nous y trouvons la galerie de tableaux.[11]

Un peu plus loin, mentionnant la porosité "entre peinture et spectacle, entre spectacle et religion", la politique n'étant à ses yeux que la partie la plus superficielle de la religion, il précise que "il n'est pas vrai du tout que le théâtre traverse une période de crise: c'est la religion qui la traverse".[12] Il ne souligne pas ici la démarche littéraliste inspirée des happenings qui consiste à abandonner les mediums plastiques, jugés trop métaphoriques, au profit d'un engagement *littéral* du corps de l'artiste dans une *co-présence* avec le spectateur. Au contraire de cette quête de la présence littérale, il souligne toute la part classique de représentation et de *théâtralité* (celle-là même que le littéraliste Michael Fried condamne chez les minimalistes), et donc toute la part de figuration et de fiction, qu'il y a dans le théâtre autant que dans la peinture. D'ailleurs, il n'y avait là rien de totalement nouveau, puisque, dans la même veine, dès sa performance du 21 juillet 1960, *Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, où tout se joue entre l'index d'une empreinte digitale et la présence réelle de l'art ingéré par le spectateur, Piero Manzoni avait déjà clairement renoué avec des problématiques anciennes du même type en manifestant un intérêt précis pour les questions eucharistiques dont Louis Marin a depuis souligné et développé les potentialités dans le domaine de la théorie sémiologique et, plus généralement, de l'histoire de l'art et de la représentation.[13]

Résurgences: débats sur le signe, la représentation, la "figure", la chose même…

On touche là à toute l'ambiguïté d'un débat esthétique et politique autour des signes et de leur statut figuratif qui mettra en tension les exigences objectives de la sémiologie et l'utopie littéraliste des modernistes. Dès 1960, par exemple, Cesare Brandi souligne dans *Segno e immagine* que le signe, pour être tel, ne peut être informel, soulevant ainsi à propos de l'art informel la question du rapport entre littéralité, immédiateté et signification artistique, mais aussi le rôle déterminant de la *conformazione*, c'est-à-dire, de la configuration ou *mise en figure*.

Or, c'est bien sous cet angle que, comme aux Etat-Unis, la figuration pop fait l'objet, en Italie, de condamnations idéologiques sans appel. Car, avec les œuvres pop, affleure à nouveau la question de la figure et de la fiction, d'autant plus problématique qu'elle fait l'objet du refoulement fondateur d'un modernisme littéraliste en quête de *présence* (réelle). En 1966, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, dans son *Rapporto 60*, condamne un retour réactionnaire à la figuration: "Accantoniamo subito questa corrente nata vecchia. Da molte parti si attendeva con ansia il declino dell'Informale per proporre una restaurazione di vecchie immagini, la difesa di posizioni di retroguardia". Giulio Carlo Argan, dans une lecture plus politique, condamne le caractère mortifère et capitaliste de ce "realismo d'oggetto". Ces condamnations se cantonnent dans une lecture littérale et ne dissocient pas les artistes de leur iconographie, comme en témoignent les lectures obstinément politiques, malgré ses démentis, des œuvres de Franco Angeli .[14]

Maurizio Calvesi, en revanche, opère bien cette distinction quand il souligne la dimension de *reportage* du Pop Art, distinction qui consiste finalement à rappeler cette vieille évidence (oubliée par les littéralistes présentialistes) que la représentation n'est pas le représenté. Gillo Dorfles, quant à lui, affine l'analyse, lorsqu'il choisit de "sauver" Rauschenberg, Johns et Lichtenstein, pour cette raison que leur figuration évite tout langage "eidetico altamente simbolico e metaforico".[15] Sous l'impulsion de la peinture pop, Dorfles amorce ici une première distinction importante entre un certain mode de symbolisation conventionnelle et académique et la figuration, entre la mimèsis classique et la fiction de la figure. Cette distinction, les littéralistes sont incapables de la faire: il rejettent l'ensemble en bloc, car il s'agit à leurs yeux d'objets indiscernables… Là où le Pop Art questionne à nouveaux frais les pouvoirs de la *mise en figure*, les modernistes ne voient que le retour d'un illusionnisme honni et périmé au sein duquel ils sont incapables de distinguer la part mimétique de la part figurative (au sens de *mise en figure*).

Mais ce qui est en jeu, c'est aussi le statut sémiologique de l'œuvre par opposition à une conception littéraliste de sa présence. C'est pourquoi, Umberto Eco, dès 1960, à l'occasion d'une analyse sémiologique de l'Informel, développera une

conception de l'œuvre ouverte qui s'attirera les foudres de Germano Celant, tenant d'un littéralisme "pauvre".
En effet, pour Eco, il est clair que, au fond, et de manière très classique, aussi ouverte que soit l'œuvre, il lui faut encore manifester ordre, équilibre et maîtrise, car, écrit-il:

> la possibilité d'une communication d'autant plus riche qu'elle est plus ouverte, réside dans un délicat équilibre, dans *le minimum d'ordre compatible avec le maximum de désordre*. Cet équilibre subtil marque la frontière entre le domaine où toutes les possibilités sont indistinctes et un champ de possibilités. Tel est donc le problème d'une peinture qui accepte la richesse de l'ambiguïté, la fécondité de l'informe, le défi de l'indétermination. Elle entend proposer au spectateur la plus libre des aventures tout en demeurant communication, la communication du *bruit* maximum avec la contremarque d'une intention qui lui donne qualité de *signal*. Sans cette marque, le spectateur ferait aussi bien d'explorer en toute liberté les revêtements routiers ou les taches des murs.[16]

Autrement dit, Eco pose une limite à la littéralité en art, parce que "Une œuvre est *ouverte* aussi longtemps qu'elle reste une *œuvre*. Au-delà, l'ouverture s'identifie au *bruit*", et alors on entre dans un "dialogue absurde entre un signal qui n'est plus que bruit, et une réception qui n'est plus que délire solipsiste".[17] Ce raisonnement sur l'art informel amène Eco à formuler très justement ce partage qu'il convient de faire au sein de ce que les modernistes rejettent en bloc comme illusionniste ou figuratif: "En ce sens, l'Informel est un refus des formes classiques à direction univoque, mais non pas un abandon de la forme comme condition fondamentale de la communication. L'Informel, comme d'ailleurs toute œuvre 'ouverte', ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à *concevoir la forme comme un champ de possibilités*".[18]
Le fait que l'art informel, que Eco décrit aussi comme "art de la vitalité et du hasard", demeure "soumis aux catégories fondamentales de la communication"[19] est précisément ce que Celant critique et refuse, car il y voit une entreprise de récupération idéologique de l'art qui l'amène à dénoncer "le caractère ambigu de la théorisation de U. Eco":

> l'œuvre ouverte, dénonce-t-il, se présente d'une part comme une modalité particulière de transgression des règles et, en même temps, comme une forme d'intégration à la réalité du monde, dans la mesure où elle est contrainte d'exprimer le résultat d'une adaptation aux contradictions. Dans ce sens, la formulation que Eco donne à l'œuvre ouverte peut être considérée comme un exemple classique de neutralisation culturelle de la révolte.[20]

Où l'on voit que le discours littéraliste est inséparable d'une idéologie de la rupture. Mais l'intérêt du débat est qu'il oppose deux postures différentes. La posture littéraliste qui consiste à considérer que tout ce qui se rapporte à la figuration est condamnable en bloc, tant esthétiquement que politiquement, et une posture sémiologique ou rhétorique qui essaie d'affiner les distinctions et

d'identifier ce qui, du mode de fonctionnement des œuvres d'art d'hier, demeure dans les œuvres d'art d'aujourd'hui. Or, cette seconde approche me semble être celle des artistes qui sont confrontés à la nécessité de faire du nouveau, mais aussi de donner accès par leur œuvre à autre chose que le seul objet qu'ils exposent. Symptomatique de cette réflexion serait, par exemple, ce propos de Giuseppe Uncini sur son *Primo Cementoarmato* de 1958-59: "Non ottenevo piú un 'quadro rappresentante' ma un 'oggetto autosignificante'".[21]

En effet, telle est bien la question, et notamment la question des readymades: sorti du cadre de la représentation classique, qu'est-ce qu'un "oggetto autosignificante"?

La réponse littéraliste consiste à répondre par la présence holiste de la chose même, alors que la question posée suppose quelque forme de distinction au sein même de l'objet.

On voit d'ailleurs assez bien cette contradiction entre le questionnement artistique et l'emprise du discours littéraliste de la présence dans une déclaration de Luciano Fabro. Après avoir médité l'œuvre de Johns en 1961-2 – et l'on sait à quel point Johns questionne ces zones de flou entre signe, objet et représentation –, Fabro déclare: "Ho capito che, attraverso la riproposizione dell'oggetto in sé, non ne riproponiamo l'esperienza. Non è il processo figurativo che ci ripropone la cosa ma c'è qualche elemento diverso che deve concorrere. […]Bisognava ricominciare da capo. Smantellati gli elementi del figurativo, potevo uscire quieto a guardare le cose".[22] Deux tendances se manifestent ici clairement: dans un premier mouvement analytique, Fabro distingue la mimésis, qu'il appelle ici "processo figurativo", celui qui est chargé du contenu "eidetico altamente simbolico e metaforico" dénoncé par Dorflès, de cette autre dimension ("qualche elemento diverso") qui devrait faire l'objet d'une recherche; puis, dans un second temps, il retombe dans la facilité du discours littéraliste qui ne fait plus de détail et remplace le "figurativo" par la chose-même. Or, cette facilité va à l'encontre du travail de Fabro, et notamment de toute cette réflexion sur la théâtralité et la fiction que représente *Allestimento teatrale: Cubo di specchi*, conçue en 1967 et réalisée en 1975,[23] où le cube, en effet, et nous y reviendrons, représente un telos littéraliste (*a cube is a cube is a cube…*), mais où le jeu sur le miroir (comme chez Pistoletto), sur la référence à la dimension humaine comme dans la fameuse figure de Léonard de Vinci et sur le monologue de l'acteur caché dans le cube consiste à plonger le spectateur au cœur d'un dispositif de représentation réflexive.

L'exemple de Fabro, dont la pratique artistique diffère de la doxa littéraliste, exige que nous considérions le mouvement artistique qui, plus que tout autre dans l'art italien des années 1960, lie intimement littéralisme et rupture (artistique autant que politique): l'Arte Povera.

Arte Povera 1: discours de la littéralité et "anti-figure" "pauvre"

Mais il faut distinguer, et préciser ceci: s'il est un *discours* sur l'art qui revendique la littéralité, la présence et la rupture, c'est le discours de Germano Celant sur l'Arte Povera; la production artistique, elle, est tout autre, et c'est ce que je voudrais souligner dans ce qui suit.

Commençons par le discours. A cet égard, le texte que Celant écrit pour l'exposition fondatrice *Arte povera e IM-Spazio* (Galerie La Bertesca, Gênes, septembre 1967) est intéressant sur au moins deux plans pour ce qui nous concerne ici.

D'abord, il opère un glissement du pop au littéralisme pauvre en passant par le minimalisme qui vise à unifier ces évolutions récentes en une méta-tendance littéraliste unifiante qu'il baptise Arte Povera: "Rien ne se passe sur l'écran: un homme dort pendant 12 heures [référence à *Sleep*, de Warhol]; rien ne se passe sur la toile, sinon la toile elle-même ou le cadre; la mer, c'est de l'eau bleue [référence probable à Pino Pascali, *Mare*, 1967]". Le même glissement de la banalité à la présence physique est explicité plus loin: "Que se passe-t-il? La banalité est élevée au rang de l'art. L'insignifiant commence à exister, il s'impose même. La présence physique, le comportement, tels qu'ils sont et qu'ils existent sont artistiques".[24] Dans une entreprise de réduction et d'essentialisation typiquement moderniste sous-tendue par un discours révolutionnaire d'inspiration marxiste, il s'agit d'éliminer le superflu et l'artifice: "Dans l'art, la réalité visuelle et plastique est donc vue telle qu'elle est; elle se réduit à ses accessoires et découvre ses artifices linguistiques. La 'complicatio' visuelle, non directement liée à l'essence de l'objet, est rejetée; le langage est désaliéné et réduit à un simple élément visuel, libéré de toute superstructure historique et symbolique".[25] Aux yeux de Celant, simplification et présence vont donc de pair dans un processus de réduction à l'"essence" et de désaliénation qui implique de se libérer des conditionnements historiques et culturels; et la "complicatio", terme aux consonances rhétoriques[26] symptomatiquement désigné par des guillemets ironiques, serait l'archétype à abattre. Mais ce qui se cache derrière cette "complicatio", outre la médiation du signe, c'est le spectre de la *translatio*, de la *métaphore*, bref, de la *figure*.

En effet, le second intérêt de ce texte est bien qu'il prône la littéralité et la tautologie en s'appuyant sur des œuvres de Pascali ou de Kounellis, mais en ironisant sur la *figure*, elle aussi exclue et victimisée par les guillemets: "Et voilà les 'figures': l'amas comme amas, la coupe comme coupe, le tas comme tas, des équations mathématiques de réel = réel, action = action. […] La constatation de la matière triomphe chez Pascali et Kounellis. La présence physique se modèle et se met en évidence. Les cubes de terre et la mer de Pascali sont faits de terre et d'eau: ce sont des synecdoques naturelles d'un monde naturel".[27] On comprend l'ironie de Celant. Elle vise la figure classique, la figure peinte ou sculptée, celle qui symbolise la représentation classique (Apollon, Hercule, Vénus, etc.), et il la compare au tas de charbon de Kounellis dans sa littéralité brute et informe – ou

informelle.[28] Mais derrière cette figure plastique, comme en témoigne la référence à la "complicatio", il y a la complexité de la culture, des références, la nécessité même que la communication passe par une médiation sémiologique (nécessairement conditionnée et aliénante) condamnée comme réactionnaire dans la polémique avec Umberto Eco (*cf. supra*). Bref, derrière le rejet d'un art des "figures" plastiques, il s'agit bien, pour Celant, d'une lutte plus générale de la littéralité, de la présence et de la tautologie contre toute figuration entendue comme *mise en figure*, au sens rhétorique, contre tout procès de signification

D'ailleurs, il revient sur cette question dans "Arte povera. Appunti per una guerriglia" (*Flash Art*, novembre 1967).[29] Il y prône explicitement "l'anti-fiction". Autant dire l'anti-figure, puisqu'il s'agit de "seulement constater et enregistrer l'*univocité* du réel plutôt que son ambiguïté [je souligne]" à une époque "de régression de la culture" où "les conventions iconographiques tombent de même que les langages symboliques et conventionnels s'anéantissent".[30] Tout à fait dans la lignée littéraliste moderne dont on trouve les prémisses dès Manet,[31] mais en allant jusqu'à rejeter en bloc le signe et la figure avec la mimèsis, cette position de Celant repose sur l'utopie politico-sémiotique de l'effondrement des "systèmes" selon laquelle ces systèmes ne seraient que des écrans offusquant le réel. La chute de ces systèmes, à laquelle l'Arte Povera travaillerait, nous donnerait désormais un accès direct à la présence immédiate de ce réel, enfin débarrassé de leur méditation aliénante, dans ce moment esthético-politique – et historique – particulier que serait "le moment de la 'prise de possession' de la réalité" que Celant décrit dans le débat de 1968 sur l'Arte Povera, à la galerie Foscherari de Bologne.[32]

L'action artistique, voire l'"action pauvre"[33] devient, dès lors, une action révolutionnaire, "une vraie sémiologie, fondée sur le langage de l'action"[34] qui, contribuant ainsi à la chute des "systèmes", contribue à la rupture historique. Car les artistes "ne jouent pas": l'enjeu n'est rien moins que, ici encore, "l'essence de l'homme".[35] Afin de rester "hors système", l'artiste-*trickster* doit rester mobile et nomade: "il s'agit d'une nouvelle attitude qui pousse l'artiste à se déplacer, à se dérober sans cesse au rôle conventionnel, aux clichés que la société lui a attribués pour reprendre possession d'une 'réalité' qui est le véritable royaume de son être".[36] Il s'agit "de décevoir les attentes"; d'exalter "le donné, la présence physique de l'objet et le comportement de sujet par rapport au système "peinture" [noter encore les guillemets]"; de rendre leur pouvoir à "la toile, la couleur, l'espace (devenu ainsi l'espace du monde), avant qu'ils ne soient forcés dans une direction et dans un système", de lutter "contre toute réduction à des concepts"; de bien comprendre que "la tautologie est le premier instrument qui donne la possession du réel [car] en éliminant les superstructures, on recommence à connaître le présent et le monde". "L'homme prend possession du réel à travers ses sens", écrit Celant, mais ne se rend pas compte à quel point les "conditionnements" l'empêchent de "voir un plancher, un coin, un espace quotidien" dans leur innocence native.[37] Ainsi se déploie le discours littéraliste,

"anti-fiction" et anti-figure de l'Arte Povera, discours dans lequel les artistes se retrouvent aisément et qu'ils reprennent facilement à leur compte.[38] Dans le contexte politisé des années 60, le code imposé, la superstructure, font figure d'épouvantail, de prison sociale. Le seul salut se trouve alors dans la fuite vers l'épaisseur brute du réel, soustrait à toute codification ou à toute sémiotisation externe.
Mais il y a loin de la coupe aux lèvres, et il me semble que les œuvres des artistes démontrent clairement, non seulement que la saisie de cette "réalité" est l'utopie d'un discours sur l'art voué à la contradiction, mais que les artistes, bien qu'ils en adoptent parfois quelques idéologèmes commodes, continuent inévitablement d'être engagés dans un constant travail de médiation figurative, parce que la figuration est la définition même de la pratique artistique.

Arte Povera 2: œuvres pseudo-littérales, indiscernabilité et figuration

Prenons l'exemple de Kounellis, dont la *Carboniera* (1967) fait l'objet de la référence ironique de Celant au tas ou à l'amas comme "figure" du "pauvre" – et donc comme "anti-figure". Loin de proposer la confrontation à la réalité brute, cette œuvre comprend un support, un socle, un présentoir d'acier à la forme élaborée qui fait cadre de la re-présentation et qui interroge quant au statut et au sens des gros charbons qui y sont disposés, exposés. Il en va de même pour *Coton* (1967), où une masse de coton brut est enserrée dans une structure parallélépipédique d'acier noir, mais en déborde par les angles et le sommet. Pour aller dans le sens de l'idéologie "pauvre", on pourra en effet la décrire comme une image de la réalité vierge emprisonnée par les rigidités des conventions, et donc de l'aliénation dont le spectateur lui-même est frappé. Mais il s'agit alors, précisément, d'une image, d'une représentation, d'une figure. Par son évocation contrastée et oxymorique du blanc et du noir, du solide et du vaporeux, du rigide et du souple, du léger et du lourd, du linéaire et du cotonneux, auxquels on pourra donner tous les contenus symboliques que l'on souhaite, cette œuvre est tout simplement structurée comme une figure, par juxtaposition d'éléments antinomiques. En outre, comme l'a bien souligné Stephen Bann,[39] elle renvoie à une certaine histoire de l'art et donc de la représentation, celle des frontières problématiques de la perspective géométrique, ici figurée par le contenant de métal, qui sera explorée par la *Théorie du /nuage/* de Hubert Damisch.[40]
Il est d'ailleurs intéressant que, à propos du même Kounellis, Zevi écrive: "Nel bloccare la dimensione dello sfondo, Kounellis si sbizzarisce con 'la figura'"[41] et cite ces mots de l'artiste: "Una volta che si distrugge l'idea centralizzante della figurazione, ce ne sono moltre altre, c'è un percorso di figurazioni; solamente che tutto ciò deve essere significativo e questo caos deve essere portato verso un ordine diverso. Ci vuole un gesto unificante del caos".[42] Zevi évoque la dimension "anti-figurative" de l'Arte Povera, mais sans exclure la figure; Kounellis, quand à lui, semble se faire l'écho d'Eco, lorsque celui-ci mettait en garde contre le risque

de sombrer dans le *bruit* et prônait la nécessité d'un "minimum d'ordre". Le geste de Kounellis qui consiste à "unifier le chaos" n'est-il pas ce "minimum d'ordre" qui consiste à donner forme ou figure, plutôt que le simple geste de proposer la réalité brute que prônait Celant? Et d'ailleurs, le simple geste d'exposer, ne produit-il pas, de lui-même, un effet de re-présentation et d'ostension de l'objet comme figure? "Oggetto autosignificante", disait Uncini. Objet à la fois indiscernable et discernable de lui-même comme figure.

De fait, et c'est le contexte dans lequel Zevi évoque à son propos la question du fond et de la figure, Kounellis compare ses chevaux de la galerie L'Attico de Fabio Sargentini (1969) au perroquet vivant qu'il avait exposé auparavant sur un perchoir fixé à une plaque de métal suspendue au mur comme un tableau: "il cavallo aveva con la galleria la stessa relazione che il pappagallo aveva con la struttura".[43] Si l'idée consiste bien à contester la notion classique de la figure peinte (ou feinte) se détachant d'un fond en lui opposant la présence vive et réelle des animaux, il n'en reste pas moins qu'il y a là, à chaque fois, un fond ou un cadre d'exposition et que, sur fond de galerie ou de tableau inerte, le perroquet et les chevaux font figure, au sens où – les commentaires de ces œuvres en témoignent – ils ne valent pas ici par leur seule présence mais par la manière dont ils sont mis en contexte, disposés sur un fond, afin de dégager une charge ou une *energeia* métaphorique ou, plus généralement, figurative. Ainsi, la figure académique laisse place à un mode rhétorique de *mise en figure* indispensable à la sémiotisation des objets: comme son tas de charbon ou son amas de coton, les chevaux et perroquets de Kounellis n'ont rien à voir avec les chevaux et perroquets pourtant perceptuellement *indiscernables* des haras et des volières. De la même manière, les "*doigts* de rose" de l'Aurore homérique n'ont rien à voir avec les *doigts* de ma main dont ils sont pourtant verbalement, graphiquement et auralement indiscernables.

On le voit donc, l'Arte Povera n'échappe pas à la figure au sens large (sans se rendre compte du cheval de Troie que cela représente, Celant insiste d'ailleurs sur le fonctionnement synecdochique de l'Arte Povera). Et lorsque Adachiara Zevi, décrivant les œuvres de Kounellis exposées à la galerie Attico de Rome, en novembre 1967, parle fort justement de "dialogo fra polarità antinomiche",[44] on ne peut que souligner ce qu'il y a, dans ce maniement résolument artistique de l'antithèse, d'une *coincidentia oppositorum* constitutive d'une rhétorique oxymorique de la figure.[45] Celant lui-même, dans le texte qu'il donne au catalogue de la première exposition personnelle de Giovanni Anselmo (Galerie Sperone, Turin, 11 avril 1968), souligne comment l'objet "pauvre" donne lieu à des "métaphores [qui révèlent] un panthéisme énergétique": "des objets (de *objectum*, chose placée devant nos yeux)", écrit-il, nous font passer "d'un moment cognitif à un autre".[46] On laissera de côté, ici, la référence au panthéisme; en revanche, il faut bien relever comment, en décrivant ce qui fait la part conceptuelle de l'art d'Anselmo, Celant décrit en fait l'opération figurative de la *translatio*. Autrement dit, son commentaire, sans doute bien malgré lui, fait

résonner de manière tout aritotélicienne la dimension de métaphore et d'énergie (*energeia*) qu'il veut voir dans ces œuvres – mais on pourrait tout aussi bien dire que son discours est ici classiquement, et auto-contradictoirement, rhétorique et qu'il nous renvoie aussi à la définition longinienne, elle-même rhétorique, du sublime.[47] La question de la figure refait donc inexorablement surface au sein même du discours critique le plus résolument littéraliste qui soit.

En mai 1969, Tommaso Trini fait paraître dans la revue *Art & Language* et dans *Domus* (janvier 1969) un texte intitulé "Nouvel alphabet pour le corps et la matière" où il insiste sur la manière dont une dimension conceptuelle se dégage de la matérialité des œuvres d'Arte Povera: "Il se crée ainsi un nouvel alphabet pour la matière. […] beaucoup de choses ne durent que le temps d'une exposition. La matière s'évapore et devient une opération, un rapport: deux idées exprimées par deux choses successives. Ici, il n'y a pas de nouveaux matériaux de même qu'il n'y avait pas de nouvelles images pour le pop art…".[48] Ce rapport entre la matière et le concept, comment l'expliquer autrement, là encore, que par les phénomènes de *translatio*, de diaphore, d'*energeia*, bref, par tout ce qui permet de décrire les moyens et les pouvoirs de la figure?

Ce qui est rejeté, c'est un système symbolique rigide, conventionnel, qui ne laisse pas de place à l'intervention du spectateur, et qui pose la question du degré d'*ouverture* de l'œuvre au-delà duquel, comme le dit Eco, elle sombrera dans le bruit. Mais est-il vraiment concevable d'éliminer toute métaphore et, plus généralement, tout mode de fonctionnement "figuratif" comme le suggère Celant? Indirectement, il semble lui-même en douter dans ses réflexions désabusées de 1969 sur le rôle du critique.[49] C'est que le discours sur l'Arte Povera scotomise l'irréductible duplicité figurative des œuvres d'art. Aussi indiscernable soit-elle du réel son semblable, il demeure que, pour ne pas tomber dans le *bruit* dénoncé par Eco, l'œuvre doit bien en quelque manière se distinguer d'elle-même par un glissement figuratif. Le problème de l'Arte Povera est le même que celui du Pop Art, de l'Art Informel ou de l'art classique.

Les propos de Trini vont dans ce sens qui, faisant le lien entre l'absence de nouveaux matériaux dans l'Arte Povera et l'absence de nouvelles images dans le Pop Art, ne fait que souligner leur objet inévitablement commun qui est le jeu de la figuration qui se joue dans l'"au-delà" (sublime?) de l'indiscernabilité. Si je mentionne cet "au-delà", c'est que Trini, comme Celant, rencontre lui aussi le problème des limites du littéralisme avec les "actions pauvres" réalisées à Amalfi à l'Arsenal de l'Ancienne République, du 4 au 6 octobre 1968. Et ces actions, qui visaient à plus de littéralité en tentant d'échapper à la permanence des objets "pauvres", "il est difficile, écrit-il, de ne pas les interpréter, de ne pas séparer le signifiant du signifié, *ce qui ramène à la métaphore et à l'intervention indirecte* [je souligne]". Ce qui l'amène à conclure que l'artiste travaille toujours "au-delà de l'objet".[50]

Or, cet "au-delà de l'objet" peut aussi bien être un au-delà du mot ou de l'image. Ainsi, le Pop Art travaille au-delà de l'iconographie (Johns et Lichtenstein n'ont

jamais cessé de le dire), l'Arte Povera travaille au-delà de l'objet et, lorsqu'il décide d'abandonner l'objet, il travaille au-delà de son "action", créant toujours à nouveau du jeu où laisser opérer le glissement sémantisant de la diaphore, suscitant l'espace de la *translatio* figurative. Bref, le projet amalfitain d'opérer une "sensibilisation au niveau du corps" pour faire "coïncider le media, le message et sa réception"[51] relève bien d'un désir de littéralité et de présence totales et sans faille, mais ce désir littéraliste, utopique en art, échoue manifestement dès 1969. Cependant, énième manifestation, avec le Body Art, de l'utopie ou de l'illusion littéraliste du modernisme, dont l'Art Conceptuel ou les actions à caractère politique ou social seront d'autres avatars,[52] il rejoint étrangement des expérimentations théâtrales issues du happening, et donc directement associées au Pop Art.

Il résulte de ces analyses que le discours sur l'Arte Povera, acmé du discours littéraliste moderniste en Italie dans les années 1960, se trouve très vite confronté aux mêmes questionnements sur l'indiscernabilité et la figure que ceux que je décrivais en introduction dans ma relecture des thèse de Danto.

Un exemple supplémentaire de cette aporie littéraliste et de l'impossibilité de la tautologie en art serait celui de Luciano Fabro. Dans *Attaccapanni*, publié en 1978, il revient sur ses *Tautologies* en ces termes: "più riducevo all'oggetto lo spazio degli attributi, più aumentavo il suo spazio ontologico e di conseguenza interpretativo. Presi forme familiari che servivano significati altrettanto familiari, le feci inciampare".[53] Ce qui se présente ici, selon la doxa littéraliste et moderniste, comme une réduction à l'"essence", à la "présence", à l'"être" de l'objet, n'en est en fait que la *figure*. En effet, le supplément de présence ne s'y manifeste vraiment que négativement par le dépouillement du sens, de telle sorte que l'objet se présente, non pas en tant que lui-même enfin présenté et révélé, mais en tant que *déchargé* de sa signification et de sa fonction. Il ne devient littéral que par rapport à ce que nous savons de sa signification et de sa fonctionnalité usuelles. Indiscernable de lui-même, "oggetto autosignificante", pour reprendre l'expression d'Uncini, il ne fonctionne donc artistiquement que par la *translatio* figurative rendue ainsi possible et qui le constitue comme figure de sa propre littéralité.

L'exemple de Fabro montre une fois de plus que le discours littéraliste ne résiste pas aux nécessités de la pratique artistique, aux exigences du *poiein*. Comment prôner la présence ou la littéralité essentielle quand la pratique de l'artiste consiste – et l'expression duchampienne de Fabro est ici extrêmement juste – à *faire trébucher* l'objet, l'image ou la forme (*inciampare*), c'est-à-dire, sur le versant de la réception, et pour le formuler comme Celant, à faire passer "d'un moment cognitif à un autre"?[54] Fabro lui-même trébuche sur cet écueil du dédoublement figuratif: sa formulation vise la littéralité théorique et, dans le même temps, en concède inévitablement l'impossibilité artistique. Car le désir littéraliste de présenter le même dans sa présence même est l'exact contraire de ce qui constitue le *poiein* artistique, qui consiste présenter "le même sous un autre

jour", et cela ne peut aboutir qu'à une pseudo-littéralité, une figure.
Mieux que cela, il faut comprendre que la pratique des artistes est *résolument figurative*, et non pas seulement figurative par défaut, par erreur ou par inadvertance, parce que leur réflexion pratique les confronte quotidiennement à la question du *faire* (matériel ou conceptuel), indissociable de la question de la figure. C'est tout l'enjeu des *Brillo Boxes* de Warhol, dont j'ai proposé la relecture en introduction.
Il me paraît significatif que l'on retrouve exactement les mêmes problématiques chez Pino Pascali, artiste pourtant associé à l'Arte Povera. A cet égard, il me semble que certaines de ses œuvres ont la même portée théorique que l'exposition de la Stable Gallery de New York en avril 1964. Elles témoignent, en tout cas, de la même permanence de la figure.

Pino Pascali, ou les *Brillo Boxes* "à l'italienne" (1967)

Il est symptomatique que Pascali, dans un long entretien avec Carla Lonzi publié en juillet 1967, exprime ses interrogations en prenant l'exemple d'un artiste pop américain, Claes Oldenburg: "ce que je ne comprenais pas chez Oldenburg c'était, non pas l'objet car il s'imposait par sa présence et je l'acceptais, mais comment il avait pu brouiller les cartes, *sortir un objet dans lui-même* [je souligne], provoquer un tel phénomène".[55] D'emblée, sous couvert de littéralité et de "présence", la vraie question qui se pose est donc celle du dédoublement figuratif de l'objet, et il n'est pas étonnant que Pascali mentionne Oldenburg qui, très tôt, a déclaré son intérêt pour ce qu'il appelle, d'un terme trop littéraire à ses yeux, la *métaphore*.[56]
Si Pascali a déclaré en 1965 à Palerme "prendre ses distances avec le Pop Art",[57] ce n'est vraiment que sur la base d'une lecture idéologique d'ailleurs erronée du Pop américain qu'il s'en éloigne, et un grand nombre de ses remarques lors de cet entretien portent en fait sur la question de la fiction et reviennent aux questions de figuration soulevées par le Pop Art. Ainsi, à propos de son exposition de canons faits d'objets de récupération,[58] à la galerie Sperone de Turin, en janvier-février 1966, il déclare:

> ce que je voulais surtout c'était qu'ils semblent vraiment des canons, qu'ils en évoquent l'image. Le canon, c'était la peinture verte qui couvre la structure en bois ou en fer. […] Ce qui m'intéresse n'est pas le dedans ou l'aspect superficiel seulement, mais cette couche légère qui se forme tout autour de l'œuvre, c'est-à-dire la fiction qui détermine automatiquement son identification avec une certaine image, un certain mot du vocabulaire. Cela est particulièrement vrai pour quelques œuvres de Lichtenstein: il reproduit un tableau de Picasso avec la technique des bandes dessinées.[59]

Puis, à propos de ses *finte sculture*, il ajoute: "Je fais semblant de faire des sculptures, mais je ne veux pas qu'elles deviennent ce qu'elles font semblant d'être; je veux qu'elles restent ce qu'elles sont, des choses légères, c'est-à-dire de

la toile tendue sur des cintres qui ressemblent à des sculptures, à des images connues".[60]

Tout, chez Pascali, relève donc de cet intérêt pour l'exploration du rapport et de l'écart (à maintenir) entre l'objet et la fiction qu'il suscite, pour la distance et la *translatio* entre l'objet et la figure dont il est le support. Le souhait que ses *finte sculture* "ne deviennent pas ce qu'elles font semblant d'être" rejoint le désir de Picasso que l'on reconnaisse toujours la selle et le guidon de vélo dans sa *Tête de taureau* de 1942: c'est la condition oxymorique de la diaphore, du transport du littéral au figuré, bref, c'est la condition de la figuration.[61]

L'exposition d'œuvres de Pino Pascali au sein de manifestations associées à l'Arte Povera relève, à cet égard, d'une contradiction tout à fait significative – au moins avec les discours littéralistes qui ont présidé à son apparition. Dans le catalogue de l'exposition *Fuooooooco Immmmagine Accqqqua Terrrrrra*, Alberto Boatto se réjouit des distances prises par Kounellis et Pascali avec les "finte sculture" de Piero Gilardi – des fragments de nature en trompe-l'œil faits de mousse de polyuréthane peinte – et de leur choix d'exposer les éléments naturels eux-mêmes: "l'autentico fuoco" pour Kounellis; "la vera terra e la vera acqua dissetante e trasparente" pour Pascali.[62] Il s'agit manifestement de se tenir à distance du trompe-l'œil de Gilardi, comble du modèle mimétique que le modernisme littéraliste condamne. Mais Boatto, comme Danto en 1964, se laisse berner, et l'œuvre de Pascali nous dit exactement le contraire. De même que les *Brillo Boxes* relisaient le readymade à la lumière du trompe-l'œil, Pascali nous propose une littéralité feinte, une matérialité figurée. Et s'il est une œuvre qui manifeste cette permanence de la figure, c'est bien *Un mq di terra e due mq di terra* (1967), l'équivalent italien des *Brillo Boxes* de Warhol.

Cette œuvre se présente comme deux simples cubes de terre fixés au mur, masse et matérialité, présence irréductible de la matière, de sa texture et de son poids, indiscernable de la terre réelle; mais, comme le souligne très justement Zevi, les œuvres de Pascali sont trompeuses, et en particulier celles de cette série: "A ben vedere, però, *Elementi naturali* di Pascali sono a metà strada tra la finzione assoluta di Piero Gilardi e la realtà di Kounellis: la terra ricopre infatti i metri cubi di legno, non li sostanzia. Finge la realtà, non la espone".[63] Elles relèvent donc du même procédé de fabrication illusionniste que les *Brillo Boxes*, et on pourrait leur appliquer ce commentaire de Zevi sur des tableaux de Tano Festa reprenant des classiques de l'art italien et européen: "non sono ready-made ma minuziosamente ricostruite".[64] Et si, comme l'écrit justement Zevi, "Pascali si arresta alla soglia dell'arte povera",[65] contrairement à ce qu'elle suggère, il rejoint devant ce seuil Kounellis et tous les autres, car le seuil de l'Arte Povera est le seuil de la littéralité impossible en art. L'Arte Povera, le Pop Art et l'art mimétique classique s'y rejoignent aux frontières infranchissables de la figuration, de la fiction, de l'illusion et de l'imitation, de la manipulation figurative des indiscernables.

Pascali, ici encore, est très clair, lorsqu'il compare l'activité du sculpteur avec le goût spontané de l'enfant pour l'imitation:

> Il serait bien triste de voir un enfant qui, voulant imiter la tenue de son père (uniforme et revolver), porterait un vrai uniforme fait sur mesure pour lui. Au contraire, heureusement, l'enfant prend une massue au lieu d'un revolver et met un veston de papier ou un chapeau de carton. Mais c'est plus beau! Imiter son père pourrait presque être comme, pour moi, sculpter des chevaux: je copie un cheval, car je ne peux pas mettre dans mon œuvre son pelage luisant de sueur, les mouches qui l'agacent, ses muscles ronds toujours en mouvement.[66]

Il importe à l'animal mimétique qu'il y ait une différence incompressible entre le modèle et l'imitation: l'œuvre ne peut se confondre avec son modèle. Non seulement la littéralité est impossible, mais elle ne peut pas être un objectif.[67]
C'est qu'au bout du compte, l'intéressant, pour Pascali – comme pour Warhol, sans doute –, c'est ce "spectacle renversé" que lui offrent, à lui l'artiste ironiste et illusionniste, les spectateurs perplexes, voire totalement trompés, comme Alberto Boatto et d'autres, par ces deux cubes de terre qui n'en sont pas: "Mi interessa vedere come li vedono gli altri, una specie di spettacolo intorno di gente che guarda, che domanda su una cosa che in fondo non c'è: per me sono delle finte sculture e m'interessa vedere questa specie di farsa che è la mostra".[68]
Farce ou comédie de l'exposition. Rien n'est plus éloigné de la littéralité "pauvre", de la présence brute de la matière ou de l'objet. En revanche, nous sommes au cœur de la question de l'indiscernabilité qui fait que le même objet, indiscernable de lui-même – mais "sorti de lui-même" aurait dit Pascali (cfr. *supra*) –, dès lors qu'il est exposé, accède au satut de figure. Et si Pascali rejoint ici la méta-indiscernabilité critique des *Brillo Boxes* de Warhol, c'est justement par la manière qu'il a de mettre en scène une littéralité feinte. Il importe que la littéralité du readymade et de la présence brute de la matière soient dérisoirement figurées en trompe-l'œil par Warhol et Pascali. Ce qui s'y lit, c'est la distance entre le discours littéraliste et la pratique artistique; c'est aussi, sous la variabilité des discours, la permanence des problématiques figuratives dans une pratique artistique continûment réflexive.[69]
Faire passer un type d'indiscernable (un trompe-l'œil) pour un autre type d'indiscernable (un readymade ou un morceau de matière brute) n'est qu'une manière ironique et historiquement consciente de renouer les fils qui trament et qui continuent de tramer l'histoire de l'art et l'esthétique. Si les indiscernables nous disent quelque chose sur l'art, c'est parce que la démarche artistique est bien une démarche qui, ironiquement, fait passer une chose pour une autre: de la plate peinture pour de l'espace, un objet industriel ou de la matière pour un objet d'art, un objet d'art pour un objet industriel ou de la matière. C'est aussi parce que la forme se donne comme figure, et toute la tension – ou le mouvement diaphorique – de la figure se joue dans cette oscillation décrite par Johns, à laquelle adhérait certainement Pascali: "I like that there is the possibility that one might take the one for the other, but I also like that, with just a little examination, it's very clear that one is not the other". *C'est dans ce jeu* entre le spectateur et l'artiste *que se joue la farce ou la comédie de l'exposition*.

Il faudrait, à cet égard, s'interroger sur la récurrence des cubes dans l'art des années 60. On songe aux cubes américains de Tony Smith, Donald Judd, Sol LeWitt. Ils sont aussi nombreux en Italie: *Metro cubo d'infinito* de Pistoletto, *In cubo* et *Allestimento teatrale: Cubo di specchi* de Luciano Fabro, *Senza titolo* de Giovanni Anselmo exposé à *Collage 1* en 1967,[70] ou même *Socle du monde* (1961) de Manzoni. Les *Brillo Boxes* et les cubes de Pascali en font partie. Toutes ces boîtes, par leur aspect extérieur, proclament une tendance à l'objectité (*objecthood*) abstraite, littérale et idéale que fournit la géométrie. Elles se conforment extérieurement aux discours modernistes, comme si elles figuraient ce qui reste de l'art une fois qu'on en a extrait tout ce qui était modernistement indésirable. En même temps, tous ces cubes sont différents: doublés de miroirs, pleins ou vides, ornés d'inscriptions ou enduits de terre, ils témoignent par leur infinie diversité de leurs utilisations *figurées* et finissent par trahir le fait qu'ils ne visent en fait à nous présenter qu'une *figure* de la littéralité: son apparence trompeuse.

Epilogue: Giuseppe Penone ou la figure décortiquée

Pour les besoins de la cause, je finirai sur un dernier parallélépipède, et les années 60 s'achèveront donc ici le 4 février 1970. Ce jour-là, à l'*Aktionraum 1* de Münich, Giuseppe Penone "sculpte" dans une poutre de douze mètres un tronc d'arbre avec ses départs de branches et révèle ainsi que les planches, les parquets, les tables, les bateaux, les charrettes, tous les objets manufacturés en bois gardent renfermés en eux-mêmes, les forêts, les arbres, les parcs, les vergers qu'il a fallu détruire pour les construire.

L'œuvre de Penone évoque cette énergie pérenne de la nature. Mais la technique de Penone n'est pas celle de la sculpture classique. Il décortique la poutre. Suivant les anneaux de croissance du bois, il utilise ses ciseaux pour dégager au cœur du parallélépipède les branches et les nœuds réels de l'arbre dans lequel il a été taillé. Il révèle une forme déjà présente, un état de la croissance de l'arbre, antérieur à son abattage et à son équarrissage, il fait réapparaître dans la poutre un stade de croissance ancien de l'arbre unique qu'elle fut.

Comment lire cet exemple sinon, dans la continuité exacte des boîtes de Warhol et des cubes de Pascali, comme une illustration de l'impossible littéralité des choses? Certes, en décortiquant la poutre, Penone retrouve l'arbre *unique* dont elle est faite, mais l'objet qui résulte de ce lent travail, lui, est une figure oxymoriquement composée de contraires. A la fois poutre et arbre, culture et nature, cube et arborescence, il réfère en même temps à la croissance biologique et à la réduction technique, à la vie et à la mort. Comme *Coton* de Kounellis, les boîtes de Warhol ou les cubes de Pascali, Penone construit un objet oxymorique (un objet *dans* un autre et un objet *au-delà* d'un autre) et ouvre ainsi le "champ des possibles" où peut opérer la diaphore. Un objet oxymorique qui n'est autre que la figure que le modernisme prétendait exclure du champ de l'art. Un objet qui déploie l'énergie de la figure plus que l'énergie de la nature – ou de la matière.

*

Si les analyses proposées ici ont un quelconque fond de vérité, alors, il est possible de suggérer, sous la forme d'une question, une reformulation du thème de ce volume. Au lieu d'envisager les éventuels bouleversements méthodologiques et conceptuels d'une histoire de l'art façonnée par les discours critiques du modernisme et par la nécessité narratologique de toujours agiter l'écume événementielle, de produire du nouveau, du drame, de la crise et de la rupture, n'aurions-nous pas intérêt, pour mieux les comprendre, à écouter plus attentivement les œuvres elles-mêmes, à interroger leur fonctionnement et à prendre d'abord en compte, dans la longue durée, ce fond figuratif qui semble les sous-tendre toutes et dont les évolutions durant les années 60 ne constitueraient qu'un moment historique, parmi d'autres, de ses constantes variations – un fond continu de l'art sans lequel, d'ailleurs, il n'y a même pas de changement et donc pas d'histoire possible?

[1] Ce qui suit condense des arguments développés dans Bertrand Rougé, "Pour une esthétique ironique: Danto et les *Brillo Boxes*, ou une fin de l'art en trompe-l'œil", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 63 (1998): 90-111; id., "L'ironie sans fin de l'art. Pour un 'grand récit' du renouement", *Figures de l'art*, n. 10 (2005): 247-264; id., "Contre Danto. Les *Boîtes Brillo*, 'peinture d'histoire' ou la fin de la fin de l'art", *Figures de l'art*, n. 15 (2008): 167-188; id., "Le littéralisme est un illusionnisme, ou l'erreur des modernes: autour de Manet, Stella, Warhol, Danto", in *Art, tautologie et littéralité*, par Leszek Brogowski et Pierre-Henry Frangne (Rennes: PUR, 2009), 153-181; id., "Just Figuring… Or, The Endless End of Art. Readymades, Trompe-l'œil, Metaphors and Other Meta-Indiscernibles", in *The Philosophy of Arthur C. Danto*, par Randall E. Auxier (Carbondale: Southern Illinois UP, à paraître, 2011).

[2] Sur le rapport entre figure plastique et figure rhétorique, voir: Bertrand Rougé, "Oxymore et contrapposto, maniérisme et baroque: sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels", *Etudes Epistémè*, n. 9 (2006): 99-129. http://revue.etudes-episteme.org/IMG/pdf/ee_9_art_rouge.pdf.

[3] Sur les rapports entre *energeia* et *enargeia*, voir: Bertrand Rougé, "'La (per così dire) energia delle figure'. La mise en figure, ou l'*enargeia*/*energeia* de l'œuvre d'art", *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* (à paraître, 2011).

[4] Je précise que, si l'art mimétique a longtemps été confondu avec la figuration et si la figuration s'est manifestée à travers l'opération mimétique, je n'entends pas réduire ici la figuration, comme opération de la *mise en figure*, à sa seule dimension mimétique. Au contraire, toute ma démarche, plus inspirée du sens rhétorique du mot figure, consiste à dissocier l'opération de *mise en figure* de la dimension mimétique, tout en soulignant à quel point la pratique mimétique s'est pendant longtemps conformée et, en apparence, substituée au fonctionnement figuratif qui en constitue le socle. D'où cette impression de rupture que produit l'accumulation de pratiques littéralistes anti-mimétiques au XXe siècle, alors que le socle figuratif demeure.

[5] Adachiara Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana* (Torino: Einaudi, 2006), 157 et *passim*; *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*. Par Germano Celant (Paris: Centre Georges Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981), 261 et *passim* pour les citations du paragraphe.

[6] Voir texte entier traduit in: *Identité italienne,* 45-6.

[7] Umberto Eco, "L'Informale come opera aperta", *Il Verri* 5, n. 3 (1961): 98-127. Trad. fr. "L'Informel comme œuvre ouverte", *L'Œuvre ouverte* (Paris: Seuil, 1965), 124.

[8] Caroline Tisdall, "From the Spirit of Inquiry to the Pleasure Principle", in *Arte italiana: 1960–1982.* Par Loredana Parmesani (London: Hayward Gallery, Institute of Contemporary Arts, 1982). Cat. (Milano: Electa, 1982), 13-14.

[9] On peut se demander, par rapport aux questions de rupture et de continuité, s'il n'y a pas un lien entre ces références à l'art passé et les questionnements sur la continuité ou la cyclicité de l'histoire humaine que Gilberto Zorio et Mario Merz, inspirés par McLuhan, évoquent à travers la question du nomadisme des chasseurs-cueilleurs (cfr. Renato Barilli, "Arte povera, conceptual art, multimedia", in *Arte italiana: 1960–1982*, 27-30, 28).

[10] Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* (Paris: Flammarion, 1987). De la même manière, on pourrait souligner que la série de Fibonacci joue, chez Mario Merz, le même rôle que jadis la géométrie au cœur des recherches sur la divine perspective poursuivies par les peintres du Quattrocento.

[11] *Identité italienne*, 273. Ces propos sont rapportés, avec ceux d'autres artistes, par: Guido Boursier, "Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico", *Sipario* , décembre 1968.

[12] Ibid., 274.

[13] On notera le parallèle avec les *Anthropométries* d'Yves Klein, antérieures à la performance de Manzoni, notamment avec la mise en scène de leur réalisation, au 253 rue Saint-Honoré à Paris, le 9 mars 1960, pendant l'exécution de la Symphonie Monoton-Silence; mais aussi, ultérieurement, avec la *Messe pour un corps* de Michel Journiac, en 1969. Sur les lectures de Marin mettant en rapport peinture, transsubstantiation et présence réelle, voir, par exemple: Louis Marin, "La présence réelle: l'image sainte", in *Philippe de Champaigne, ou, La présence cachée* (Paris: Hazan, 1995), 239-318.

[14] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 227, 226-7, 241-2.

[15] Ibid., 228, 226.

[16] Eco, "L'Informale come opera aperta", 133-4.

[17] Ibid., 136.

[18] Ibid., 138.

[19] Ibid.

[20] *Identité italienne*, 72.

[21] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 231.

[22] Ibid., 290.

[23] Ibid., 291-2.

[24] *Identité italienne*, 210.

[25] Ibid.

[26] A vrai dire, on peut s'interroger sur le terme *complicatio* – mixte de *copia* et de *compositio*? – qui, tout en en ayant l'apparence, n'est pas un terme de rhétorique.

[27] *Identité italienne*, 211-2.

[28] On notera que ce face à face fait précisément l'objet, mais sur un mode beaucoup plus ambivalent, de la *Venere degli stracci* (1967) de Michelangelo Pistoletto, où une Venus pudique nous tourne le dos et considère un tas informe de vêtements.

[29] Cfr. Rougé, "Le littéralisme est un illusionnisme".

[30] *Identité italienne*, 229.

[31] Cfr. Rougé, "Le littéralisme est un illusionnisme".

[32] *Identité italienne*, 229.

[33] Ibid., 242.

[34] Ibid., 229-230. On peut s'interroger sur le statut de cette "vraie sémiologie", quand il s'agit apparemment de récuser tout code et tout signe. Sans doute importait-il alors, face au discours de Umberto Eco, d'enrôler au moins le mot "sémiologie" au service de la cause de l'Arte Povera.

[35] Ibid., 242. Evidemment, ces positions font l'objet de débats et les critiques, dont les positions sont diverses, ne croient pas nécessairement aux vertus révolutionnaires de l'art. Ainsi, dans le numéro 4 de la revue romaine *Cartabianca* (janvier 1969), Alberto Asor Rosa insiste bien sur l'inefficacité politique de l'imagination et souligne "qu'il n'y a aucune convergence entre la contestation politique et la recherche artistique" (*Identité italienne,* 247).

[36] *Identité italienne*, 219.

[37] Ibid., 220.

[38] Citons, parmi d'autres, Luciano Fabro qui, dans le catalogue de son exposition à la Galerie Notizie de Turin (29 février-20 mars 1968), écrit à propos de sa série des *Tautologies*: "J'aimerais entraîner le spectateur à lire l'expérience, les choses… Il ne s'agit pas de lire nos pensées, mais les choses" (*Identité italienne,* 246).

[39] Stephen Bann, "Cadre et théorie du nuage dans le *Bureau de coton à la Nouvelle Orléans* de Degas", in *Cadres & marges* (4ème colloque du CICADA, Université de Pau, 1995). Actes par Bertrand Rougé (Pau: Publications de l'Université de Pau, 1995), 53-58, 58.

[40] Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture* (Paris: Seuil, 1972).

[41] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 299.

[42] Ibid.

[43] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 325.

[44] Ibid., 298.

[45] Cela est très clair dans l'exemple de *Coton*, de Kounellis, analysé ci-dessus.

[46] *Identité italienne*, 249.

[47] Dans: *Il teatro delle mostre* (Rome: Galerie La Tartaruga, 1968). Cat. (Roma: Lerici, 1968); Calvesi insite également sur l'énergie pop qui se dégage des happenings (cfr. *Identité italienne,* 256). Celant lui-même, à propos d'un livre d'artiste de Prini, loue "un flux d'énergie continue, inextinguible et insaisissable" (*Identité italienne,* 309); Anselmo, à propos de son cube *Senza Titolo* de 1966, déclare: "Il cubo perde qualsiasi valore formale, sostiene soltanto la situazione di energia"(cité par Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, 304), dont l'intérêt réside précisément dans l'énergie invisible qui résulte de l'équilibre des forces opposées mises en scène. Autant dire que cette *energeia* est tout aussi bien celle qu'Aristote attribue à la métaphore et que l'on peut voir agissante en toute figure, nécessairement, elle aussi, le résultat de la coïncidence des contradictoires. Sur cette question de l'*energeia*/*enargeia*, voir: Rougé, ""La (per così dire) energia delle figure'…".

[48] *Identité italienne*, 293.

[49] En effet, dans *Arte povera + Azioni povere*, il revient sur les expériences d'"actions pauvres" d'Amalfi, et ne peut que constater la contradiction dans laquelle il se met, en tant que critique, lorsqu'il doit organiser ou commenter des manifestations d'art "pauvre": "A Amalfi, j'ai eu l'intuition du fait qu'on ne peut plus expliquer, spéculer, donner des titres, conditionner, inviter, organiser, se faire les promoteurs de rencontres indésirées, structurer une collectivité, chercher un dialogue… toute manifestation littéraire, organisationnelle, discursive *n'est que la création d'un lien qui nie l'évidence et la puissance d'une communication directe avec les choses…*" (*Identité italienne,* 310). Mais comment éviter l'extension de cette contradiction à la dimension médiatrice de l'œuvre elle-même? Sans même parler du simple geste de l'exposer.

[50] *Identité italienne*, 293. Notons, sur ce point, que

Celant lui-même, dans le livre intitulé *Arte povera* (Milano: Mazzotta, 1969) décrit l'artiste "pauvre" comme "un alchimiste produisant des effets magiques et des merveilles", formulation qui renvoie plus à l'illusionnisme d'un producteur de figures qu'à un strict littéralisme "pauvre", fût-il utopique, "où la simple 'présence' est innocente en elle-même…" (*Identité italienne,* 310). On pourrait aussi citer ici Luciano Fabro.

[51] *Identité italienne*, 293.

[52] Les interventions d'artistes dans le cadre de *Campo urbano* à Como, le 21 septembre 1969, dont, par exemple, la *Domanda di cessione di un terreno nel territorio comunale* de Luciano Fabro, sont de bons exemples de ce glissement de l'Arte Povera à l'action sociale ou politique (cfr. *Identité italienne,* 297-299).

[53] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 315.

[54] *Identité italienne*, 249. Expression duchampienne au sens où elle fait penser au *Trébuchet* de 1917. *Trébuchet* qui, notons-le est en même temps un porte-manteau (*attaccapanni*), ce qui laisse penser que la référence duchampienne est parfaitement volontaire chez Fabro. Sur cette question du trébuchet en rapport avec la surprise, voir: Bertrand Rougé, "Au trébuchet de la surprise, la reconnaissance et le sujet précipité (Autour de Poussin, les Aigles et Petrus Christus)", in *La Surprise* (6ème colloque du CICADA, Université de Pau). Actes par id. (Pau: Publications de l'Université de Pau, 1998), 113-135.

[55] *Identité italienne*, 208.

[56] Sur cette question de la figure et de la métaphore chez Oldenburg, il faut relire son interview de 1965 (Glaser). Pour une interprétation de ses propos en rapport avec la question de la figure, du readymade et des indiscernables, voir: Bertrand Rougé, "'Le même, sous un autre jour'. La mise en figure, ou l'opération ironique de l'art". *L'œuvre de l'art. La pensée esthétique de Gérard Genette*, par Joseph Delaplace, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic (Rennes: PUR, à paraître 2011).

[57] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 266.

[58] Ibid., 267.

[59] *Identité italienne*, 206.

[60] Ibid.

[61] Sur cette dimension de la figuration chez Picasso, voir: Bertrand Rougé, "Passages. De Cézanne à Picasso, la question de la figure", in *Picasso/Cézanne, quelle filiation?*, par Michel Guérin (Aix-en-Provence: Presses de l'Université de Provence, à paraître, 2011).

[62] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 269.

[63] Ibid.

[64] Ibid., 240. Il faut souligner l'erreur de perspective de Zevi lorsqu'elle écrit, à propos de Tano Festa, "La distanza abissale dalla *pop art* statunitense è nell'opzione per Michelangelo". Certes, elle s'appuie sur une déclaration plaisante du peintre, (cité par Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana,* 240), mais c'est oublier l'usage récurrent fait par les artistes pop américains de références à toute l'histoire de l'art occidental (Rubens, Velázquez, Monet, Mondrian, parmi d'autres, et puis bien sûr aussi la *Joconde*…). Sur cette question, voir: Rougé, "L'ironie sans fin de l'art"; Rougé, "Contre Danto".

[65] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 269

[66] *Identité italienne*, 205.

[67] A lire l'exemple des chevaux, on ne peut s'empêcher de songer à l'exposition de Kounellis, en janvier 1969. Pino Pascali était mort le 11 septembre précédent.

[68] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 269, trad. fr. in *Identité italienne*, 204.

[69] Il faut souligner la réflexivité constante que suppose la démarche figurative et que souligne la notion même de "comédie de l'exposition". On la retrouve clairement dans d'autres œuvres de Pascali: par exemple, dans *Cornice di Fieno* (1967), œuvre faite de bottes de paille, certes, dont on aurait pu faire la litière des chevaux de Kounellis, mais des bottes de pailles attachées avec du fil de fer à un bâti de bois, afin de former un cadre: le cadre d'un tableau absent, à moins qu'il ne s'agisse d'encadrer un morceau de réel, comme l'ouverture et la fermeture du couvercle d'un piano permet à l'interprète d'encadrer les 4'33" de temps et de bruits réels de John Cage. Même insistance réflexive sur le cadre, le socle, la vitrine muséale, sur l'envers de la représentation ou du tableau et sur le trompe-l'œil dans les œuvres de Giulio Paolini: *Senza Titolo* (1961), par exemple, fait songer au *Tableau retourné* (1670) de Gijsbrechts; même mise en scène réflexive de la "farce" fictionnelle de l'exposition (et de l'œuvre) dans son *Ipotesi per una mostra* (1963); cfr. Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 287-8, où les œuvres et les regards réels et fictifs s'enchâssent ironiquement les uns dans les autres.

[70] Zevi, *Peripezie del dopoguerra,* 304