



Effacer – Paradoxe d'un geste artistique de Maurice Fréchuret

Alban LOOSLI

Cygne noir, recension, septembre 2017

Pour citer cet article

LOOSLI, Alban, « *Effacer – Paradoxe d'un geste artistique* de Maurice Fréchuret », *Cygne noir*, recension, septembre 2017. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/recension/loosli-frechuret-2016>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

EFFACER – PARADOXE D'UN GESTE ARTISTIQUE DE MAURICE FRÉCHURET

Maurice FRÉCHURET, *Effacer – Paradoxe d'un geste artistique*, Paris, Les presses du réel, coll. « Dedalus », 2016, 336 p.

Maurice Fréchuret est conservateur, commissaire, enseignant et historien de l'art émérite. Il a récemment été nommé conservateur des musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes et a publié de nombreux ouvrages, tels que *Le mou et ses formes*¹ ou *La machine à peindre*². Son dernier livre, *Effacer – Paradoxe d'un geste artistique*, pour lequel il a gagné le prix Pierre-Daix 2016, réunit plusieurs œuvres d'art prenant le contre-pied du *voir* et du *faire voir*, afin d'effectuer une typologie de l'effacement en tant que geste artistique moderne et contemporain. Cette typologie se base sur un triple postulat. L'effacement implique d'abord une lutte contre l'hégémonie de la vue et réduit la portée du visuel dans l'art tout en refusant l'injonction de montrer. Il produit ensuite des œuvres dont l'appréhension n'implique pas obligatoirement l'exercice du regard. Il agit enfin comme un fil d'Ariane reliant les paradigmes moderne et contemporain à l'échelle internationale. Cette première tentative de recensement d'œuvres misant sur l'effacement et explicitant le sens de ce geste mérite qu'on s'y attarde.

À l'appui de son postulat, l'auteur montre la prégnance historique du geste de l'effacement. Sa démonstration débute avec l'œuvre *À Bruit secret* (1916) de Marcel Duchamp. À dessein, le pape de l'art contemporain avait enfoui un objet, demeuré inconnu du grand public, dans une boîte de cuivre s'agitant à souhait en produisant un son intrigant. Le seul recours pour les spectateurs curieux était une inscription ambiguë sur la plaque supérieure : « P.G .ECIDES DÉBARRASSE. LE. D.SERT. F.URNIS. ENT AS HOW.V.R COR.ESPONDS. » Fidèle à lui-même, l'artiste avait alors affirmé la cécité comme mode d'appréhension, revendiqué la portée iconoclaste de l'œuvre et poursuivi son cheminement en réalisant plusieurs œuvres dans la même veine : *Air de Paris* (1919), *Fresh Widow* (1920), *Belle haleine* (1921) ou encore *Prière de toucher* (1947). Mais cela ne demeura pas sans suites. En effet, Alberto Giacometti, Max Ernst, André Breton ou encore René Magritte ne cessèrent de limiter l'action de l'œil dans leurs travaux, au motif qu'elle truquait l'image intérieure et freinait l'onirisme si cher aux surréalistes. D'une manière générale, la *tabula rasa* propre aux avant-gardes ouvrit une nouvelle ère : l'art, au nom d'idéologies diverses (anarchiste, communiste,

fasciste, etc.), devait se libérer de l'hégémonie de la vue, pierre angulaire d'une esthétique dépassée, qui était sommée de disparaître au même titre que la société qui la portait. Une telle assertion, revendiquée entre autres par les artistes constructivistes, productivistes ou unistes, devint synonyme d'une dénégation visuelle menant à une appréhension frontale. Les spectatrices étaient appelées à faire corps avec les œuvres, afin d'ouvrir leur horizon perceptuel à d'autres sens, jusqu'ici dénigrés ou laissés pour compte, en particulier le son, le toucher et l'expérience kinesthésique. Selon l'auteur, ces expérimentations initiées par les avant-gardes se poursuivirent sans interruption après la Seconde Guerre mondiale. Il évoque notamment les travaux de Piero Manzoni, d'Yves Klein, de Christo, du groupe d'artistes Gutai, mais aussi l'apport des artistes du Mono-ha et plus particulièrement de Nobuo Sekine. Puis viennent les artistes conceptuels et minimalistes américains, tels que Joseph Kosuth, le groupe Art and Language, Mel Bochner, Lawrence Weiner, Hanne Darbowen, Douglas Huebler et Robert Barry, pour ne citer que certaines figures saillantes. En outre, Fréchuret suggère que notre époque est marquée par un panoptisme intégral, caractérisé par l'omniprésence des écrans, des dispositifs de surveillance ou des appareils photographiques dernier cri. Cependant, il estime que ce voyeurisme ne débouche pas sur un progrès perceptif ou une acuité visuelle accrue. Nous renvoyant à *Surveiller et punir*³ de Michel Foucault, Fréchuret énonce le constat suivant : « [...] sous le flot ininterrompu d'images, les capacités à observer, constater, discerner, identifier, repérer, discriminer s'amenuisent pour aboutir à une saisie de plus en plus policée et de plus en plus neutralisante. » (p. 12)

On décèle donc deux pistes interprétatives susceptibles de justifier la prégnance de l'effacement. La première consiste à dire que, face au développement technique qui a pour corollaire l'accroissement du nombre d'images visibles quotidiennement (publicités, télévision, ordinateurs, etc.), l'effacement constitue une réaction ou un contre-mouvement motivé par des raisons aussi bien esthétiques que politiques. La deuxième piste, qui se mêle fréquemment à la première, se base sur l'idée de la déhiérarchisation des sens. La vue ayant perdu, au début du XX^e siècle, le statut de sens majeur qu'elle avait au sein du patrimoine classique, d'autres sens en sont venus à être valorisés, générant d'autres formes d'expression artistique. Ce changement donne subjectivement l'impression d'un effacement.

Suite à cette contextualisation théorique et historiographique, l'auteur présente sa typologie de l'effacement, qu'il fonde sur l'étude d'un répertoire non exhaustif d'œuvres appartenant au paradigme contemporain. Cette typologie comprend trois catégories, dont une divisée en trois sous-catégories : 1) le mode ablatif ; 2) le recouvrement neutralisant, la saturation et le caviardage ; 3) l'enfouissement. Son répertoire comprend aussi bien des artistes émergents que des grands noms de l'art contemporain, tels que

Robert Rauschenberg, Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Roman Opalka ou Jenny Holzer.

La catégorisation proposée par l'auteur suggère une grande fécondité conceptuelle. Tout d'abord, le mode ablatif permet de parler d'une écriture de l'effacement ou d'un traitement curatif de la forme dans le champ de l'histoire de l'art. Fréchuret rappelle que le terme ablatif est utilisé dans deux domaines distincts : la grammaire et la chirurgie. Dans la première discipline, il désigne « l'élosion ou la suppression d'une racine, d'un mot ou d'un ensemble de mots dans le but de produire un sens nouveau à la proposition de départ » (p. 43). Par ailleurs, le mot provient du latin *ablavitus* désignant l'acte d'enlever ou de soustraire. Dans la deuxième discipline, le mot devient un substantif (ablation) et désigne l'action de retrancher ou de supprimer. L'auteur précise aussi que la première acception désigne « le lieu depuis lequel se produit le déplacement » et que la deuxième désigne « un geste spécifique qui vise à enlever une partie d'un tout » (*idem*).

La deuxième catégorie, elle-même divisée en trois sous-catégories (le recouvrement neutralisant, la saturation et le caviardage), n'est plus relative à l'action de retrancher, enlever, ôter ou supprimer, mais consiste plutôt à rendre moins apparent. Nous touchons donc à des propositions artistiques qui relèvent du palimpseste. Le recouvrement neutralisant consiste à « dissimuler progressivement par l'addition de couches successives de matière ou par la diffusion ou l'émission progressive de cette dernière dans l'espace d'intervention » (p. 140). Il en résulte un changement subjectif de temporalité induit par une modulation croissante qui envahit, englobe et pénètre l'objet en question. La sous-catégorie de la saturation n'est pas précisément définie par Fréchuret ; elle est plutôt illustrée à l'aide de trois œuvres. Toutefois, à partir des exemples présentés, on comprend que la saturation signifie remplir, voire imprégner complètement, et qu'elle découle d'une captation photographique qui, en archivant une suite d'événements, fait apparaître une profondeur temporelle. Dès lors, la surexposition ou d'autres procédés techniques de ce type permettent d'altérer l'image en la surchargeant, ce qui constitue une forme d'effacement par la densité. Enfin, le caviardage, à l'inverse du recouvrement neutralisant, censure, biffe ou dissimule, mais la reconnaissance de la chose effacée demeure. En ce sens, il s'agit de recouvrir, camoufler, enduire ou opacifier un objet.

Enfin, l'enfouissement est la dernière catégorie de la typologie de l'auteur. Il faut prendre le terme au sens littéral : c'est-à-dire placer une chose dans une cavité profonde et la recouvrir, l'enterrer. Il est toutefois précisé qu'enfouir, c'est aussi « générer du nouveau, créer les conditions d'une fructueuse germination, engendrer peut-être de l'inconnu et de l'inédit » (p. 257). En 1995, Fréchuret avait déjà eu l'occasion de travailler sur cette catégorie en la mettant en parallèle avec la figure de l'envolée. Il expliquait alors que la figure de l'enfouissement appartenait « au vocabulaire sombre de l'archétypologie

de la descente et du creux, deux éléments qui peuvent trouver une sorte d'aggravation dans la figure de la chute et du trou⁴ ».

La typologie proposée dans *Effacer – Paradoxe d'un geste artistique* est particulièrement intéressante en raison des repères qu'elle offre afin de faciliter l'analyse, la classification et l'étude de réalités complexes. Ce livre permet de comprendre qu'il n'existe pas qu'un seul type d'effacement ; il fournit un premier classement de ces pratiques aux époques moderne et contemporaine. De plus, l'auteur jette un pavé dans la marre contre bon nombre d'idées reçues vis-à-vis de l'effacement comme geste artistique, que l'histoire de l'art a malheureusement trop souvent expliqué par la théorie de la mort de l'art hégélienne⁵. Selon cette dernière, la limite essentielle de l'art est son appréhension sensible et son contenu se restreint donc à un ensemble déterminé. Mais nous serions supposément capables d'atteindre un plus haut degré de véracité en découvrant un univers suprasensible. Dès lors, l'art serait et demeurerait, du point de vue de sa plus haute destination, quelque chose de passé. Évidemment, cela ne signifie pas que l'art est mort au sens littéral ou qu'il ne sert plus à rien de créer. Cela veut plutôt dire que l'art a perdu sa signification primordiale de révélation sensible de la vérité. En revanche, il peut recouvrir d'autres significations. Cette théorie est couramment utilisée dans le monde de l'art, notamment grâce à la popularité du livre *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*⁶ de Lucy R. Lippard, dans lequel elle reprend à son compte la théorie de la mort de l'art hégélienne en citant les écrits de Joseph Schillinger⁷. Schillinger explique que l'objectif ultime de l'art serait d'entrer dans une ère scientifique et post-esthétique, qui rendrait possible la fabrication, la distribution et la consommation d'un art parfait et idéal et qui permettrait la fusion de toutes les formes d'art et de toutes les matières pour finalement aboutir à la « désintégration de l'art, ainsi qu'à l'abstraction et à la libération de l'idée⁸ ». Or, Fréchuret ne relaye pas cette théorie et démontre bien que l'effacement procède par déplacement plutôt que par désintégration. Sa typologie permet de saisir les nuances de ce déplacement d'un point de vue matériel en s'attardant aux effets que l'effacement produit.

Cependant, son histoire de l'effacement est lacunaire et sa typologie, en mettant l'accent sur l'appréhension matérielle des œuvres, passe sous silence la polysémie de l'effacement. C'est le principal reproche que l'on peut adresser à cet ouvrage. D'un point de vue sémiopragmaticiste, en utilisant la trichotomie du signe proposée par Charles Sanders Peirce, un signe ne peut être compris sans son interprétant, c'est-à-dire indépendamment de son effet sémiotique⁹. Or, si Fréchuret s'intéresse aux singularités des œuvres en en proposant une lecture et une description ciblées, sa typologie ne s'attarde pas sur cette dimension interprétative de la sémiologie, pourtant fondamentale à l'analyse sémiotique des productions culturelles. Par exemple, l'idée de la déhiérarchisation

des sens aurait pu être abordée à travers l'héritage anti-kantien des avant-gardes, tout particulièrement pour l'analyse des œuvres constructivistes, productivistes et unistes. Ce type d'effacement aurait alors revêtu un sens plus spécifique au sein d'une grille analytique marxiste¹⁰. Les expérimentations du groupe Gutai et Mono-ha auraient gagné à être contextualisées de cette manière. La vacuité et l'effacement endossent une signification foncièrement différente dans les traditions philosophiques asiatiques, toutes influencées qu'elles sont par le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme¹¹. Encore une fois, l'auteur manque de s'intéresser à une plus grande diversité de contextes interprétatifs, ce qui semble pourtant important.

Un autre postulat de l'auteur est contestable. En effet, Fréchuret lie entre eux les paradigmes moderne et contemporain. Une autre lecture est fournie par Nathalie Heinich, par exemple, qui distingue trois paradigmes par le biais d'une approche sociologique : le paradigme classique, le paradigme moderne et le paradigme contemporain¹². Ainsi montre-t-elle que la rupture opérée entre le paradigme moderne et le paradigme contemporain a révolutionné la notion même d'art, c'est-à-dire non seulement la façon de le penser, de le concevoir, de le montrer et de le distribuer, mais aussi la façon de le vendre. Le fondement de l'art contemporain, selon elle, est que « l'œuvre d'art ne réside plus dans l'objet proposé par l'artiste¹³ » : celle-ci se situerait désormais dans un « au-delà de l'objet ». Dans les paradigmes classique et moderne, l'œuvre représentait la finalité et incarnait la personnalité de l'artiste ainsi que sa sensibilité et même son intériorité. Dans le régime de l'art contemporain, l'artiste crée de nouvelles formes en jouant avec les limites, avec les cadres institutionnels, avec l'espace d'exposition et même avec le temps. Selon cette lecture, la signification de l'effacement moderne ne correspondrait pas à celle de l'effacement contemporain.

Ainsi, *Effacer – Paradoxe d'un geste artistique* est à considérer comme un point de départ qui ouvre de nombreuses pistes de recherche potentiellement fructueuses sur les significations de l'effacement. La typologie proposée par Fréchuret permet de distinguer plusieurs types d'effacement et de s'atteler à la tâche du classement de ces pratiques. Le principal intérêt du livre réside dans ses descriptions soignées des œuvres répertoriées et sa mise en lumière d'une esthétique de l'effacement polymorphe et polysémique pertinente à notre contexte contemporain.

Notes

- 1 M. FRÉCHURET, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004 [1993].
- 2 M. FRÉCHURET, *La machine à peindre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- 3 M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.
- 4 M. FRÉCHURET, *L'envolée, L'enfouissement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, Genève, Skira, 1995, p. 7.
- 5 G. W. F. HEGEL, *Esthétique. Textes choisis*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les grands textes », 1988.
- 6 L. R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- 7 J. SCHILLINGER, *The Mathematical Basis of the Arts*, New York, Philosophical Library, 1948.
- 8 L. R. LIPPARD, J. CHANDLER, « The Dematerialization of Art », dans A. Alberro & B. Stimson (dir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (MA, É.-U.), MIT Press, 2000, p. 47.
- 9 C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978, p. 126.
- 10 Voir à ce propos : M. WAYNE, *Red Kant: Aesthetics, Marxism and Third Critique*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2014.
- 11 Voir notamment : S. LI, *Le vide dans l'art du XX^e siècle : Occident, Extrême-Orient*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
- 12 N. HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2014.
- 13 *Ibid.*, p. 89.

