



# AVANT-PROPOS







## AVANT-PROPOS

BERTRAND ROUGÉ

Le présent volume réunit sous une même couverture les contributions des XXI<sup>e</sup> et XXII<sup>e</sup> colloques “Rhétoriques des arts”, les deux derniers colloques organisés par le CICADA (EA 1922), intitulés “Inachever” et “Cacher... l’art?” qui se sont tenus à l’Université de Pau et des Pays de l’Adour du 17 au 19 janvier 2013 et du 15 au 17 mai 2014. Les participants à ces deux colloques avaient répondu aux appels à communication suivants :

### **Rhétoriques des arts, XXI : « Inachever »**

On sait les attraits de l’inachevé et du *non finito*. L’accident, l’abandon ou la mort donneraient à l’œuvre un supplément existentiel, au spectateur le libre jeu esthétique des possibles, l’occasion d’une flânerie. D’où le goût des esquisses, des ébauches, des projets interrompus. Rodin fait paradoxalement du *non-finito* un aboutissement, une visée. De même, en rhétorique, l’ellipse, l’anacoluthie ou l’aposiopèse. Sur un mode différent, le moderne *work in progress* légitime l’inachevé comme circonstance du processus et condition de l’“œuvre ouverte”.

Sur fond de quelle norme de l’achevé se définit l’inachevé? Qu’est-ce que l’inachèvement d’un effet recherché d’inachèvement? Qu’est-ce que l’inachèvement dans un contexte qui a exclu toute norme de l’achèvement? Selon les contextes, il y a diverses manières de considérer (et d’interroger) l’inachèvement d’une œuvre, de valoriser le négatif de l’inachèvement conçu comme manque par rapport à une intégrité

(envisageable ou envisagée). Sauf à prôner l’inachevé comme but, sa valorisation esthétique est, par exemple, liée au relâchement de contraintes et de codes chez l’artiste et chez le spectateur – au jeu et au plaisir qui lui sont associés.

Mais en fin de compte, que l’œuvre soit entière ou non, achevable ou inachevable, et quels que soient les termes ou les critères variables de ce rapport à l’achèvement, ne convient-il pas d’envisager l’inachèvement, non pas comme un état, mais dans sa dimension active: comme un processus à l’œuvre?

La question de ce colloque n’est donc pas l’inachevé comme incomplétude matérielle constatée et définitive – fût-elle la condition d’un supplément –, l’*inachèvement passif* d’une œuvre abandonnée à l’appréciation avant l’accomplissement du *dessin* initial (à la définition problématique).

On s’intéressera plutôt aux exemples et aux questions (historiques, poétiques, esthétiques) que suscite l’hypothèse d’un *inachèvement actif* constitutif du geste de la création “en mouvement” ou propre au *projet*. Si l’inachèvement passif valorise la réception, l’hypothèse d’un inachèvement actif incite à remonter vers les poétiques de l’*inachever* à l’œuvre.

La question n’est plus *Qu’est-ce qu’une œuvre inachevée?* mais *Qu’est-ce qu’inachever une œuvre?* Elle en soulève d’autres. Ainsi, sur la notion même d’œuvre ou d’art, sur le rapport de l’œuvre ou de la notion d’œuvre (de l’art ou de la notion d’art) à l’idée d’un projet initial ou d’une visée ultime, à une forme fixe





## I N A C H E V E R / C A C H E R

ou figée : qu'est-ce qu'une "œuvre" dans une esthétique de l'inachever ? Ou bien encore : l'improvisation relève-t-elle d'une conception de l'inachever par définition des conditions initiales de production – par opposition au *non finito* qui renverrait plutôt aux conditions terminales de (non-)finition ?

L'*inachever* semble nous renvoyer à une définition transgressive de l'art, au sens où l'art entend explorer les limites et l'au-delà des limites d'une norme ou d'une règle : limites classiques de la perfection ; limites du sens ou de la signification ; limites des usages ; limites de la perception et du médium, dont l'artiste s'efforcerait continûment de s'affranchir. À l'inverse, on pourra interroger la redondance de l'expression "esthétique de l'inachever", dès lors que la perception serait elle-même toujours "en cours". Il conviendra alors de décrire comment, dans divers registres, les artistes la mettent en œuvre.

L'hypothèse de l'*inachever* pose également la question du rapport de l'art au changement et à sa durabilité sous la forme d'un inachèvement continûment actif, d'une œuvre toujours "rouverte", sans cesse transformée et transformante – pour autant que "Œuvre = transformer quelque chose en vue de transformer quelqu'un" (Valéry).

L'inachever incitera enfin à explorer la raison artistique de gestes négatifs d'abandon, de destruction, voire de vandalisme ou d'iconoclasme (le *Grand Verre* fêlé, les maisons découpées de Matta-Clark). Dans quelle mesure l'œuvre d'un artiste ne se dessine-t-elle pas comme *inachèvement* – ou *désachèvement* – (de l'œuvre) d'un autre ? ("Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt," Diderot, *Salon de 1767*)

On abordera ces questions dans le domaine des arts visuels, de la musique et de la littérature, selon des perspectives esthétiques, théoriques, poétiques et historiques.

### Rhétoriques des arts, XXII : Cacher... l'art ?

On connaît la *sprezzatura* prônée par Castiglione et qui consistait à cacher l'artifice pour donner au courtisan l'allure d'une aisance naturelle, principe qu'appliquèrent aussi les artistes maniéristes cherchant à produire sans effort apparent "l'art sans

art" propre au génie. N'était-on pas déjà confronté au même paradoxe, lorsque, pour viser l'efficacité du discours, Aristote recommandait "de parler de façon non pas fabriquée mais naturelle" (*Rhétorique* 1404b18) ? De la même manière, des générations de peintres se sont appliquées à effacer les traces de leur main à la surface de la toile pour favoriser l'effet de transparence propice à l'illusion mimétique. Inversement, mais peut-être pour un effet semblable dans le cadre d'une idéologie esthétique différente, bien des modernes ont affecté de négliger les formes et les rigueurs (classiques) de l'art pour valoriser une spontanéité directe, immédiate, et donc plus naturelle et apparemment moins fabriquée, de la création. Ne convient-il pas, dès lors, de s'interroger, tant historiquement qu'esthétiquement, sur les formes et les conséquences de ce phénomène qui fait que, paradoxalement, l'art n'irait pas sans le "sans art" et que ce qui semble destiné à être exposé ne l'est qu'à condition, dans le même temps, de cacher ce qui le fait ce qu'il est ?

La récurrence, voire la permanence, de ce motif de l'art qui cache l'art – ou qui se cache comme art (ou comme artifice) – renvoie aux problématiques plus générales du caché et du montré à l'œuvre dans d'innombrables exemples (images à double lecture ou métaphores, par exemple) où la monstration se double presque inévitablement d'une dissimulation, mettant en avant la part essentielle de simulation, de feinte et de fiction qui entre dans la relation esthétique et soulignant, par exemple, combien la *mimésis* elle-même se trame d'ombre et d'obfuscation, comment le jeu qu'est l'art joue à cache-cache.

Bien souvent, l'activité même de dissimuler, d'occulter ou de crypter, et donc d'interroger, l'image, le son ou le sens définit ouvertement le projet artistique. C'est le cas de Pollock déclarant : "I choose to veil the imagery", mais aussi de toutes les formes baroques de *conchetto*, d'anamorphose, de devise, d'énigme que l'on peut étendre aux problématiques du masque, du maquillage et du camouflage, du voile, du flou, du brouillage et du travestissement, mais aussi au symbole, à l'allégorie – ou au rébus si souvent utilisé par Duchamp, lui-



## A V A N T - P R O P O S

même adepte de l'occultation (*A bruit secret*) et des contenus cryptés. Sans parler de toutes les possibilités d'emploi des parasites, bougés, bruits blancs, pixellisations et autres effets technologiques de raturage ou de ratage plus ou moins contrôlé qui, tout en occultant une image ou une information, focalisent directement l'attention sur le fait ou le geste artistique de cacher.

Au-delà de l'analyse des multiples exemples possibles de ces occultations, caviardages, manipulations et autres *cachotteries artistiques*, on se demandera ce qui se cache dans ce jeu de colin-maillard où c'est le spectateur qui a les yeux bandés. On scrutera notamment cette mascarade ou cette mystification constitutive par laquelle, aux confins de l'art et du religieux, s'exhibant ou se présentant comme celant un hypothétique mystère, l'art peut se faire art en s'auroyant d'une mystique autovalorisatrice ou de commande – et inversement...

En fait, la question du "cacher l'art" ou de "l'art sans art" nous incite à chercher ce que cacher veut dire en art et pour l'art, à cerner ce que l'art cache ou montre quand il cache (l'art) et, pour reprendre une expression de Daniel Arasse, à tenter d'expliquer comment et pourquoi "On n'y voit rien" – ou on n'y entend rien – dans ce jeu d'apparitions-disparitions dont l'un des enjeux pourrait être, par exemple – mais selon quelles modalités et dans quel but? –, d'augmenter la distance ou l'étrangeté pour "ralentir la reconnaissance" (R. Jakobson).

En puisant dans le plus large éventail possible d'exemples artistiques et de discours sur l'art, on s'efforcera donc – d'un point de vue historique, poétique, esthétique – d'examiner les problèmes théoriques et de déployer les possibles herméneutiques que suggère cette hypothèse que... *l'art cache*.

Avec le recul – et il faut bien avouer que beaucoup de temps s'est écoulé depuis –, il est apparu que ces deux thèmes, quoique distincts si on les regarde de près, étaient néanmoins faits pour être rapprochés. Ils abordent, en effet, négativement, ou contradictoirement, la problématique de la création en énonçant ou en postulant un geste soustractif censé présider à la production d'une œuvre – le geste de cacher ou celui, plus hypothétique et complexe, consistant à "inachever". Plutôt que l'affirmation, la présence ou l'apparition, le retrait, l'absence ou la disparition deviennent alors le fruit ou le moyen de l'activité créatrice. En cela, ces deux derniers colloques bouclent un parcours commencé en décembre 1990 avec le premier colloque du CICADA intitulé "Ellipses, blancs, silences" où déjà l'absence ou le vide étaient scrutés, plutôt que la présence ou le plein, comme autant de moyens de concevoir, de figurer, de créer.

Ainsi, le long parcours des colloques « Rhétoriques des arts » – près d'un quart de siècle – se trouve logiquement borné, au commencement et à la fin, par deux volumes sur l'absence. De l'un à l'autre, au fil des années, ce sont de vraies et vives rencontres qui ont eu lieu, dont certains garderont encore un temps le souvenir.

D'autres qui se sont déjà définitivement absentés ont su rendre présentes et vives ces rencontres : Daniel Arasse, Jean-Pierre Cometti, Raymond Court, Jacques English, Françoise Escal, Jean-Louis Leutrat, Louis Marin. Ce volume leur est dédié.

La publication de cet ouvrage a pu être réalisée grâce à la généreuse contribution de l'équipe I « Formes en mouvement » d'ALTER (Arts/Langages : Transitions et Relations, EA 7504). Qu'elle en soit ici remerciée.







# INTRODUCTION









## INACHEVER, CACHER : UNE ESTHÉTIQUE SOUSTRACTIVE ?

BERTRAND ROUGÉ

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée. — Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture.

Honoré de Balzac,  
*Le chef-d'œuvre inconnu* (1831)

### Addition/soustraction

La pratique des artistes et les discours sur l'art privilégient le plus souvent la création et la présentation (ou la *représentation*), c'est-à-dire, la présence, la production et l'exposition d'objets offerts à la contemplation, à l'appréciation, ou plus généralement

à l'expérience du spectateur. On pourrait décrire cela comme une approche globalement *additive* de l'art qui semble en accord avec la notion même de *création* artistique, au sens où créer consisterait nécessairement à façonner, faire apparaître, extraire du néant, bref, à *ajouter* quelque chose au monde, afin d'*enrichir* ou d'*augmenter* la qualité de notre expérience. L'aspiration à la *perfection*, dont l'étymologie ne dit rien d'autre que l'achèvement, a longtemps semblé aller naturellement de pair avec cette conception de la création artistique.

Mais les discours sur l'art et ses pratiques semblent souvent en tension entre cette posture fondamentalement *additive* (il faut ajouter des œuvres au monde) et une forme de négativité ou de retrait – que l'on dira inversement *soustractive*. Ainsi, les pratiques artistiques ont souvent mené à des réflexions et des expérimentations autour du vide, du blanc, du silence, de l'ellipse qui ont pu mettre en évidence les deux versants d'absence et de présence qui les fondent.

On connaît la légende antique de Dibutade, la fille du potier, qui fixe sur le mur le profil de son amant sur le point de partir au loin. À quoi fait écho Blaise Pascal, pour qui "Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir", ce qui, à son tour, renvoie à cette "force quasi divine" de la peinture qui, selon Alberti, permet de rendre présents les absents et les morts. Ce qui se dit ainsi de la peinture au fil des âges et de toute représentation, vaut aussi bien





## I N A C H E V E R / C A C H E R

pour la musique ou la littérature et semble tramer ce que Walter Benjamin disait de l'aura, "unique apparition d'un lointain, si proche soit-il" – où le rapport entre présence et absence se décline en proximité et distance simultanément ressenties dans leur écart vécu.

Ainsi, les productions artistiques semblent s'agencer, se présenter et s'éprouver sous ce double registre entrelacé de l'absence et de la présence, de l'éloignement et du rapprochement, où le présent proche est vécu comme absent lointain et inversement. On comprend dès lors que le mouvement de rapprochement ou de venue à la présence n'est pas le seul qui importe, car l'œuvre travaille la dynamique de cet écart. Elle rapproche, mais aussi tient à distance. Elle ajoute, mais aussi elle enlève. Addition et soustraction.

Léonard de Vinci avait noté cette distinction dans le geste technique lui-même, en décrivant cette différence qu'il voyait entre la sculpture qui procède *per via di levare* et la peinture, *per via di porre*. Mais les deux méthodes ne sont pas mutuellement exclusives. Au contraire, l'une peut impliquer l'autre. L'ajout suppose – ou appelle – la possibilité de soustraire : peinture et repentir, dessin et effacement, écriture et rature. La destruction, dit-on parfois, est créatrice, la création peut être destructrice<sup>1</sup>. Et souvent la présence d'une œuvre s'érige autour d'une absence ou d'un vide qu'il s'agit de cerner. Ainsi, l'image de l'amant de Dibutade, le temps perdu de Marcel, la présence en creux de La Boétie, le De Kooning effacé, l'Arc de Triomphe emballé, et combien de dieux absents dans combien d'œuvres ou lieux de culte<sup>2</sup>.

De fait, creuser ce vide ou construire le lieu en creux de cette absence constitue bien souvent le geste créatif lui-même. De nombreux exemples montrent que le geste d'ajouter ou de créer peut se doubler d'un geste soustractif, quand ce n'est pas la soustraction elle-même – par exemple en cachant ou en inachevant – qui constitue le geste même de l'artiste.

Ainsi, en cohérence avec la problématique de la présence-absence propre à la représentation, une grande partie de l'histoire des arts sous le régime dit

mimétique se joue autour de la présence ou de l'absence du geste et du corps de l'artiste qui s'inscrivent visiblement dans l'œuvre ou s'y annulent : dans la peinture illusionniste, la trace du pinceau ou la main du peintre s'efface ou se dissimule – plus ou moins selon les cas – au profit de la transparence de la représentation<sup>3</sup>.

D'une autre manière, et dans une large mesure, l'histoire du modernisme – ou des modernismes – a elle aussi été l'histoire de tout une série de soustractions successives participant, soit d'une critique radicale de l'art, soit d'un projet puriste de réduction de l'art à son "essence" dépouillée des "oripeaux" et scories de l'académisme et de la tradition. Chaque œuvre moderniste, fondamentalement critique, se présente dès lors comme un ajout de nouveauté, mais doublé d'une soustraction qui la fonde. L'abstraction est en même temps éradication de la figuration ; le minimalisme ou le ready-made évacuent, à leur tour – mais est-ce dans un but fondamentalement si différent de l'illusionnisme ? –, toute inscription corporelle de l'artiste ; jusqu'à ce qu'enfin l'objet lui-même disparaisse avec l'art conceptuel et cette justification de Douglas Huebler en 1969 : "*The world is full of objects, more or less interesting. I do not wish to add any more*"<sup>4</sup>.

Mais si Huebler déclarait clairement ne pas souhaiter ajouter des objets au monde, ce qui était un pas supplémentaire dans l'opération de réduction moderniste (en même temps qu'une critique de ce qu'il percevait comme la vision productiviste, accumulatrice et consommatrice de l'art), la démarche effectivement soustractive, elle, avait déjà trouvé à se manifester dans les discours et pratiques des artistes du xx<sup>e</sup> siècle. Certes, dans leurs manifestes, dadaïstes et futuristes, entre autres, appelèrent très tôt à détruire les musées. Mais au-delà de ces discours avant-gardistes et militants de la *tabula rasa*, c'est dans la pratique que des gestes de soustraction finirent par être expérimentés, non pas pour leur seule signification idéologique ou politique, ni dans le simple but d'une éradication, mais à des fins créatives et pour leur paradoxal potentiel artistique et esthétique.





## I N T R O D U C T I O N

C'est ainsi que divers modes de soustraction à la vue conçus comme autant de gestes créatifs, ont pu être perçus, expérimentés et utilisés comme un renversement *productif* de la doxa additive et devenir l'objet de réflexions et de pratiques explicites<sup>5</sup>. Sans doute trouverait-on d'innombrables déclarations allant dans ce sens et ce n'est pas le lieu d'en faire l'inventaire, mais citons, par exemple, ces propos d'Alberto Giacometti et de Gerhard Richter commentant leur démarche créatrice :

Je fais là un travail négatif. Il faut faire en défaisant. Tout disparaît une fois de plus. Il faut oser donner le dernier coup de pinceau qui fait tout disparaître ;

Je préfère procéder par destruction que par construction<sup>6</sup> ;

ou bien encore ce commentaire pour ainsi dire rhétorique de Claudio Parmiggiani à propos de ce que l'on pourrait décrire comme l'ellipse de *Terra* (1988), œuvre enfouie par lui et "définitivement soustraite au regard", à Lyon, le 25 septembre 1988 :

Voiler, occulter équivaut à donner au regard la perception de ce mystère sans lequel les choses sont absolument sans vie<sup>7</sup>.

Sur un mode moins définitif mais occultant, Christo a soustrait à la vue de nombreux lieux et monuments, quoique de manière très visible et avec peut-être le même effet de mystère souligné par Parmiggiani que la célèbre *Énigme Isidore Ducasse* de Man Ray en 1930.

Dans un registre plus iconoclaste, et donc plus proche de la problématique de l'"inachever", Rauschenberg, ayant effacé un dessin achevé que De Kooning avait accepté de lui remettre à cet effet (*Erased De Kooning*, 1953), a pu déclarer :

Je me suis rendu compte qu'il fallait que ce soit de l'art avant de pouvoir être effacé, que l'effacement n'était qu'un pas de plus dans le processus de création<sup>8</sup>.

À des niveaux divers, dans des registres, des techniques et à des époques différentes, le geste

créateur peut se trouver ainsi doublé d'un geste de destruction, d'effacement ou de dissimulation, bref, de divers modes possibles de la soustraction. La destruction, voire l'autodestruction, "inachevante" par excellence, peut alors constituer le geste créateur lui-même, comme, dans le cas des compressions de César, quand Arman détruit un piano<sup>9</sup> (*Chopin's Waterloo*, 1962), ou quand Tinguely conçoit une machine qui s'auto-détruit (*Hommage à New York*, 1960).

Si c'est à la condition d'effacer ses traces que le peintre illusionniste laissait advenir l'illusion mimétique, c'est un processus comparable et sans fin que Rauschenberg mit en route dans *Black Market* (1961) : un *combine painting* équipé de quatre calepins est relié par une corde à une valise posée au sol ; les spectateurs sont invités à emporter des objets trouvés dans la valise, à condition de les dessiner sur un calepin et de les remplacer par d'autres objets de leur choix. L'œuvre, infiniment ouverte et vivante, ne cesse ainsi de se renouveler et de s'enrichir, autant par ses soustractions que par ses additions successives, et donc de *s'inachever* dans cette histoire d'un marché noir – la *transaction* esthétique – qui se renouvelle et s'archive lui-même infiniment par l'interaction de l'œuvre et de son ou de ses spectateurs.

Rauschenberg mettait ainsi en œuvre une conception cagienne de l'art en interaction additive-soustractive avec la vie, une pratique de l'œuvre ouverte dont Mikel Dufrenne, après Umberto Eco, résuma plus tard à sa manière les enjeux :

Tout reste en suspens, et comme en gestation. En ce sens aussi l'œuvre est ouverte : comme une plaie qui n'est pas cicatrisée. [...] La rigueur de la perfection peut être la *rigor mortis* ; à être achevée, l'œuvre risque d'être tuée. Et n'est-ce pas pour éluder cette pétrification solennelle que l'œuvre en appelle à une participation qui, jouant avec elle, la maintient en vie ? [...] Non que [la création] déboute le sujet, comme le disent les philosophes qui prêchent la mort de l'homme, mais tout individu est invité à devenir créateur<sup>10</sup>.





## I N A C H E V E R / C A C H E R

Ainsi, l'esthétique soustractive désignerait cette conception de l'œuvre qui se tient diversement en retrait par rapport à la perfection ou à l'achèvement dont l'esthétique additive serait le paradigme. Elle supposerait une conception de l'œuvre ouverte qui ne se limite pas un rapport nouveau au spectateur qui deviendrait acteur, voire co-créateur, plutôt que simple contemplateur, car cela, en fin de compte, ne consiste qu'à considérer l'œuvre comme ouverte à l'interprétation et à impliquer différemment, parfois ludiquement, souvent démagogiquement, le public<sup>11</sup> ; mais une conception de l'œuvre ouverte en soi, pour ainsi dire, qui recèle dans le processus de sa conception et de sa réalisation, dans la structuration de son projet même ou de son dessein, avant toute intervention ou apport d'un public, la dynamique ou l'énergétique supplémentaire de sa dimension soustr-active. Car c'est peut-être à la condition de cette soustraction ou de ce retrait principal que l'œuvre peut exister en puissance, sous le régime de la potentialité, mettre en attente ou en réserve le plein effet et exercer de son pouvoir. Paradoxalement, et en même temps que de son activation, la soustraction serait la condition de son action.

### **Inachever, cacher, etc.**

À travers le cas de l'*inachever* et du *cacher*, c'est essentiellement de ce supplément paradoxal de la soustraction que traitent successivement les contributions de ce volume. Il s'agit d'examiner diverses manières dont ces modes de la soustraction ajoutent à l'œuvre de manière décisive.

Traitant plus précisément de l'*inachever*, non pas comme résultat – le classique *non finito* – mais justement comme action et processus, la première partie du volume s'attache d'abord à s'interroger sur la validité et le potentiel de ce verbe, *inachever*, dont Martin Barré disait qu'il n'existe pas et dont il s'agissait, expérimentalement, d'explorer les possibles. Il apparaît alors que, notamment rattaché aux questions de l'intentionnalité, c'est un verbe qui a du sens autant pour le processus de création que dans le cadre de la réception – voire, plus largement, pour la cognition.

Dans un second temps, sont abordées des questions en rapport avec l'esthétique du fragment et du *non finito* mais en mettant l'accent sur la manière dont les œuvres qui en résultent préservent, en même temps que la trace de leur imperfection, une capacité paradoxale de fluidité et de métamorphose de leur forme, fût-elle fragmentaire – ce qui en fait une manifestation forte du verbe *inachever* comme verbe d'action et de vie.

La troisième partie explore plusieurs cas d'artistes du xx<sup>e</sup> siècle (Pierre Boulez, Yves Klein, Monte Hellman, Gordon Matta-Clark) pour qui l'emploi du verbe *inachever* a une pertinence particulière. On y trouvera les interrogations et stratagèmes de l'un concernant la contradiction qu'il y a à livrer des œuvres qui doivent rester des *works in progress*, à l'image de ce qu'est nécessairement l'œuvre "complet" d'un artiste "fini" ; les stratégies d'autres pour mettre en évidence, encore une fois, qu'il en va de la vie dans ce rapport à l'*inachever* et de la manière de capter dans une forme quelque chose d'une énergie.

La deuxième grande partie du volume aborde un autre exemple possible de ces pratiques artistiques de la soustraction, à savoir la propension apparemment paradoxale de l'art à diversifier ses stratégies pour cacher, camoufler, dissimuler – mais aussi pour *se cacher*, *se camoufler* et *se dissimuler* –, alors même qu'il semble *a priori* plutôt destiné au contraire à montrer, représenter et exposer.

Qu'il s'agisse d'images ambivalentes, de l'hésitation sur le trouble ou l'implicite, du double jeu de la couleur ou de la figure, de processus de recouvrement ou de camouflage, ou plus généralement encore de susciter des registres de lecture alternatifs, l'art rejoue à toute époque et à tout propos – et le plus souvent quand il en est lui-même l'enjeu – tous les *jeux sérieux* de l'art par lesquels, d'un même geste, aussi bien celui de l'artifice que celui de l'immédiateté, ce qui cache montre et inversement – et ce dans le vif et inusable mouvement de ce qui sans cesse s'inachève.

Car cacher, c'est soustraire, et soustraire, c'est *inachever*. Ainsi, *inachever* et *cacher*, deux verbes *actifs*



## I N T R O D U C T I O N

désignant des manières d'inaboutir, de retraire, de retrancher, d'escamoter ou de soustraire, dessinent les premiers contours d'une possible esthétique positivement soustr-active, vouée à décrire comment l'œuvre agit – et se définit –, pour ainsi dire négativement, par négation, offuscation et suspens.

S'il est une dimension programmatique qui peut se lire entre les lignes de ce volume, c'est celle-ci : qu'il conviendrait, en approfondissant et en diversifiant les redescriptions du *cache* et de l'*inachever*, mais aussi en élargissant le champ de la réflexion à d'autres gestes ou démarches semblables, de poursuivre l'analyse de ces pratiques soustr-actives, car c'est par les diverses formes du retrait, du retranchement et de la soustraction que les œuvres sont en mesure de mettre en réserve ce qui les rend agissantes.

### NOTES

1 - "Au cœur de tout acte de création, il y a un acte de dé-création", a pu écrire, par exemple, Giorgio Agamben, au sens où créer, toujours selon Agamben, "c'est avant tout avoir la force de dé-crée ce qui existe, dé-crée le réel, être plus fort que le fait qui est là. Tout acte de création est aussi un acte de pensée, et un acte de pensée est un acte créatif, car la pensée se définit avant tout par sa capacité de dé-crée le réel", Giorgio Agamben, "Le cinéma de Guy Debord", *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 65-76 (p. 74).

2 - L'exemple du voile de Carême ou voile quadragésimal est emblématique. Orné d'images bibliques, il voile durant le Carême le chœur, l'autel et la célébration du Saint Sacrement par laquelle Dieu est dit physiquement présent dans l'édifice. Ainsi, les images "rendent visuellement accessible quelque chose dont elles dissimulent la présence réelle [...] elles cachent et dissimulent la présence réelle de ce qu'elles donnent à voir" (Bruno Boerner, "Deus Absconditus. Un dieu caché et ses images", dans *L'image, le secret*, dirs. Baptiste Villenave, Julie Wollkenstein. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 225-240 [p. 233]). Ainsi, dans ce dispositif paradoxal mais emblématique, et dans un même mouvement, l'image cache ce qu'elle donne à voir (en représentation).

3 - Cette tension entre transparence transitive et opacité réflexive de la représentation – pour le dire comme Louis

Marin –, est souvent mise à contribution pour illustrer "l'adage célèbre d'Ovide '*ars adeo latet arte sua*', l'art se dissimule à force d'art, [qui] peut s'interpréter non seulement dans le sens d'une dissimulation de la difficulté technique de l'art, mais aussi d'une dissimulation de l'art lui-même en tant que matière" (Jérôme Delaplanche, *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 13). Sans doute faut-il ajouter qu'il s'agit surtout de dissimuler l'art et l'artiste en tant que corps, c'est-à-dire, en tant que présence et force agissante dans le monde, en tant que puissance additive – afin que l'œuvre ait une chance de se faire passer pour le réel, non ajouté au monde par la main de l'homme.

4 - Le processus a pu se poursuivre jusqu'à aboutir à la disparition de l'artiste, fût-elle momentanée ou définitive, ainsi que cela est documenté, par exemple, à propos d'artistes actifs en Californie dans les années 60 et 70, dans *Disappearing – California, c. 1970*: Bas Jan Ader, Chris Burden, Jack Goldstein, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth, 2019. D'autres artistes se sont attachés à intervenir de manière indécidable dans le monde, sur le mode de l'action furtive ; à ce sujet, voir Denys Riout, *Portes closes et œuvres invisibles*, Paris, Gallimard, 2019, en particulier p. 114-120 ; mais aussi Patrice Loubier, "Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive", *Inter : art actuel*, 81, 2002, p. 12-17, disponible en ligne ; Sophie Lapalu, "Être présente et absente simultanément : l'action furtive", *Sillages critiques*, 25, 2018, disponible en ligne. Dans une démarche similaire, usant des techniques du trompe-l'œil et du camouflage, l'artiste chinois Liu Bolin se cache dans ses œuvres.

5 - On trouvera de nombreux exemples d'œuvres soustraites à la vue dans le livre de Denys Riout, *Portes closes*, déjà cité. Sur les divers modes du geste artistique de soustraire, voir Maurice Fréchuret, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, 2016, qui en propose une typologie : par ablation, recouvrement ou enfouissement. Sur ces questions mais dans la perspective du vandalisme et de l'iconoclasme, on pourra aussi consulter Dario Gamboni, *La destruction de l'art – Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, 1997, trad. E. Beauseigneur, Dijon, Les presses du réel, 2015 ; en particulier les chapitres 13 ("Art moderne et iconoclasme") et 14 ("Prendre l'art pour des déchets") pour l'utilisation artistique du geste iconoclaste.





# I N A C H E V E R / C A C H E R

6 - Cités par Fréchuret, *op. cit.*, p. 32, 151n141. On notera combien le propos de Giacometti fait écho au texte de Balzac cité en exergue, mais aussi comment il décrit positivement ce qui est présenté négativement chez Balzac, mettant ainsi en évidence un basculement historique dans l'appréhension artistique et esthétique du geste soustractif. Dans le même registre, on pourrait aussi citer Andy Warhol qui, dans un propos valorisant la superficialité que l'on peut analyser comme une critique en creux de l'esthétique de l'École de New York, revendiquait un art dépourvu d'épaisseur psychologique et de profondeur signifiante: "*If you want to know about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it*". Rabattre l'art sur le banal, le quotidien ou le rien – aussi bien sur l'inframince – est bien aussi une étape dans la démarche soustractive, et néanmoins signifiante, du modernisme. Pour une approche possible de cette rhétorique-esthétique du rien, je me permets de renvoyer à Bertrand Rougé, "Warhol, Duchamp, le geste ironique de l'art et le design comme rien. In-différence, inframince et *leftover* dans *Fountain* et les *Boîtes Brillo*", dans *Le devenir cyborg du monde*, coll. "Figures de l'art" n° 35, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour (PUPPA), 2017, p. 213-234.

7 - *Ibid.*, p. 29. Sur cette question de l'occultation, voire de l'enfouissement, cf. les exemples analysés par Riout, *op. cit.* (chapitre I, "Tombes et monuments", p. 33-90), dont celui de *Terra* (p. 55-64).

8 - Cité par Fréchuret, *op. cit.*, p. 51.

9 - La destruction des pianos est allée bon train dans l'histoire de l'art contemporain, chez Fluxus par exemple. L'artiste américain Raphael Montañez Ortiz en a fait d'innombrables performances dans le monde entier depuis les années 60.

10 - Mikel Dufrenne, "Aujourd'hui encore, la création", *Esthétique et Philosophie*, vol. 3, Paris, Klincksieck, 1981, p. 71-72. Évidemment, on ne peut que renvoyer ici au texte essentiel d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris: Seuil, 1965, mais aussi aux multiples déclarations d'artistes qui soulignent que l'œuvre doit demeurer un commencement, plutôt que de se présenter comme finie et achevée. Car, comme le souligne Dufrenne l'enjeu est bien un combat de la vie contre la mort, faisant ainsi écho à ce qu'a souvent souligné Picasso, par exemple dans cette déclaration à son ami Jaime Sabartès: "As-tu quelquefois vu un tableau terminé? Pas plus un tableau qu'autre chose. Malheur à toi, quand tu diras que tu as terminé... Terminer une œuvre? Achever un tableau? Quelle bêtise! Terminer veut dire en finir avec un objet, le tuer, lui enlever son âme, lui donner la *puntilla*, 'l'achever', comme on dit ici, c'est-à-dire lui donner ce qui est le plus fâcheux pour le peintre et pour le tableau: le coup de grâce", *Propos sur l'art*, éd. Marie-Laure Bernadac, Androula Michael, Paris, Gallimard, 1998, p. 164. On retrouve la substance de ce propos dans cette déclaration d'Arshile Gorky en 1948: "*I don't like that word 'finish'. When something is finished, that means it's dead, doesn't it? I believe in everlastingness. I never finish a painting – I just stop working on it for a while. I like painting because it's something I never come to the end of. Sometimes I paint a picture, then I paint it all out. Sometimes I'm working on fifteen or twenty pictures at the same time. I do that because I want to – because I like to change my mind so often. The thing to do is always to keep starting to paint, never finishing painting*", cité par Edward Lucie-Smith, *Movements in art since 1945*, Londres, Thames & Hudson 1975, p. 32.

11 - On notera que le passage cité de Mikel Dufrenne, porté par le thème de la participation, n'est pas sans entrouvrir la porte à ce travers.