

PHILIPPE LOUIS ROUSSEAU

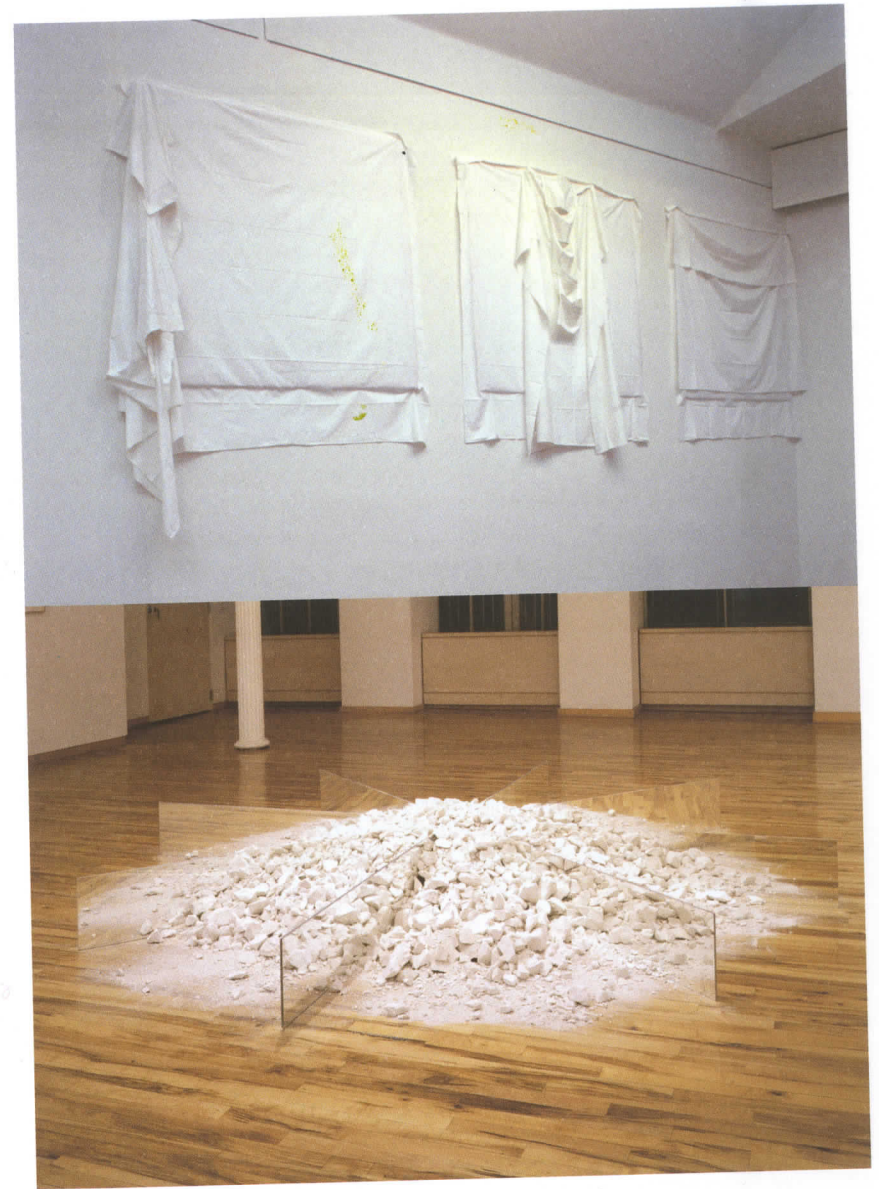
Pourquoi Luciano Fabro
n'est pas Robert Smithson

Jusqu'à ce que je commence à réfléchir à quoi dire pour cette communication, Luciano Fabro et Robert Smithson se présentaient chacun de leur côté au crible de mon analyse. Travaillant autour du second et confronté au premier, j'ai alors réalisé qu'ils étaient nés à moins d'un an et demi de différence (Fabro en Novembre 36 et Smithson en Janvier 38). Ils sont de la même génération et c'est ce constat simple qui m'a convaincu d'essayer une sorte d'analyse comparative. Pour caractériser la manière dont on peut parler ou écrire sur cette « matière exposée » en quoi consiste principalement l'art moderne et contemporain, il me semble que, pour le dire vite, soit le « critique-historien » développe de son côté une analyse néologique sur des œuvres elles-mêmes néologiques (auquel cas il n'y a rien à comparer, strictement), soit il s'attache à suivre une voie qui offre des outils « techniquement » réutilisables dans d'autres études et sur d'autres sujets. Me situant plutôt comme « disciple de la voie des critères réutilisables », l'idée de la comparaison s'est peu à peu imposée comme une mise à l'épreuve de cette position.

1 DEUX ŒUVRES (PRESQUE) ENSEMBLE

Durant la deuxième moitié des années 1960, Fabro et Smithson « appartiennent » à deux mouvements « cousins » qui se croisent dans le flou de leur définition. Si, *a priori*, aucun de leurs travaux n'ont été exposés ensemble du vivant des deux artistes, il serait possible, à suivre les détails de trois croisements (selon un essai contre-nature d'histoire-fiction), de mettre côte à côte une œuvre de chacun. Deux premiers croisements sont initiés en 1969 et 1970 par Germano Celant, critique d'art « inventeur » de l'Arte Povera en 1967 (invention à laquelle Fabro est associé). Cherchant à internationaliser son initiative, Celant publie en 1969 un ouvrage à la fois en version italienne et en version anglaise, *Arte Povera / Art Povera* ; la version italienne est éditée avec un *Igloo* de Mario Merz en couverture alors que la version anglaise présente sur la sienne le *Mile Long Drawing* de Walter de Maria, deux lignes parallèles tracées à la craie dans le désert Mojave – *Arte Povera* et *Earth works* se partagent la couverture. L'été suivant, en 1970, Celant scellera « l'union » des deux mouvements sous l'auspice du grand frère conceptuel dans l'exposition *Conceptual Art, Arte povera, Land Art* à la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin. Si Fabro et Smithson ont chacun une notice dans le catalogue de cette dernière exposition, seul Fabro y présente un travail, ses *Trois façons de mettre des draps*¹, de 1968. Un troisième croisement pourrait se repérer au détour

1. Contrairement à l'usage, je me permets, ici ou là, de citer les titres d'œuvres dans leur traduction française la plus plate afin de garder le prosaïsme de leur geste, cet à-côté plutôt indigne de leur statut qui fait part de leur signification à un moment où l'art moderne/contemporain est encore minoritaire.



Comparaison 1

Luciano Fabro, *Tre modi di mettere le lenzuola* (Trois façons de mettre les draps), 1968.
Bois, parure de lit. Chaque drap : 200 x 250 cm.
Robert Smithson, *Chalk and Mirror Displacement* (Craie et déplacement de miroir), 1969.
Six miroirs, craie d'une carrière d'Oxsted, Angleterre. 38 x 13 cm chaque (304 cm en tout).

d'un événement créé en 1969 par Harald Szeemann, autre grand artisan de la fabrique de l'art contemporain. Spectaculaire et marquant dans ces années où semble se dessiner un tournant qui éloigne du moderne, Szeemann entreprend alors son élaboration d'un prototype d'exposition basé sur la subjectivité revendiquée du « curateur ». Déclinée à Berne puis Londres, la fameuse *Quand les Attitudes Deviennent Forme* est considérée comme la première présentation d'envergure de l'art conceptuel en Europe. Associés au programme, *Arte povera* et *Earth Art* sont mentionnés comme deux possibilités parmi d'autres quant à ce qui peut « vivre dans votre tête », pour reprendre la première partie du titre anglais (*Live in your head : when attitudes become form*). Seul Smithson présente une pièce à l'épisode londonien de l'événement, son *Déplacement de craie et miroir* créé pour l'occasion. Si Fabro et Smithson n'ont jamais exposé ensemble durant leur activité, ils fréquentent les mêmes mouvances « péri-conceptuelles » de la fin des années soixante et les *Trois façons de mettre des draps* et le *Déplacement de craie et miroir* semblent à première vue emprunter à la même pauvreté de moyen et à la même focalisation sur le geste, au même refus qui anime aussi l'art conceptuel de rajouter simplement un objet de plus dans le musée.

Mais à y regarder de plus près, la ressemblance demeure imprécise. Il y a d'abord le flou des définitions : celui de l'*Arte povera*, plus compris par ce qu'il n'est pas que par ce qu'il affirme² ; le flou de la définition de travaux de terre qui commencent à peine à s'appeler *Land Art*³ ; voire l'indétermination des projets conceptuels au-delà de la radicalité du refus de l'objet⁴. Demeure ensuite le flou de la correspondance des œuvres entre elles. Les arrangements des trois draps de Fabro sont ex-posés verticalement sur le mur de la salle, déclinant leurs drapés frontalement, alors que Smithson dispose en rayon, selon une circularité « platement » géométrique, des miroirs rectangulaires bas et allongés qui reflètent l'horizontalité du dépôt de craie qui les maintient verticaux. Et ce début d'opposition formelle se radicalise si l'on observe comment Smithson centre son

2. Cf., pour les données d'ensemble sur l'*Arte Povera*, le catalogue de 2001 édité à l'occasion de l'exposition de la *Tate Modern* et du *Walker Art Center* ; en particulier l'article de Robert Lumley, *Spaces of Arte Povera*, pp. 41-62 ; *Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*, cat., Walker Art Center/Tate, Minneapolis/London, 2001.

3. Smithson n'utilise pas ou peu le terme ; si Celant en fait usage, Szeemann s'en tient à « earth art » probablement plus répandu sur le moment ; pour souligner ce flou des appellations, remarquons qu'un article « semi-grand public » sur Walter de Maria, autre figure de la « trilogie fondatrice » du *Land Art* avec Michaël Heizer, dans le *Time* du 2 mai 1969, s'attache à la définition de « *minischools* » (art « minimal », « optionnel », ou « du danger » ainsi qu'est alors qualifiée la pièce exposée à la galerie Dwan) dont font partie les *earthworks* (« *High Priest of Danger* », sans auteur mentionné, consultable sur : www.time.com/time/printout/0,8816,900818,00.html).

4. Pour un traitement de fond de cette problématique, cf. Jeff Wall, *Kammerspiel de Dan Graham*, éd. Daled-Goldschmidt, Bruxelles, 1988.

travail sur la structure, le reflet et la différence, une spatialité qui insiste sur l'abstraction et les manques du lieu⁵ alors que Fabro insiste, par la verticalité, les « drapés » et à travers le familier de l'objet, sur une spatialité liée au corps et à sa réalité dans un endroit dédié à l'expérience artistique. Hormis une vague co-présence historique, les deux travaux n'auraient donc plutôt rien à voir sinon une certaine symétrie dans la façon dont nous pouvons les opposer. Mais c'est peut-être à cette symétrie oppositionnelle qu'il serait intéressant de nous tenir. Après tout, la mesure des différences peut parfois amener plus de sens que l'observation des similitudes si le motif qu'elle propose éclaire plus précisément, en retour, ce sur quoi elle se construit.

2 CONVERSIONS

A poursuivre selon les données historiques simples utilisées comme point de départ de notre comparaison, pour rester à la fois dans ce cadre de la « vie » qui constitue l'unité de base de la discipline depuis Vasari et suivre la règle de séparation qui structure l'histoire de l'art dans son moment classique, un autre détail biographique – outre la proximité de leur date de naissance – rapproche Fabro et Smithson : le passage d'un commencement par la pratique de la peinture à une « maturité » productrice de (non-)sculptures. Toutefois, la communauté vectorielle d'une dérivée de la « trajectoire artistique », cette « conversion » commune de la peinture à la sculpture, ne ferait qu'ouvrir le champ d'oppositions dont nous faisons l'hypothèse. Une première opposition serait d'abord « historico-documentaire ». La conversion est rapide et succinctement résumée pour (et par) Fabro ; apparemment plus longue et douloureuse, complexe, plus détaillée à travers la profusion des documents laissés (en sus d'une somme conséquente d'écrits déjà publiés) par la mort accidentelle de Smithson. Commencant à pratiquer la peinture durant les années cinquante, Fabro rencontre l'avancement des expérimentations plastiques du moment à la Biennale de Venise de 1958, puis sera « influencé », après son installation à Milan en 1959, par le spatialisme de Lucio Fontana et la démarche radicale, quasi-minimale ou conceptuelle avant la lettre, de Piero Manzoni (avec qui il entretient une amitié, jusqu'à la mort de ce dernier en 1963). Parti, dans les années 50, d'une « matière picturale dense et lumineuse » s'organisant selon une « composition dynamique », sa peinture explore ensuite, jusqu'en 1961-62, « les différentes attitudes prises par les artistes d'avant-garde ». Mais après la chute de la « citadelle du figuratif », une fois assimilée la leçon de l'informel, Fabro refonde sa pratique en abandonnant la catégorie picturale et tout choix formel ou thématique fixe au profit d'une

5. Anticipant sa dialectique *Site/Non-site*, Smithson déploie simultanément le même dispositif circulaire de miroirs dans la carrière du Yorkshire (Oxted) d'où provient la craie.

L'existence des premières peintures de Luciano Fabro n'est attestée que par écrit. Nous n'en possédons pas de reproduction.

Afin de respecter la réalité historiographique de ce manque, certainement provoquée par Fabro lui-même il n'est probablement pas nécessaire, au point où nous en sommes de notre étude, de chercher à en exhumer.

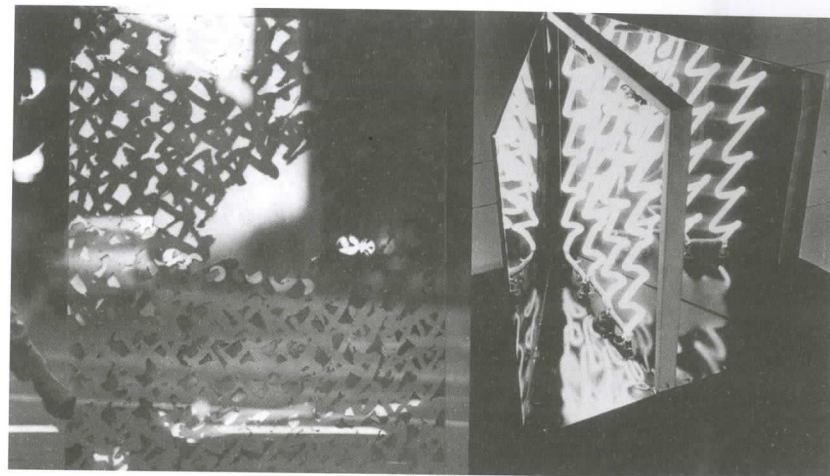


Comparaison 2

Robert Smithson, *Creeping Jesus* (Jésus rampant / faux dévot), 1961. Photomontage et gouache sur papier. 46 x 36 cm.

« nouvelle logique » qu'il établit dans son « manifeste » de 1963, *Ma certitude : mon sens pour mon action*⁶. Il décrit une attitude qui se base sur l'observation, la réflexion, la causalité, le particulier, une efficacité issue du corps. On retrouverait un peu de l'ingénierie pratique orientée vers la connaissance telle qu'on peut imaginer qu'elle fut pratiquée à la Renaissance et telle qu'elle « survivrait » dans l'art italien, ou, plus délibérément (à suivre la référence de son texte à la philosophie de Sir Francis Bacon), quelque chose du questionnement moderne des conditions de possibilité d'une attitude empirique. C'est selon cette nouvelle logique que Fabro entame la pratique « sculpturale » (ou tridimensionnelle) singulière, ouverte et imprévisible qui restera la sienne. Smithson, quant à lui, passe de manière plus lente d'un médium à l'autre, naviguant dans le foisonnement des expériences new-yorkaises du moment et y recyclant certaines caractéristiques formelles et thématiques, comme la spirale et l'aveuglement. Parallèlement aux dessins tirant plutôt vers le littéraire, aux collages plutôt pop et à quelques « installations embryonnaires » d'inspiration scientifique, les peintures du début des années soixante sont exécutées dans une matière d'apparence épaisse et énergiquement posée, aussi « sombre » que celle

6. L'ensemble des citations de ce résumé des « débuts » (ainsi que pour la majeure partie des citations de notre article) proviennent du catalogue du Centre George Pompidou ; *Luciano Fabro*, coll. Monographies, publié à l'occasion de l'exposition *Luciano Fabro (Habitat)* organisée par le MNAM, CGP, Paris, 1996.



Comparaison 3

Luciano Fabro, *Buco* (Trou), 1963. Cristal miroir et transparent. 120 x 80 cm.
Robert Smithson, *The Eliminator*, 1964. Acier, miroir, néon. 51 x 51 x 46 cm.

de Fabro peut être « lumineuse ». Elles rappellent l'énergie de l'expressionnisme abstrait, tout en développant des sujets figuratifs le plus souvent religieux. Ainsi *Creeping Jesus* de 1961, peut-être exposé cette même année dans la galerie que le collectionneur George Lester inaugure à Rome en présentant un jeune artiste américain encore inconnu. Cette exposition permet à Smithson, déjà grand voyageur (sous influence familiale puis sous celle de la *Beat generation*), d'effectuer son « tour » d'Italie et de rêver, à l'extérieur de la scène new-yorkaise, y affirmer ou y changer les problématiques qui entourent un expressionnisme abstrait « vieillissant ». « Au contact » de l'art encore « *in situ* » dans les églises et les palais, il remet en cause (dans une lettre à Nancy Holt, sa future femme) l'évidence de l'espace de la galerie qui attire (trop) l'attention sur l'œuvre seule et lui enlève tout « mystère⁷ ». En 1961 ou 1962, dans *L'iconographie de la désolation*, son premier texte véritablement « critique » (autre que les poèmes

7 Smithson nous dit, déjà avec ironie : « Selon la manière dont je me sens maintenant, je préférerais que les gens regardent mes peintures avec une lampe torche dans une pièce faiblement éclairée de lumière violette et dont l'atmosphère serait emplie d'odeurs d'héliotrope et de jasmin. En arrière-fond, un tendre tambourinement de tambourins pourrait ajouter un certain ton pour une audience triée sur le volet. » cité à la fois par Crow (Tomas Crow, *Robert Smithson*, cat., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004, p.42) et Reynolds (Ann Reynolds, *Robert Smithson, Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge (Ma.) et Londres, The MIT Press., 2003) le premier se focalisant d'abord sur l'épisode italien alors que la seconde démontre en détail le moment suivant, associé à l'exposition *The Responsive Eye*.

dont il accompagne ses peintures depuis un moment), Smithson se soucie d'un fonctionnement « actif » de l'iconographie au-delà du seul niveau citationnel auquel se cantonneraient à la fois le naturalisme et une certaine distorsion appliquée (cubiste, par exemple) des avant-gardes. Malgré l'absence d'écho que rencontre l'expérience romaine, Il continue à peindre durant 1963 dans le but d'une première participation à une exposition d'envergure majeure (ou en tous cas espérée telle), *The Responsive Eye*, organisée au Musée d'art moderne de New York courant 1965 mais annoncée dès l'automne 1962. Ses travaux ne passeront pas la sélection de l'organisateur, William Seitz, qui suit une ligne plus purement « optique » que les toiles aux titres teintés de décalage pop qu'il propose alors. Suite à cette deuxième impasse et selon la pente d'une passion pour la géologie qu'il entretient depuis sa jeunesse, Smithson abandonne le pictural pour le cristal, la surface pour la structure. Il entreprend un travail en trois dimensions qui, s'il met encore en scène une ambiguïté optique, le fait selon une théâtralité non-éloquente proche du minimalisme naissant dont il cherche à se rapprocher. Remarquons le bien nommé *Eliminator* de 1964 qui, en allumant par à-coups des néons en forme d'éclairs reflétés par des miroirs placés presque à leur contact selon un angle aigu, semble liquider, en même temps que les anciennes peintures, toute perception cohérente possible de la part du spectateur. Aussi, notamment à travers des contradictions perspectives, des jeux de miroir et une mise en place spécifique dans l'espace blanc de la galerie, Smithson recycle dans le moteur entropique de ses « sculptures minimales » les inquiétudes expositionnelles, thématiques et « temporelles » qui entravaient ses peintures. Il déclarera dans une interview de 1972 que ces réalisations constituent ses premiers travaux aboutis, la fin de ses « tâtonnements » et le commencement de « son fonctionnement en tant qu'artiste conscient⁸ ».

Réagissant à et s'éloignant d'un « aboutissement » (ou ouverture) expressionniste abstrait ou spatialiste qui étend ou coupe cet espace de la toile que la peinture moderne n'a eu de cesse de démont(r)er⁹, se détachant du « médium » pour en explorer les conditions d'existence (en interrogeant le geste, le rapport au corps,

la perception, la catégorie ou l'espace d'exposition), chacun semble suivre un dépassement paradoxal de la radicalité des avant-gardes. Pour Fabro, la « conversion » s'effectue dans le sens d'une indétermination stylistique et rappelle le geste de rupture que la geste moderne qualifie de « table rase ». Ou plutôt, par une sorte de souci d'un héritage de l'absence d'héritage, Fabro semble vouloir « réduire » la portée abstraite et idéologique (abstraitement idéologique dans le sens d'une représentation séparée du corps) de la table rase au profit d'une évidence empirique attachée au geste et au cas. Un tel travail de réduction cherche à demeurer, quelle que soit la complexité des éléments mis en jeu, sur le plan d'une simplicité perceptive qui évite la sophistication conceptuelle *a priori* de « l'œuvre d'art moderne ». Ainsi, au moment où « l'éliminateur » smithsonien pulse ses éclairs brûle-rétine, un jeu entre miroir et transparence qui désincorpore le plan et se résout dans le *focus* d'une ouverture ou d'un manque s'appellera simplement « Trou ». Symétriquement, là où Fabro cherche à partir directement de la mesure de l'écart entre expérience corporelle et concept afin d'éviter le « dérapage méta-sémiotique » qu'induirait le rapport au moderne (par exemple les paradoxes qu'entraînent la notion de table rase si l'on se soucie de la répéter), Smithson semble au contraire vouloir prendre en compte ce dérapage jusqu'au maximum de son ambiguïté ; d'abord à un niveau perceptif (l'expérience optique poussée jusqu'à l'aveuglement) et bientôt dans le jeu documentaire plastique et/ou littéraire qui accompagne chacune de ses « sculptures ». Il jouera du littéraire comme d'un jeu de genres, allant jusqu'à confondre les rôles de l'écrit et du plastique, échangeant alors le lisible et le perceptible jusqu'à étourdissement, faisant de la table rase non plus un point de départ mais une issue entropique. Si Fabro semble effectuer une certaine rupture et un passage vers une « simplicité » pragmatique et programmatique dont le dessein se présente en deçà d'une conception arrêtée du rôle de l'avant-garde, Smithson semble, dans ses réalisations multidimensionnelles, redéfinir selon une sorte de synthèse structurale complexe les empêchements issus de sa confrontation au bouillonnement new-yorkais. Chacun transforme en « matière première » un certain handicap du corps ou du point de vue, plongés dans le « bain moderne ».

3 ÉTENDUE POP

À suivre un méandre d'un essai récent des plus détaillés concernant Smithson, il nous est peut-être possible de dégager une zone d'analyse où Fabro et lui se trouvent réagir à une question du même ordre : réactions symétriques à un ensemble de données qui seraient d'abord « socio-géographiques ». Un relevé anthropologique et historique qui postule le contexte comme non-indifférent, problématiquement démontré à travers ce qui affleure à l'étude. Dans l'introduction de son essai « d'histoire culturelle », *Robert Smithson, Learning*

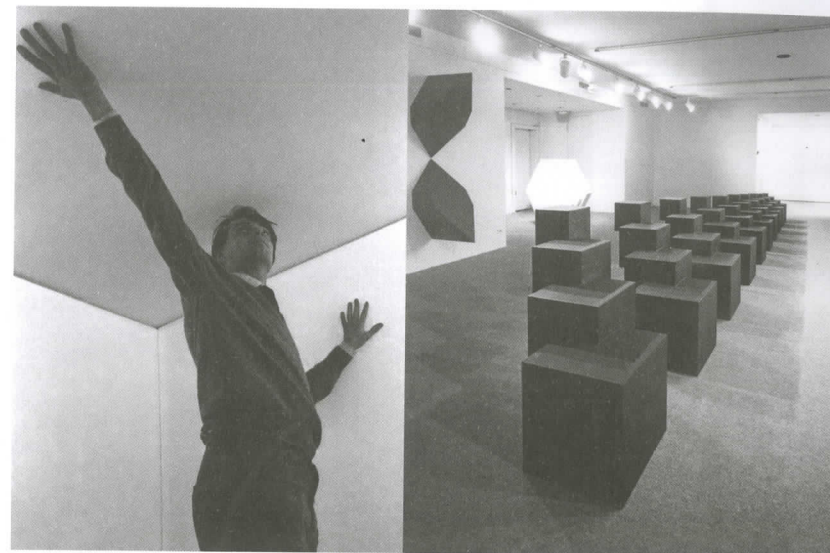
8. Robert Smithson, *Robert Smithson : The Collected Writings*, édités par Jack Flam, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p.283. Détaillée et systématique, réalisée pour les Archives de l'Art Américain de la *Smithsonian Institution*, sorte de précurseur du fonds énorme qui la rejoindra ensuite, cette interview avec Paul Cummings demeure l'une des sources majeures de citations pour les études smithsoniennes. Elle emprunte une sorte de ton presque amusé, détaché et *cool* comme depuis les « espèces éternelles » du paradis des archives d'artistes.

9. Je ne suis certainement pas le premier à utiliser ce jeu de mot, mais remarquons que cette compréhension de l'histoire de l'art moderne est relativement « fraîche » dans la première moitié des années 1960.

from *New Jersey and Elsewhere*, suggérant un parallèle morphologique entre le travail de l'historien et celui de l'artiste, Ann Reynolds souligne comment l'originalité de Smithson ne réside pas tant dans le choix de ses « sources » que dans sa manière de les utiliser sans finalement jamais « lâcher » une question suivie, transformée à travers le filtre de sa boulimie autodidacte. Toutefois, si les « sources » qu'utilise Smithson s'avèrent ne pas être aussi originales qu'on pourrait le croire à la vue du caractère singulier de ses réalisations, – le remarquable de ses interventions, comme y insiste Reynolds, ne réside pas tant dans l'isolement du procès selon lequel se forme le caractère d'un artiste (que nous opposons ensuite à un autre), que dans le constat d'un affleurement. Celui d'un socle de soucis précisément communs, aujourd'hui oubliés ou déformés mais pourtant bien partagés, historiquement reconnaissables. Définissant¹⁰ ce champ partagé de manière synthétique, Reynolds évoque une culture de la route et/ou de l'autoroute, une accélération des médias (particulièrement une prolifération de l'imprimé et de la photographie) et la formalisation d'une « contre-culture » (arts, musique, sexualité, drogue) et de ses codes. Ce qui se manifeste bruyamment sous l'enseigne du *Pop* masque l'ampleur de ses sources en les montrant avec trop de succès. Le fond de ces problématiques rend compte de la société et de l'art américain des années 1960 : des reportages sur Jackson Pollock diffusés sur papier glacé dans les grands hebdomadaires généralistes à la marchandisation maladroite (aux yeux d'aujourd'hui !) du *flower power* sur les traces encore chaudes du rock. Et c'est cette sorte d'homogénéité culturelle américaine qui, si elle impacte visuellement et violemment l'Europe (particulièrement l'Angleterre, « porte-avions » américain lors de la lutte contre l'Axe et qui a « inventé » le *Pop-Art* dès la seconde moitié des années 1950) ne la recouvre pas encore entièrement : ainsi une Italie à la fois modernisée à grands pas et probablement encore tranquillement « traditionnelle » dans nombre d'aspects du quotidien. Il me semble alors que la divergence fondamentale qui voit Fabro explorer positivement la possibilité démonstrative qu'offre l'espace d'exposition alors que Smithson remet en cause la pertinence de la séparation musée/réel (puisque ce dernier apparaît pour lui empreint des mêmes qualités mortifères que le premier) ne repose pas sur la différence d'un « choix éthique » concernant la fonction de l'œuvre. Leur différence reposerait plutôt sur le même *feed-back*, la même réaction à un « environnement moderne » qui se définit selon le cours encore inachevé de la « mondialisation », de ce début de définition marketing généralisée qu'illustre le

10. Robert Smithson, *Learning from New Jersey and Elsewhere*, *op.cit.*; dans son introduction, avant de s'attacher ensuite à des études de cas beaucoup plus détaillées.

11. Assumée et développée à travers sa lecture d'Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de la création artistique* (1968), trad. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, 1974.



Comparaison 4

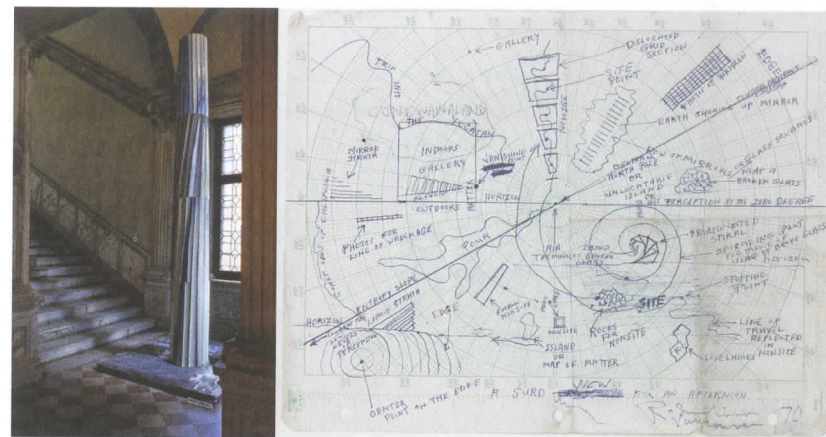
Luciano Fabro, *In cubo* (Dans le cube), 1966. Bois, toile, fer chromé. Intérieur : 185 cm de côté. Exemple personnel de Luciano Fabro.

Robert Smithson, vue de l'exposition *Robert Smithson* à la Dwan Gallery, New York, 1966.

Pop. Fabro et Smithson ne se trouvent simplement pas sur le même rivage alors que monte « la marée *Pop* ». Tandis que le second doit réagir au danger de la noyade et tirer les conséquences qu'il faut de sa situation « océanique¹¹ » dans un univers communicationnel presque entièrement homogénéisé, le premier se tient sur la roche encore ferme d'une référence vivace aux avant-gardes, à un endroit où l'écart entre l'expérimental artistique au sein de l'espace d'exposition et la vie quotidienne fait encore sens. C'est selon cet écart socio-géographique de « perméabilité de la membrane expositionnelle » que pourrait se dessiner le socle pertinent d'une comparaison entre deux des notions majeures développées par chacun. Pour le dire de manière elliptique, l'« habitat » selon Fabro aménagerait le retrait et la possibilité d'une préservation du sens pendant que la « dialectique site/non-site » selon Smithson constaterait et jouerait de l'irréversibilité d'une dépressurisation de la signification.

4 POUR UNE THÉORIE INCOMPLÈTE DE L'ŒUVRE D'ART

Utilisant l'écrit, Fabro penche vers une simplicité didactique en accord avec son projet tandis que Smithson complexifie son propos jusqu'au *corpus* (reconstitué) que l'on connaît. Mais quelle que soit, ici encore, leur opposition de style, ils ont tous deux affirmé l'importance du rôle de l'artiste : pas tant dans le but de lui assigner une place ou une fonction politique explicite (ainsi que tentent de le dessiner, à la fin des années soixante, les protestations de la nouvelle gauche) que pour (ré-)affirmer la singularité de leur tâche, la particularité de leurs solutions. Plutôt que de suivre le fil de leurs déclarations sur le sujet, il est peut-être plus simple de garder notre démarche comparative et de nous tenir à la notion d'œuvre. Attaché au geste, Fabro demeurerait en deçà de la « déposition » de l'œuvre dans l'objet tandis que Smithson, dispersant sa pratique, échapperait à la fixation de sa notion. Ainsi, deux réalisations distantes d'une quinzaine d'années font, très différemment, référence au concept d'œuvre. D'un côté, le concept et la réalisation par Fabro en 1984 d'un travail qui joue de l'arché- ou du proto-type de la colonne. De l'autre, réalisé à l'occasion d'une discussion en quatre épisodes entre 1969 et 1970, un « dessin explicatif de coin de table » développé et signé par Smithson sur une feuille de papier millimétrée selon une circularité centrée qui évoque la projection Albers (« vue par des-sus ») de représentation du globe. Fabro nous présente une colonne dont la silhouette générale laisse apparaître les trois tronçons grossièrement superposés qui la constitue pendant que le détail des cannelures, sur chaque tronçon, suit l'irrégularité du dessin du marbre. Le titre du travail, en français pour suivre sa référence à Pascal, est lui aussi clivé : *Esprit de géométrie, esprit de finesse*. Géométrie et finesse entre lesquelles oscille la composition que réalise Smithson lorsqu'il signe le schéma-panorama qui « dés-explique » son « œuvre », au fil d'une discussion d'autant plus séminale qu'elle est décousue, *A Surd View for an Afternoon*. Fabro précise que le fait de faire longer les veines du marbre par les cannelures équivaut à une sorte de retrait provoqué par l'absence de mesures externes selon lesquelles caler l'ornement, ainsi que le fait la pratique architecturale lorsqu'elle fausse légèrement ses régularités pour amplifier ses effets¹². Au « classicisme » et/ou à la référence à l'antique de la colonne s'ajoute un manque architectonique qu'illustre le désordre du motif ornemental – désordre qui semble alors contaminer le statut de l'objet. De son côté, le dessin de Smithson cartographie la logique de son travail selon des pôles évoqués lors de séances de discussions plutôt informelles afin de mettre en évidence l'irrationnel¹³ qui guide une mise en rapport de la matière



Comparaison 5

Luciano Fabro, *Esprit de géométrie, esprit de finesse*, 1984. Marbre.

Exposition *Quartetto*, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Venise, 1984.

Robert Smithson, *A Surd View for an Afternoon* (Vue irrationnelle pour un après-midi), 1970.

Encre sur papier. 21.6 x 27.9 cm.

brute et de l'expérience mentale. N'étant pas destinés à la publication, ces entretiens sont « moins mis en forme » que d'habitude, graphiquement ou littérairement. Ils sont de fait, à la fois plus durs « à saisir » et plus « proches » d'une hypothétique source de signification ou d'inspiration dans la mesure même de leur désordre. Pascal parle de deux ordres de comportement dans notre manière de nous représenter et de réagir au monde ; succinctement, l'un s'attacherait à l'intuition du détail et du singulier de l'articulation des choses pendant que l'autre suivrait la logique de schémas organisationnels plus abstraits et plus vastes. Il serait trop facile d'associer Fabro à la finesse et Smithson à la géométrie : l'un engage l'ensemble de la question par le titre de son travail pendant que l'autre en dessine le schéma pour cerner les contours de sa désintégration logique. Alors quelle finesse ? Quelle géométrie ? Comment comprendre ou se sortir du labyrinthe de l'œuvre qui va s'épaississant à mesure de sa compréhension ?

Gregory Bateson, après une formation en biologie et mathématiques, est passé de l'anthropologie où il y préfigure l'effort structural, à la psychiatrie où il développe des notions comme celle de *double bind*, pour finalement s'attacher aux questions épistémologiques dont la persistance conditionne la diagonale de

13. *Surd*, au sens mathématique, selon la traduction anglaise d'une référence empruntée à *L'innommable* de Beckett. On trouvera la transcription des discussions dans *The Collected Writings*, *op.cit.*, p. 196-233.

12. Catalogue du CGP, *op.cit.*, p. 252.

sa carrière. Il nous a aussi fourni une petite théorie de l'art et de l'œuvre d'art qui remarque l'incomplétude définitionnelle que rencontre toute théorie de l'art, du rêve ou du rituel¹⁴. Cette incomplétude relève de la condition *communicationnelle intégrée* de l'animal-mammifère-humain, de ce surcroît plus inexplicable que l'inconscient (selon l'économie duquel fonctionne tout organisme) : la conscience (ou l'énoncé de la conscience). Ce surplus définirait et *désintégrerait* tout autant l'exception humaine en nous privant et en nous faisant courir après ce caractère perdu que possèdent Dieu(x) et animaux, cette chose perceptible à travers les frontières culturelles ou frontières d'espèces et qu'Aldous Huxley appelle la « grâce ». L'œuvre d'art pouvant tout autant en traiter la présence que l'absence, ce n'est pas tant ce dernier terme général et plein de séduction qui nous occupe ici que ce qu'en implique l'étude par un scientifique-animal-mammifère-humain lui aussi confronté à des défauts de *grâce* ou *d'intégration* : celui qui étudie est porteur du défaut qui préside à l'existence de ce qui est étudié. Autant il est certainement nécessaire de séparer un moment l'observateur de l'observé lorsque l'on a affaire à quelque pratique scientifique que ce soit, autant la chose s'avère précisément impossible quant à certains objets de l'histoire de l'art ou de l'anthropologie. L'œuvre (ou le rêve, le rituel, l'ivresse) se fabriquerait à l'endroit de sa faiblesse définitionnelle, son existence s'attacherait à la possibilité singulière de son *intégration*, elle possède sa forme propre justement parce qu'elle ne peut pas être énoncée plus simplement. Bateson évoque ainsi la formule bien connue de Pascal en insistant sur la réalité et la signification mathématique¹⁵ des termes selon chacun des clivages : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas ». La géométrie ou la finesse seraient-elles des façons d'exprimer la mathématique de ces « raisons » inconnues qui président à la fabrication de l'œuvre et en orientent la compréhension ? L'irrationnel cartographié au cours d'une discussion de quelques après-midi me semble évoquer cette difficulté et son moment. Tout comme le retrait fonctionnel de l'ornement vers les jeux de matière de son support souligne qualité et défaut de l'intégration d'un élément que récupère, en dehors du « musée », un post-modernisme architectural appliqué aux pavillons de banlieue. J'aimerais conclure sur une pièce que Fabro a réalisée en 1967 et que l'on pourrait

14. Théorie elle-même incomplète à la manière d'un *métalogue*, selon la définition que nous donne Bateson des discours paradoxaux dont le contenu resurgit sur la forme. Cf. « Style, Grâce et Information dans l'Art Primitif » in Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome I, trad. de l'américain par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion, Paris, Seuil, collection Point, 1977, p. 167-194.

15. Les « raisons » au pluriel ont une signification mathématique précise qui diffère de la « raison » au singulier. Il faudrait de surcroît revenir ici sur l'écart qui sépare notre conception moderne (« post-Bourbaki ») des mathématiques de celle que suit Pascal ; écart de même nature que celui qu'ausculte Louis Marin quant à la représentation dans ses études sur Port-Royal.

16. Catalogue du CGP, *op.cit.*, p. 198.

regarder (à tort) comme un petit essai de *Land Art* d'intérieur : dans la galerie, une surface de sol soigneusement lavée est recouverte de feuilles de journaux pour garder sa propreté encore un moment. Fabro retrouve ici une habitude campagnarde observée durant son enfance, son usage s'évanouit dans la galerie : c'est, par exemple, le « technicien » qui démontera l'exposition qui « consommera » une propreté à peine existante (puisque les « sabots » de l'amateur d'art ne sont, littéralement en tout cas, que peu crottés). Ce travail se nomme *Sol* (*Tautologie*) et fait partie d'une série de *tautologies* développées dans le même temps. Dans un commentaire de 1984¹⁶, Fabro souligne que l'œuvre réside uniquement dans le plaisir d'avoir lavé une surface de sol ensuite préservée. C'est une tautologie parce qu'elle ressort de la provocation et ne dépend (comme celles de la même série) que du commentaire qui est fait autour d'elle. Puisque nous en parlons aujourd'hui, à la suite d'un commentaire de 1984 autour d'une pièce faite en 1967 et redéployée ici à l'entrée de la salle, nous faisons « fuir » et signifier l'œuvre selon l'axe d'une perspective historique. Considérons les travaux de Fabro et Smithson depuis leur passé proche soumis à des tensions qui informent encore notre présent : entre enracinement historique particulier et compréhension plus générale d'un état d'incomplétude définitionnelle (qui emporte certainement aussi son histoire), ils délivrent leurs messages selon une économie propre que l'interprétation, moins gracieuse qu'eux (c'est-à-dire moins intégrée), risque de manquer à tout moment. Sinon que leur dispositif laisserait échapper juste ce qu'il faut d'indice pour que nous puissions continuer de croire que nous les comprenons. Pour finir sur un constat déduit de cette « fuite » et lui trouver une sorte de « sens », il me semble qu'il serait de peu d'importance qu'une œuvre se prétende tautologique sans l'être, alors qu'inversement, il serait plus grave qu'une œuvre le soit en prétendant ne pas l'être. D'un côté une ouverture et une articulation aux choses, un rapport propre à ce qui environne, quoi qu'on en dise ; de l'autre une prétention d'ouverture là où il n'y a qu'objet manipulable à des fins inavouées, sinon inavouables, selon des raisons qui ne sont pas propres à l'œuvre. D'un côté, des choses avec un peu plus de profondeur qu'elles n'en déclarent et qui emportent leur part d'histoire ; de l'autre, des choses qui ne seront que masques ou prétextes dans le mouvement où elles se déclarent valables selon la caricature d'un *storytelling* trop familier. D'un côté, une structure singulière, un objet qui oriente, contraint, pondère la relation depuis ses propres critères ; de l'autre, un objet dont la pondération supposée servira tout autre usage que ce à quoi s'attache sa structure, si elle s'attache à quelque chose. Se dégagerait alors une différence « morale », dans ce sens simple où le nécessaire à la survie de l'œuvre comme « esprit » (*mind*, système relationnel) définirait l'économie de ses moyens comme ceux de son étude. Entre logique du supplément ou de la soustraction, deux manières de « profiter » du propre de l'œuvre.