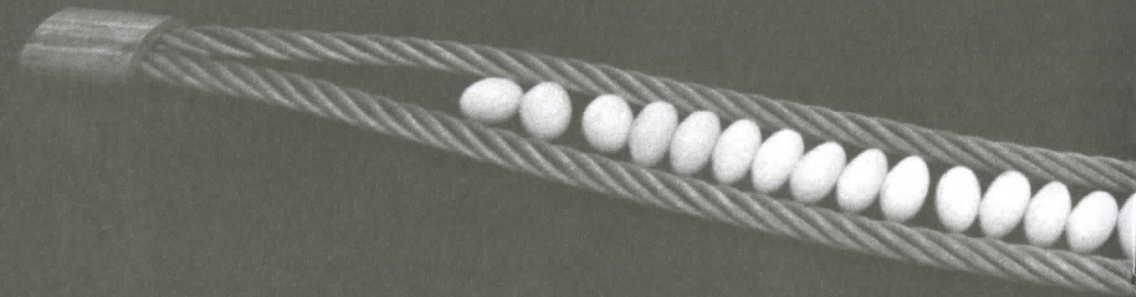


BERNHARD RÜDIGER

Luciano Fabro, l'autonomie
de l'artiste : espace nouveau
ou dernier retranchement ?



Luciano Fabro était intervenu en 2006 dans le cadre de cette même recherche aux côtés d'autres artistes comme Thomas Schütte et Allan Sekula. Leur contribution nous a amené à considérer l'acte artistique comme une stratégie du « faire », capable de repenser un nouvel équilibre entre éthique et esthétique. Dans cette première partie de nos travaux, nous avons étudié l'évolution de l'art actuel depuis l'après-guerre en portant une attention particulière aux changements provoqués par la nouvelle sensibilité de ce qu'on a défini comme une « dette envers le réel ». La nouvelle phase de travail, qui commence avec cette rencontre, se propose de mieux cerner l'importance du travail proprement plastique à partir duquel un échange dialectique s'amorce entre les instances historiques et la perception sensible. L'étude de l'autonomie de l'artiste ne porte pas ici sur le travail d'un seul individu, de son talent et de son histoire personnelle. Il porte sur le rapport dialectique que cette autonomie créatrice instaure avec le monde. Il porte sur ce dont l'artiste se sent en devoir de témoigner, comme il se sent tenu de le sauvegarder et de le manifester par les choix qui motivent toute déclaration d'indépendance.

L'activité du plasticien qu'était Luciano Fabro a donné vie à des formes précises, à des œuvres, à des déclarations, à un travail de théorie et d'enseignement. Ces formes sont aussi en même temps le schéma d'une action qui garde un caractère potentiel, au sens où elle est transmissible, analysable et peut devenir l'objet de travail d'un autre individu. La volonté d'enseigner de Fabro ne fait que souligner cet aspect de son activité. Se demander aujourd'hui si l'autonomie de l'artiste ouvre un espace nouveau ou si elle représente seulement un dernier retranchement, c'est justement poser la question de la transmissibilité. La forme artistique, son invention, sont-elles le résultat unique, historiquement déterminé d'un individu, ou sommes-nous face à un travail capable d'ouvrir une perspective historique, de transmettre vers le futur et de réactiver ce que l'on croyait refermé à jamais dans le passé ?

1 TRAVAIL DE LA FORME ET TERRITOIRE DE L'ARTISTE

Pour le livre qui réunit les travaux sur la première partie de la recherche¹ et que nous avons voulu dédier à sa mémoire, Luciano Fabro nous a consigné un texte composé de deux interventions proposées, l'une en 1988 à l'École des beaux-arts Van Eyck de Maastricht sur l'enseignement artistique dans l'Union européenne qui était encore à faire, et l'autre, en décembre 2006 – après son workshop à Lyon – pour une conférence à Bruxelles sur les doctorats dans les écoles d'art.

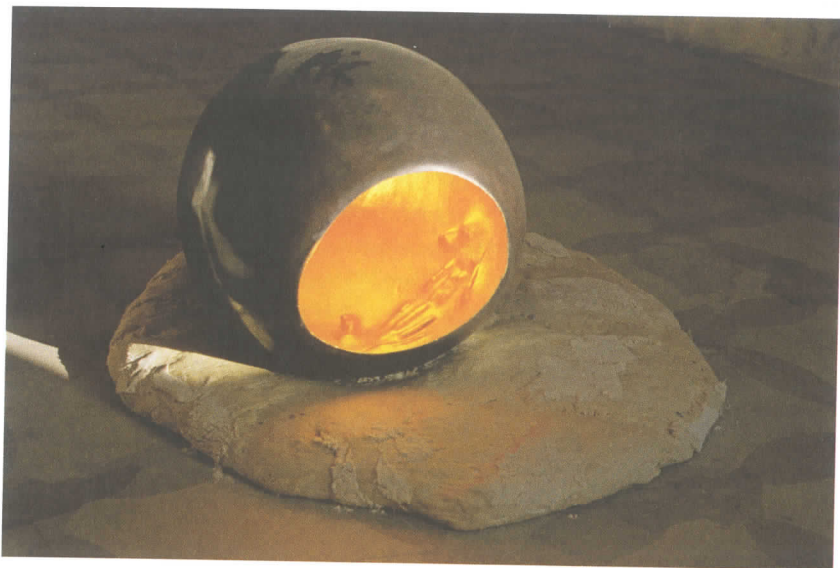
Fabro exprime sa ferme désapprobation quant à la proposition d'un doctorat en art à l'échelle européenne. Il argumente à partir de la nécessité, pour l'artiste enseignant comme pour le futur artiste, de transmettre et de travailler l'art à venir. Pour Fabro, il est évident que l'École des beaux-arts ne travaille pas avec le présent et pour le contemporain, mais bien une forme qui est future. L'École des beaux-arts est selon lui le lieu où l'on va donner corps à ce qui n'est pas encore fait, mais qui est bien en acte. Pour Fabro, l'art est un métier, il ne se définit pas par l'œuvre accomplie, mais par la condition du travail, dans le sens le plus antique de ce terme : l'exécution d'une transformation plastique, mais aussi le déplacement du point de vue. Le travail ne change pas que l'objet, il change aussi notre regard sur ce qui a été fait et ce qui reste à faire.

En 1994, Fabro a exposé *Io (l'Uovo)* en 1978, c'est-à-dire « Moi (l'Œuf) », sur de la pâte à pain qui continuait à travailler le temps de l'exposition. *Io* est une forme d'œuf creux en bronze, ouverte sur les deux côtés et dorée à l'intérieur. La surface est lisse, sauf en bas, où l'on voit les empreintes des mains de Fabro qui ont tenu l'œuf. La mesure de cet objet correspond à la taille du corps de Fabro replié sur lui-même. Le travail du plasticien tient l'artiste dans une forme qui travaille comme les contractions d'une naissance. Comme la pâte du pain, elle est en devenir. La forme n'est pas dans la matière du bronze qui s'est figé dans un moule, elle est le point d'équilibre qui nous donne à voir le travail qui l'expose au monde et à ses changements constants.

Fabro observait avec beaucoup d'inquiétude l'évolution de l'enseignement artistique actuel vers une forme d'homologation des savoirs, incapable d'intégrer le changement à sa propre structure. La « professionnalisation » des acquisitions par l'enseignement artistique signerait la fin de la transmission en art. Il ne pourrait que se réduire à ce qui a déjà été fait ; l'acquisition ne serait plus qu'un constat, ce que Fabro appelle une information sur l'art. L'enseignant « informateur », celui qui constate l'état de l'art ne peut être qu'en retard sur ce qui doit encore se faire, interrompant ainsi toute transmission. Pour Fabro, la notion de *magistère*, l'enseignement par une recherche en acte, est la seule à pouvoir garantir cette ouverture. Celle-ci se base sur une approche critique et une attitude analytique à l'égard du travail plastique en cours, mais aussi de la volubilité du monde environnant. Une telle posture n'est possible que si l'on considère l'artiste comme autonome.

Le thème a toujours été cher à Fabro, il n'a cessé tout au long de sa carrière de renommer cette autonomie, dénonçant ainsi les sophismes d'un discours qui, selon lui, sous la forme apparente de liberté (l'argent ou le retour au métier de peintre

1. *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, séminaire de recherche dirigé par G. Careri et B. Rüdiger, avec P. Montani, A. Gunthert, Th. Schütte, L. Fabro, A. Sekula, E. Van Alphen et M. Bal ; Paris, Archibooks, 2008.



Io (l'uovo) (Moi [l'œuf]), 1978. Bronze. Installation sur de la pâte à pain lors de l'exposition *Fabroniopera*, Luciano Fabro, Palazzo Fabroni, Pistoia, 1994.

dans les années 1980, par exemple, ou encore la globalisation et le refus des cultures spécifiques de l'art dans les années 1990, ou plus récemment l'abandon de la notion d'œuvre) cachait diverses formes d'homologation. Pour Fabro, il s'agissait d'un abandon de ce qui devait rester le domaine spécifique de l'art : ce lieu où la liberté est un dilettantisme engagé et l'œuvre le résultat d'une position d'auteur.

Pour Fabro, celui qui possède la maîtrise de son territoire « transmet la langue vivante ». L'autonomie de l'artiste se base sur une haute connaissance de son domaine, ce qui signifie une extrême autonomie dans les choix de connaissances à acquérir et des liens à tisser pour faire fructifier le domaine en constante transformation.

Io n'est pas seulement l'empreinte du corps de Fabro, il est aussi un emprunt aux *Natura* de Lucio Fontana. Des formes en terre cuite et bronze produites entre 1959 et 1961 à partir d'une boule de terre posée au sol correspondant elles aussi plus ou moins à la masse d'un corps. Fontana se laisse photographier dans l'acte de les ouvrir avec un bâton, créant un trou qui fait penser à un vagin. Mais *Io* contient aussi l'empreinte du doigt que Manzoni appose sur l'œuf à la galerie Azimuth à Milan le 21 juillet 1960, se laissant lui aussi photographier pendant son action². Nous voyons aussitôt apparaître un territoire. Nous sommes maintenant dans un lieu où savoir et action se nouent. Comme en trigonométrie, nous pouvons



Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Natura* (Concept d'espace, Nature), 1959-1960. Six exemplaires en bronze.

Lucio Fontana dans son atelier de Corso Monforte à Milan se laissant photographier dans l'acte de réaliser un *Concetto spaziale, Natura* (Concept d'espace, Nature), autour de 1960.

maintenant évaluer l'étendue du territoire où le *Io* de Fabro place son action. Nous pouvons alors comprendre à partir de quelle source la forme prend sens. Nous avons un aperçu d'un territoire que nous n'aurions probablement jamais occupé de la même façon et s'il a été nécessaire à la création de l'œuvre, il n'est plus indispensable pour la regarder. C'est peut-être pour nous une autre œuvre que Fabro nous donne à voir sur ce territoire, l'œuf de Piero della Francesca à Brera (1472-74) au-dessus de la Vierge de Montefeltre, qui devient la figure qui donne sens à *Io*³. La variété des directions que l'artiste développe pour défricher un terrain et son étendue ne constitue pas un parcours certain à emprunter par tous ceux qui viendront voir ou qui auront décidé de travailler dans la même direction. Un territoire n'est valable que pour l'artiste qui l'a défriché pour lui-même.

L'artiste est donc un « amateur », mais il est aussi le « dominus », le seigneur qui exerce une autorité absolue sur son domaine. À la mesure de son territoire – dont l'extension pourrait être infinie – la maîtrise du domaine doit être totale. La liberté de mouvement de l'artiste ne doit pas connaître de limites, pourtant elle n'est jamais acquise. L'artiste ne peut occuper un territoire, que s'il est auteur, c'est-à-dire s'il ne délaisse aucune de ses parcelles et les maintient en activité constante. L'autonomie de l'artiste se construit pour Fabro dans cette tension entre ouverture totale et « culture » du territoire. Une contrainte, qui, contrairement aux diverses opinions défendues dans le débat actuel sur le rôle de l'artiste, inclut pour Fabro la maîtrise de l'approche technique, économique et sociale, car elle définit le domaine de l'action et ses raisons d'être. Ce ne sont donc pas seulement les œuvres de Fontana et Manzoni qui donnent sens à l'œuvre de Fabro, c'est au contraire la différence qui se fait par son action plastique, économique et culturelle, dans le sens le plus concret de ce terme.

L'autonomie s'inscrit pour Fabro au centre du travail plastique. La forme est le déclencheur, elle produit une tension entre le territoire de l'artiste et le terrain à occuper. Toute forme vient donc déplacer ce territoire, le remet en question jusqu'au danger de tout perdre. Chaque nouvelle forme redéfinit la perspective

2. La galerie Azimut a été fondée en 1959 à Milan par deux artistes, Piero Manzoni et Enrico Castellani. Elle constituait un espace d'expérimentation qui s'accompagnait d'une revue du même nom réunissant les artistes de diverses tendances « conceptuelles » en Europe autour de l'idée d'un art « achrome », pour utiliser un terme de Manzoni, comme ceux du groupe *Zéro* et Yves Klein entre autres. L'action *Nutrimenti d'arte di Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* (« Nourritures d'art de Piero Manzoni. Consommation de l'art dynamique du public dévorer l'art ») a eu lieu le 21 juillet 1960. Ce fut la dernière exposition dans cet espace qui avait accueilli d'autres actions de Manzoni comme la « Ligne infinie » (*12 Linie*, en décembre 1959) et les « Corps d'air » (*Corpi d'aria*, en mai 1960).

3. Fabro avait exposé, toujours en 1978, à la galerie Maenz de Cologne, un œuf qui pendait du plafond. En bronze plein, il est à la taille d'un œuf de poule, comme celui de Manzoni et de Piero della Francesca. À la place de l'empreinte de Manzoni, Fabro avait estampillé dans la cire chaude de chaque exemplaire, un sigle romain représentant un accouplement humain.

historique, elle se trouve de nouvelles paternités et définit son héritage, elle transforme les œuvres qui nous ont précédées et redessine le parcours de l'artiste. Il s'agit ici d'un paradoxe. L'œuvre, issue d'un territoire ouvert et précis, une fois qu'elle est accomplie, vient changer ce même territoire, jusqu'à changer l'histoire des territoires qui l'ont précédée et rendue possible. Ce n'est pas seulement l'œuf de Fabro qui prend forme grâce à *Natura* de Fontana, c'est l'œuvre de Fontana qui désormais se trouve changée à jamais par l'œuvre qui est venue l'interroger.

Pour Fabro, ce paradoxe est constitutif de la figure de l'artiste, qui, comme un funambule, maîtrise un territoire par définition instable. Chaque forme qui est effective, inattendue et donc nouvelle, agit aussi sur le passé. La forme déplace les acquis grâce auxquels elle a été pensée et rendue possible. Pour Fabro, l'artiste ne peut qu'inventer, il travaille des énergies potentielles qui le placent à la lisière du présent. Ce présent n'est pas simplement l'état le plus avancé d'une évolution, il est le point central d'une révolution qui s'opère autant sur le futur que sur le passé. Le présent de l'œuvre est pour Fabro l'œil d'un cyclone qui déplace tout ce qui était acquis. L'évidence du savoir, mais aussi l'expérience du réel, peuvent être remis en question par l'œuvre accomplie qui, telle l'œil immobile au centre de l'ouragan, s'ouvre sur un nouvel horizon où tout ce qui était connu a changé de place. L'artiste travaille pour Fabro à la constante réécriture de sa propre histoire.

2 LA GÉNÉALOGIE DES ARTISTES

Si l'on commence à suivre Luciano Fabro dans la radicalité de ses déclarations, tout en observant leur précision plastique et historique, on peut facilement constater que l'unicité de tout acte révolutionnaire s'accorde pour Fabro avec la possibilité d'être accompagnée par d'autres actes qui auraient pu avoir lieu avant et en même temps, et qui pourront encore advenir. Cela peut sembler étonnant chez un artiste qui donne une telle importance à la généalogie des artistes « maîtres » comme il les appelle, des artistes inscrits dans le dénouement d'une histoire qui semble tracée dans une linéarité temporelle qui ne fait pas de doute. Manzoni, Fontana et lui-même s'inscrivent dans cette lignée de « maîtres⁴ ». Depuis les années 1990, Fabro avait souligné cette idée de descendance généalogique. Elle s'inscrit dans la

4. Dans son texte « Pour un art réformé » Fabro résume cette lignée d'artistes : « Disons pour simplifier que mon histoire part des Mantegazza. Puis il y a Medardo Rosso, puis Boccioni, puis Martini (pour ses négations), Fontana, Manzoni, Lo Savio. Peut-être aucun de ces noms ne vous révèle-t-il l'alchimie de mon histoire. Mais je suis en train d'en attester, de la représenter par des synthèses et dans sa genèse. » *Face au réel*, op. cit., p. 154.

logique d'un héritage linéaire et ne semble pas s'accorder avec l'idée d'un territoire où l'œuvre, unique et puissante, tel le centre d'un mouvement révolutionnaire, redéfinit le temps et l'histoire par son existence même.

C'est cette opposition apparemment inconciliable qu'il me semble pourtant intéressant de relever. Elle met en évidence ce que Fabro a retenu important de souligner à un certain moment de sa carrière. Si l'œuvre reste un agent indépendant et puissant de la culture, l'inscription de l'artiste dans l'histoire reste une condition indispensable à la création.

Il y a eu effectivement un moment décisif dans la carrière de Fabro qui semble mieux éclairer cette notion de généalogie. Le 26 avril 1986, la centrale nucléaire de Tchernobyl en Ukraine explosait, contaminant la terre, les hommes et les animaux, provoquant des milliers de morts, entre ceux qui ont succombé immédiatement et ceux qui étaient destinés à mourir des conséquences d'un désastre qui rendait le lieu inhabitable pour plusieurs centaines d'années. Invité à participer à *Chambres d'amis*, exposition dans des habitations privées, organisée par Jan Hoet à Gand en 1986, Fabro a créé une œuvre destinée au plus jeune des habitants des maisons mises à disposition. Un drap, suffisamment grand pour n'être jamais pleinement déployé dans une habitation, avait été découpé selon les différents dessins de lignes par lesquels le personnage du roman *Vie et opinions de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (1713-1768) résume le diagramme de sa vie. Des lignes inconstantes qui ne répètent jamais la même forme. Dans le catalogue, Fabro écrivait à propos de son œuvre *C'est la vie* : « en décidant de travailler dans une maison où il y avait un nouveau-né, je désirais donner une dimension généalogique à l'espace et au sens des objets. Après Tchernobyl tout ceci semble ridicule. La mutation génétique détruit toute volonté humaniste [...], les dieux seuls connaissant la raison derrière la folie. Une fois de plus, je prends les griffonnages de Laurence Sterne comme diagramme de la vie⁵ ».

3 DEUX TEMPS DE L'HISTOIRE

On pourrait effectivement parler ici de « mutation génétique », d'une remise en question du corps humain et de sa particularité, abandonnée au hasard de ses gènes. Il me semble pourtant que la notion de mutation génétique indique en même temps un changement aussi puissant, celui de la perception du temps. Après Tchernobyl, toute notion historique semble ridicule, si l'on considère l'histoire comme la mesure du temps humain. Le désastre de Tchernobyl semble produire la conscience de deux formes distinctes de l'histoire.

5. Dans « Chambre d'amis », Gand, édition Museum van Hedendaagse Kunst, 1986.



C'est en centaines d'années que se mesure la pollution biologique de la terre autour de Tchernobyl. L'homme a produit un accident qui dépasse largement la durée de temps qu'il peut envisager, individuellement ou socialement. Nous entrons là dans une échelle de temps qui se mesure en cycles géologiques. L'homme habite un milieu, dont il est le fruit et qui ne passe par la forme actuelle de civilisation que pour une période de temps limitée. Ses inventions, ses actions, affectent ce milieu, peut-être jusqu'à produire sa propre destruction. À cette échelle, aucune action individuelle n'est significative.

Pour mesurer l'action d'un individu, les hommes ont produit leur propre unité de mesure. Dans l'histoire des hommes, toute action produit un changement par rapport aux générations précédentes qui va déterminer celle qui suivra. Dans cette perspective, la généalogie est une mesure du temps dont l'unité est l'existence d'une vie. La génération n'est pas seulement ce qui est engendré par un père et généré par une mère, c'est aussi l'échelon de temps qui nous fait comprendre le monde comme un ensemble enveloppant lié à des événements précis, à des actions qu'on peut consigner dans la mémoire des hommes et par rapport auxquelles toute action, tout affect prennent sens. Fabro pense la forme de l'œuf en relation à une forme pensée par les générations qui l'ont précédé et c'est selon cette distance qu'elle prend sens. Toute mutation génétique détruit la volonté humaniste car elle change l'échelle, elle détruit le temps de l'action en éliminant l'unité de mesure, sa valeur, son incidence.

La crise de la volonté de l'individu et de son libre arbitre s'inscrit dans une évolution que l'on associe à la notion de modernité. La mécanisation de l'activité humaine, la Révolution, les deux Guerres mondiales ont été dans ce sens des bouleversements significatifs dans l'évaluation du temps humain et de l'action des individus. La tragédie de la dernière guerre, avec ses pertes humaines démesurées et l'absence de toute possibilité d'évaluer l'énormité des crimes commis alors, a produit une nouvelle conscience de la distance qui sépare la volonté individuelle du flux du temps inexorable qui échappe à tout contrôle. Désormais nous avons une perception du temps schizophrénique, une vision millénaire avec une sensibilité naturaliste où l'individu n'a aucune incidence, et en même temps une vision fortement centrée sur le temps de plus en plus accéléré des générations, des révolutions du costume et de la mode.

4 LE TEMPS DU CHOC

Pour essayer de mieux comprendre ce lien complexe entre différentes temporalités, ainsi que la relation que Fabro semble établir naturellement entre un temps humaniste déterminé par la descendance et l'idée d'une œuvre

autonome et toute-puissante, je m'appuierai sur un penseur qui dans les années 1930 – à l'aube de la tragédie qui s'annonçait avec la mise en place de l'Allemagne nationale-socialiste – a essayé de reconfigurer ce problème complexe. Walter Benjamin a essayé de penser l'expérience d'une temporalité qui échappe à l'individu tout en gardant au centre de sa réflexion la volonté de l'individu et son autonomie.

Dans son étude sur l'œuvre de Baudelaire, Walter Benjamin propose une lecture étonnante de la condition autonome de l'artiste et de l'idée de « l'art pour l'art ». Il revient à plusieurs reprises et dans des textes multiples sur la production poétique et critique de Baudelaire et nous propose de réfléchir à la question de l'expérience. Par une analyse attentive de l'art, de la société, de l'utopie du XIX^e siècle, il nous propose de lire l'œuvre de Baudelaire comme fondamentalement innovante, car bâtie sur l'impossibilité de l'expérience.

Benjamin part de l'idée que toute appréciation esthétique ne peut se bâtir que sur ce qu'on appelle couramment une « expérience ». Quelque chose qui arrive d'une façon inattendue, on remarque un aspect de la réalité qui nous semble nouveau et l'on commence à enregistrer d'une façon particulière le monde qui nous entoure. Stimulée par cette perception particulière, l'expérience se met en acte. Seulement à cette condition, l'activité esthétique peut se déclencher. Benjamin s'appuie ici sur une idée que Friedrich Schiller a développée dans le contexte de la déception postrévolutionnaire. Pour Schiller, voir clair, arriver à être un homme du libre-arbitre, ne peut se faire qu'à travers une appréciation esthétique du monde dans un contexte historique déterminé, ce qui présuppose la réinvention de nouveaux schèmes de compréhension du réel⁶. L'expérience en est, selon Benjamin, la base, elle est la rencontre entre le réel qui se réveille en nous et l'activité prospective de notre mémoire inconsciente.

Toute la lecture que Benjamin fait de l'œuvre de Baudelaire se base sur l'impossibilité de cette condition première et indispensable à l'appréciation du monde. Pour Benjamin, l'œuvre de Baudelaire trouve sa racine dans la ville moderne, dans la vitesse, la relation impersonnelle à l'ensemble qui est celle d'un individu noyé dans la masse. L'élaboration de l'expérience n'est plus possible car les rencontres fondamentales de l'individu avec le réel ne se basent plus que sur

6. À travers son élaboration de la philosophie kantienne, Schiller cherchait en effet à trouver une nouvelle fonction concrète à l'éducation au sensible, déplaçant l'esthétique du champ de la subjectivité au domaine des fonctions vitales capables, d'après lui, d'exercer une influence sur notre capacité de jugement. Schiller parvient à faire de l'esthétique un vecteur de transformation du sujet qui œuvre à la base même de la perception du réel, délivrée ainsi du dualisme entre la Raison au sens des Lumières (die Vernunft der Aufklärung) et l'arbitraire des sens (die Willkür der Sinne). L'esthétique s'ouvre ainsi à la possibilité de produire de nouveaux schèmes de compréhension du monde. Friedrich Schiller « ber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen », 1795, Stuttgart, éd. Reclam, 2006. Edition française : « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », Paris, Aubier, 1992 (tr. R. Leroux, mise à jour par M. Halimi).

une captation par choc. Il s'agit, pour Benjamin, d'une rencontre douloureuse avec le réel que l'inconscient refuse d'enregistrer. Le corps sensible et les informations qui lui parviennent de l'extérieur s'entrechoquent, empêchant ainsi le déclenchement constructif de la mémoire involontaire⁷. La poésie de Baudelaire aurait abandonné la possibilité de se construire sur l'expérience et sur le partage d'une relation sensible au monde. Dans ce sens, la condition de choc pourrait être entendue comme l'impossibilité de garder mémoire de la rencontre avec le réel.

5 L'ARTISTE LUCIDE

Il me semble important de souligner que *l'expérience par le choc*⁸ et la défaillance de la *mémoire involontaire* ne produisent pas une offuscation de la sensibilité, il s'agit au contraire pour Benjamin d'une condition de lucidité et d'éveil. Il insiste sur cette qualité lucide chez Baudelaire et essaie de mettre en évidence la nature particulière du fonctionnement de ce qu'il entend par *choc* : « La question se pose de savoir comment la poésie lyrique pourrait être fondée sur une expérience pour laquelle le vécu éprouvé à travers le choc (le *Chockerlebnis*) est devenu la norme. Dans une telle poésie, on devrait s'attendre à une conscience très développée ; elle devrait appeler la représentation d'un projet (*Plan*) qui était à l'œuvre lors de la conception de ce même plan⁹. »

Un peu plus loin, toujours dans le cinquième chapitre de son texte sur Baudelaire, il écrit : « La production poétique de Baudelaire relève d'une tâche (*eine Aufgabe*). Il y avait devant lui des vides dans lesquels il a inséré ses poèmes. Son œuvre ne se laisse pas seulement définir comme historique, comme toute autre : elle se voulait et se comprenait ainsi¹⁰. »

7. Benjamin reprend cette notion de « mémoire involontaire » chez Proust et analyse l'implication de l'expérience dans la reconstitution de la mémoire inconsciente par la narration, décrivant ainsi un lien décisif entre expérience et récit.

8. La notion de « Chockerlebnis » n'indique pas uniquement l'absence de toute expérience comme l'interprète Giorgio Agamben qui parle d'un « homme qui a été dépossédé de l'expérience [et qui] s'expose au choc sans la moindre protection », dans son *Essai sur la destruction de l'expérience : Enfance et Histoire* (1978), trad. Y.Hersant, Paris, éd. Payot & Rivages, 2000, p. 54. Il me semble que pour Benjamin il s'agit d'une autre forme de sensibilité au monde où toute activité perceptive reste malgré tout opérante.

9. Les traductions des citations de Benjamin sont de l'auteur. « Baudelaire » in Walter Benjamin *Schriften*, éd. par T.W.Adorno & G.Adorno, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1955, chap.V, p. 434. vol.1, éd. fr. : *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot-Rivages, 2002.

10. « Baudelaire », *op.cit.*, chap. V, p. 434, vol.1.

Le poète n'est plus en mesure d'élaborer l'expérience, par conséquent celle-ci n'est plus un matériau qui peut être recomposé et transmis par la narration et le langage. La réalité serait perçue par ondes de choc. Il s'agit pourtant d'une stimulation de la conscience produisant l'éveil et un aperçu lucide de l'action du poète en tant qu'individu inscrit dans l'histoire.

Benjamin parle d'un projet à l'œuvre lors de la conception du poème. Quelque chose qui, dès le moment de l'inspiration, est déjà destiné à l'un de ces espaces vides que Baudelaire savait, selon lui, reconnaître et dans lequel il « installait » ses poèmes. Pour Benjamin, Baudelaire « place » les poèmes comme l'on insère une pièce manquante dans un puzzle. Cette idée renverse l'interprétation habituelle du développement de l'acte créatif. L'espace futur d'un poème existe déjà avant que l'idée de l'écrire ne surgisse chez le poète. Benjamin semble ici s'intéresser à la façon dont les événements vécus sous le choc viennent stimuler la conscience du poète à tel point qu'une espèce de programme s'activerait et appellerait une tâche (*eine Aufgabe*). Il s'agit d'une étrange idée temporelle, qui fait coexister le moment de création, l'idée, et l'inspiration et le but de l'œuvre, sa finalité. Un lien qui se tisse encore avant l'existence de l'œuvre à proprement parler. Benjamin évoque la « *Chockabwehr* », la protection de la sensibilité de l'individu par le choc et dit à ce propos : « Peut-être peut-on finalement voir l'efficacité particulière de la protection par le choc dans le fait d'attribuer à l'événement, par le renoncement à l'intégrité du contenu, une position temporelle exacte dans la conscience¹¹. » Une position exacte, un signal dans la perception temporelle de l'individu ; la conscience ne semble pas produire de dialogue au sens classique entre, d'une part, la sensibilité de notre corps, sa perception et, d'autre part, les instances rationnelles, la connaissance et l'analyse de ces perceptions. La conscience ressemble bien plus à une horloge sur laquelle on vient placer les signes qui donnent la mesure de son avancement. Il s'agit de points stables, de moments de repérage, dialoguant d'entrée de jeu avec le monde avant d'avoir développé un point de vue, un discours.

L'œuvre serait un point de repère qui détermine « une position temporelle exacte ». Elle nous indique le moment où quelque chose d'essentiel est advenu, même quand nous n'arrivons pas à la connaître comme si on en avait fait l'expérience.

11. « Baudelaire », *op. cit.*, chap.VI, p. 435, vol.1.

6 DEUX CONSCIENCES

L'analyse de Benjamin serait impensable sans l'expérience traumatique de l'art qui est sorti de la Grande Guerre. Les œuvres DADA et surréalistes apparaissent en filigrane derrière cette lecture de l'œuvre de Baudelaire. L'autonomie de l'artiste est pour Benjamin la réponse à un changement profond de la sensibilité de l'homme moderne. On voit bien comment Benjamin nous prépare le terrain pour une pensée sensible à la condition traumatique d'un réel qui dépasse l'entendement. Après le suicide de Walter Benjamin, la catastrophe s'est avérée encore plus incommensurable que celle qu'il voyait au fond des yeux grand ouverts de *l'Angelus Novus* de Klee et qu'il avait baptisé « L'Ange de l'Histoire ». Celui-ci regarde le spectateur, mais pour Benjamin il regarde le passé ; cet ensemble de choses qui ne nous apparaît que comme un enchaînement d'événements, l'ange le voit comme une catastrophe qui lui jette aux pieds ruines sur ruines. Et s'il voulait rester pour réveiller les morts et remettre ensemble ce qui fut séparé, le vent violent du progrès l'empêche de s'arrêter et le pousse vers le futur auquel il tourne le dos¹².

Les hommes ont recommencé à vivre après la catastrophe annoncée et ils en ont causé de nouvelles, comme celle de Tchernobyl. Mais ils vivent désormais avec la conscience d'un obscur pressentiment d'événements dont ils n'ont pas fait, ou sa garder l'expérience. On pourrait dire avec Benjamin que nous vivons désormais avec des cases vides qui, justement parce qu'elles font problème et ne sont le résultat d'aucune expérience, restent là, tel un creux identifiable qui attend d'être rempli. Par la notion de projet (*ein Plan*), Benjamin reconnaît une idée de la forme tout à fait nouvelle pour l'art. L'œuvre se destine à une fonction, elle est déjà en soi impliquée dans une relation dialectique avec le réel et avec l'histoire, bien avant la rencontre concrète des mots du poète avec le monde et de la forme avec le spectateur. La conscience vient occuper chez Benjamin une nouvelle place : devenue la gardienne de la sensibilité temporelle, elle fait un *a priori* de la nécessité d'œuvrer. L'espace vacant dans lequel le poète est censé insérer un poème, cette béance, elle, est déjà forme, elle s'inscrit dans un programme. Voilà un type de conscience qui s'est défait non seulement de l'expérience, mais aussi d'une temporalité linéaire dont elle serait le résultat. La conscience produit pour Benjamin une connaissance de ce qu'il faut connaître.

Si la réflexion de Benjamin donne une lecture pertinente du dialogue qu'un dessin *machinique* de Picabia ou qu'une *machine célibataire* de Duchamp nouent avec le monde et l'histoire, elle met aussi en évidence un aspect différent, présent dans

la pensée de Luciano Fabro. Son idée d'œuvre toute-puissante serait capable de changer le futur comme le passé. Cette conception concrète de l'œuvre d'art aurait en commun avec l'idée benjaminienne à propos des poèmes de Baudelaire, d'être avant tout indispensable. Elle aurait été créée pour accomplir une tâche en répondant au programme qui lui est destiné, avant et au-delà de tout désir d'expression de l'artiste.

Pour Benjamin, comme pour Fabro, ce type de conscience sans temps, capable de faire corps avec toute forme nécessaire, ne peut que s'appuyer sur un point de vue, une perspective individuelle, qui s'éloigne de l'idée surréaliste des automatismes inconscients. Comme dit Benjamin, le choc est un mécanisme de défense, il établit une conscience temporelle là où il y avait absence d'expérience. L'individu place un signe à l'endroit où l'expérience lui échappe et il ne se souviendra pas de ce qui s'est passé, mais du moment où il a été absent à quelque chose d'essentiel. Benjamin nous propose une toute nouvelle vision de l'Histoire, qui ne serait plus une construction linéaire évidente pour tous, mais une construction avant tout subjective. Chacun vient placer ses propres signes là où pour lui quelque chose d'essentiel vient à manquer. L'Histoire se compose selon cette idée d'une infinité de perspectives singulières qui affirment avec conviction un enchaînement d'événements dont, selon Fabro, tout un chacun est là pour attester la vérité : « Peut-être aucun de ces noms ne vous révèle-t-il l'alchimie de mon histoire. Mais je suis en train d'en attester, de la représenter par des synthèses et dans sa genèse¹³. »

Pour Fabro et pour Benjamin, cette perspective individuelle n'est nullement en contradiction avec l'idée d'une conscience générale qui s'est débarrassée de l'expérience. Au contraire, pour que l'homme créatif puisse reconnaître la forme inédite, la tâche qui lui incombe, il doit s'appuyer sur une perspective individuelle. Il lui faut établir un point d'ancrage pour donner la mesure de la distance qui le sépare de l'expérience à reconstruire. C'est dans ce sens que pour Fabro, l'idée d'une généalogie des maîtres ne se place nullement en contradiction avec la puissance de l'œuvre qui, au-delà du temps et des intentions de l'artiste, la projette dans le futur et dans le passé. Si certains artistes ont pu s'identifier à la perspective historique que Fabro a établie pour lui-même, il serait naïf de penser qu'elle serait applicable dans son intégralité. La perspective établie par Fabro se base tout naturellement sur les œuvres accomplies, qui imposent leur histoire par la construction de liens, nullement valables en dehors de la synthèse qui s'accomplit en elles.

12. Walter Benjamin, « Geschichtsphilosophische Thesen », in *Schriften*, op. cit., chap. IX, p. 499. Thèses sur la philosophie de l'Histoire.

13. Op. cit. p. 154.

7 LE TEMPS ACHROME

En comparant les mécanismes de la pensée que Benjamin développe sur l'esthétique et l'histoire aux convictions de Luciano Fabro, on s'éloigne de l'approche psychologique que l'idée d'une *expérience par le choc* implique. On s'éloigne de l'art d'entre-deux-guerres et de cette sensation de tragédie annoncée qui a rendu possible cette idée. Pourtant, dans la nature conceptuelle de l'art des deux générations d'artistes que Fabro identifie à Milan comme ses prédécesseurs, Lucio Fontana et Piero Manzoni, on peut trouver des mécanismes semblables à la logique développée par Benjamin. Le *Manifesto blanco*¹⁴ de 1946 voulait mettre fin au problème de la forme en art, pour épouser toutes les formes et les intégrer à un espace total où l'art ne décrit plus le monde mais le fait être par les ondes lumineuses, sonores et par les matériaux. La forme s'est rendue autonome, elle ne représente plus le monde, elle est dans le monde. L'action singulière des artistes, leur méthode avant-gardiste de manifestes et d'espaces autogérés, sont là pour l'affirmer dans une perspective à chaque fois singulière et inédite. Nous sommes certainement dans un lieu « achrome », dans un espace sidéral, au degré « zéro » de l'expérience sensible. Dans l'après-guerre, les arts plastiques développent les outils d'un langage qui détermine des espaces précis, mais conceptuellement ouverts. Par son empreinte, Manzoni, le 21 juillet 1960, signe à Milan l'espace potentiel d'une création totale. Une affirmation qui se place dans l'histoire courante comme une date à retenir ; ce jour-là, on a signé la naissance d'une forme nouvelle et pourtant évidente pour tous. L'action de Fontana, photographié par Ugo Mulas dans son atelier milanais, concentré à exécuter la coupe de sa toile pour ouvrir un « *Concetto spaziale* », n'est pas destinée à devenir le document qui sert le mythe de l'artiste héroïque. Il s'agit d'une affirmation précise, une action d'un homme dans l'histoire des hommes, qui prend place à Milan. Précision nécessaire pour rendre opérant l'espace conceptuel de l'œuvre. Le spectateur ne peut pas percevoir le sens de l'opération autrement que comme

14. Le *Manifesto blanco* annonce : « Nous continuons l'évolution de l'art. » Il retrace l'histoire de l'art, qui explique l'avènement d'un « art basé sur l'unité du temps et de l'espace » et annonce la dissolution de la forme dans la couleur et le son en mouvement. Il a été édité par un groupe d'artistes autour de Fontana qui s'était établi en Argentine pendant les années de guerre. Fontana se chargera de rééditer ce manifeste à Milan. Traduit en italien et anglais, il sera largement diffusé par ses soins. Cette version non datée, récupérée dans les caves de l'ancien atelier de Fontana par l'auteur, comporte deux groupes de signatures en quatrième de couverture : Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman et plus loin, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen et Jorge Racamonte suivis des mots Color - Sonido - Movimento, en langue originale sur toutes les versions traduites.



Piero Manzoni, photographie de documentation pour l'action *Nutrimenti d'arte* di Piero Manzoni. *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* (Nourritures d'art de Piero Manzoni. Consommation de l'art dynamique du public dévorer l'art) réalisée à la galerie Azimuth à Milan le 21 juillet 1960.

une parenthèse conceptuelle qui s'ouvre grâce au dialogue entre deux temporalités inconciliables : l'« ici » de l'artiste et l'« ailleurs » de la forme. Ni l'évidence de la forme, ni son ouverture conceptuelle n'ont de sens en soi. Une coupe dans une toile, ou l'empreinte de l'artiste sur l'œuf se révèlent comme formes, seulement si elles deviennent un agent dialectique, cette forme opérante capable de donner une épaisseur à la complexité de nos « expériences » du réel.

8 LE TEMPS DE L'EXPÉRIENCE

Entre le moment où Fabro arrive à Milan en 1959 et rencontre les œuvres de Fontana, de Manzoni et de Lo Savio – première étape d'un changement essentiel pour lui dans la définition de ce que peut être la création d'une *forme* – et sa

disparition en 2007, l'art et le monde ont connu une évolution considérable. Un moment-clé de cette évolution sera le travail de la génération d'artistes à laquelle Fabro appartient. En 1965, Fabro montre dans sa première exposition personnelle à la galerie Vismara à Milan, un miroir qui a été rendu en partie transparent par le geste de l'artiste. *Buco* (1963) est de toute évidence une réflexion sur la coupe de Fontana. Mais quelque chose de fondamental vient de se produire par la création de ce « trou ».

La relation entre la partie réfléchissant l'espace, où se trouve le spectateur, et celle qui est derrière la vitre transparente, n'ouvre plus sur un espace indéterminé, un lieu de la projection conceptuelle, comme c'était le cas chez Fontana. Les deux espaces nous renvoient tous les deux au lieu réel où l'on se trouve quand on regarde l'œuvre. L'« ici » historique de l'acte artistique et l'« ailleurs » conceptuel que la forme est capable d'ouvrir, se révèlent au spectateur comme une tension dialectique spatiale à éprouver et à expérimenter personnellement.

Pour reprendre le modèle de Benjamin, si l'expérience avait disparu dans le monde moderne en tant que structure qui permet de comprendre le réel et d'élaborer une forme de langage, ces artistes, contrairement aux générations de l'après-guerre, feront de la réception de l'œuvre un moment d'expérience pour le spectateur. L'œuvre va produire la condition expérimentale qui met la complexité du réel à la portée du spectateur. L'art semble avoir inventé quelque chose d'absolument extraordinaire pendant cette période de renaissance économique et sociale de l'occident, la possibilité d'expérimenter le monde à travers l'œuvre d'art. Une réinvention de l'expérience grâce à des objets manufacturés et culturels qui sortent du flux incessant du temps et de ce que Benjamin appelle « le vent inexorable du progrès ». L'œuvre d'art ouvre désormais un espace où l'homme prend connaissance du monde.

L'extraordinaire fortune qu'a connu l'art contemporain tout au long de la vie de Luciano Fabro, sa croissance en valeur économique et sa popularité, peuvent être interprétés comme la reconnaissance de cet espace de l'expérience. On comprend la nécessité de construire d'immenses structures populaires comme le Centre Pompidou, ou d'assurer la diffusion de l'art sur tous les territoires en s'adressant à tous les publics. L'art fait désormais partie du mode de vie de la société occidentale, il a été pendant les années 1960 et 1970 ce lieu où l'on prend contact avec le monde et où l'on confirme qu'une expérience du monde est possible. Le marché de l'art a suivi cette évolution jusqu'à devenir aujourd'hui immensément riche, mais désormais il est seulement le lieu d'échange de valeurs symboliques et non plus celui de la confrontation d'inventions et d'expériences complexes de la temporalité.

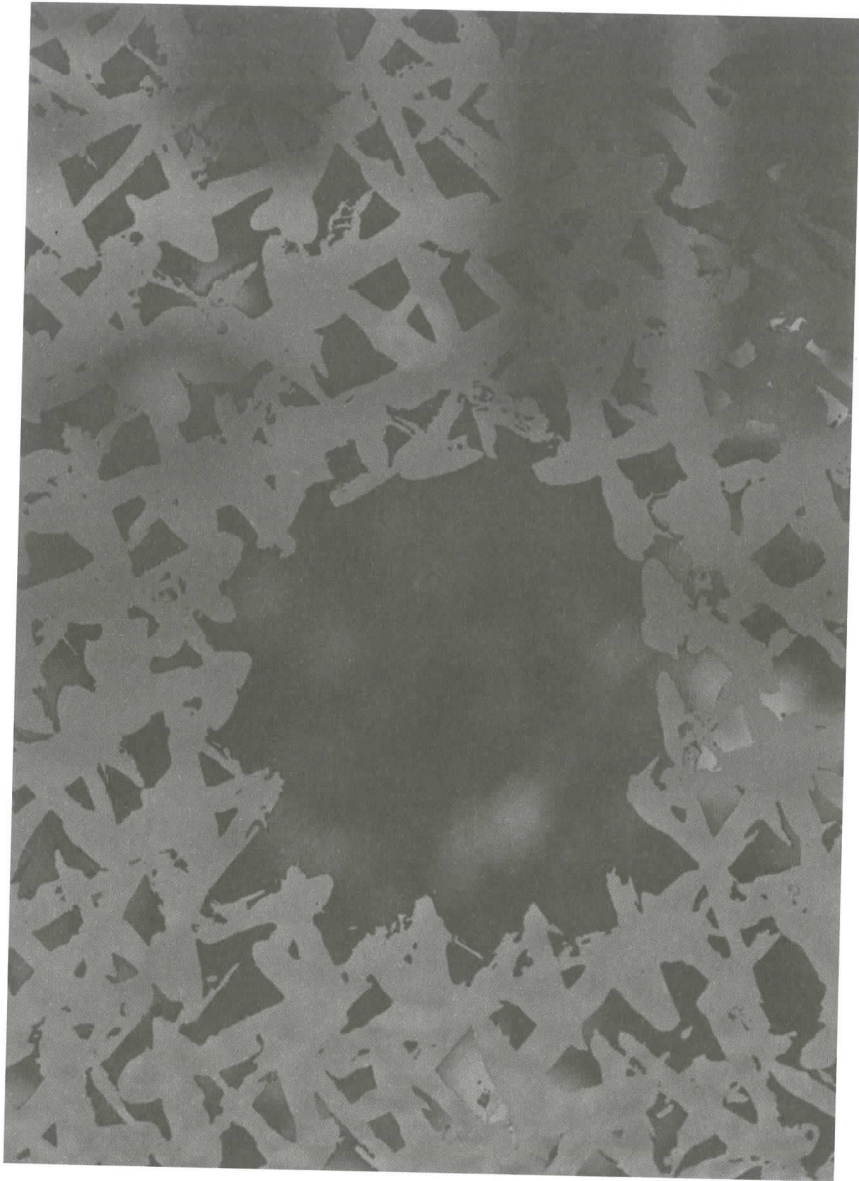
9 LE 26 AVRIL 1986

En 1986, l'art est en train de devenir une évidence, sa forme est un style contemporain, son prix une fluctuation de la demande. L'œuvre n'arrive plus à créer un lieu capable d'accueillir l'expérience du monde, elle est devenue un produit à diffuser pour le plus grand nombre. Jeune artiste, je me débattais moi-même dans cette nouvelle situation, affirmant à qui voulait l'entendre que la perception de l'œuvre ne peut être qu'une action. Avec d'autres jeunes artistes, nous essayions de riposter aux avancées de la pensée postmoderne qui avait fait son entrée sur le marché de l'art au début des années 1980 sous la forme de la peinture « citationniste ». On appelait ainsi une mouvance de peintres qui pratiquait le montage de figures citées à partir d'autres œuvres. Tout devenait ainsi un référent et le spectateur n'était plus sollicité à expérimenter le monde, il se contentait d'en vérifier l'existence par les symboles¹⁵.

Quand Fabro crée le lien entre ce jour de 1986 et son propre travail plastique, il revient sur un élément essentiel de la problématique artistique. Il affirme que le temps de l'acte artistique n'est pas anodin. Le jour de l'explosion de la centrale de Tchernobyl devient un moment précis dans le parcours de l'artiste. Le changement d'échelle que ce désastre induit lui permet de donner voix à ce qu'il ressent comme l'effet le plus dangereux de la nouvelle condition, la perte de l'unité de mesure humaniste. Les œuvres et les expositions de la fin des années 1980 et du début de la décennie suivante seront dédiées au thème de la procréation comme *Ovaie* (les Ovaires, 1988) et au problème de la perception et de la mesure comme *Prometeo* (1986). Fabro poursuit sa réflexion sur le temps et sur l'importance des générations. Le manque d'un ancrage historique de l'acte artistique, privant l'auteur de la paternité de ses actions, enlève aux œuvres la responsabilité de définir comment construire une relation au monde¹⁶. Pour Fabro,

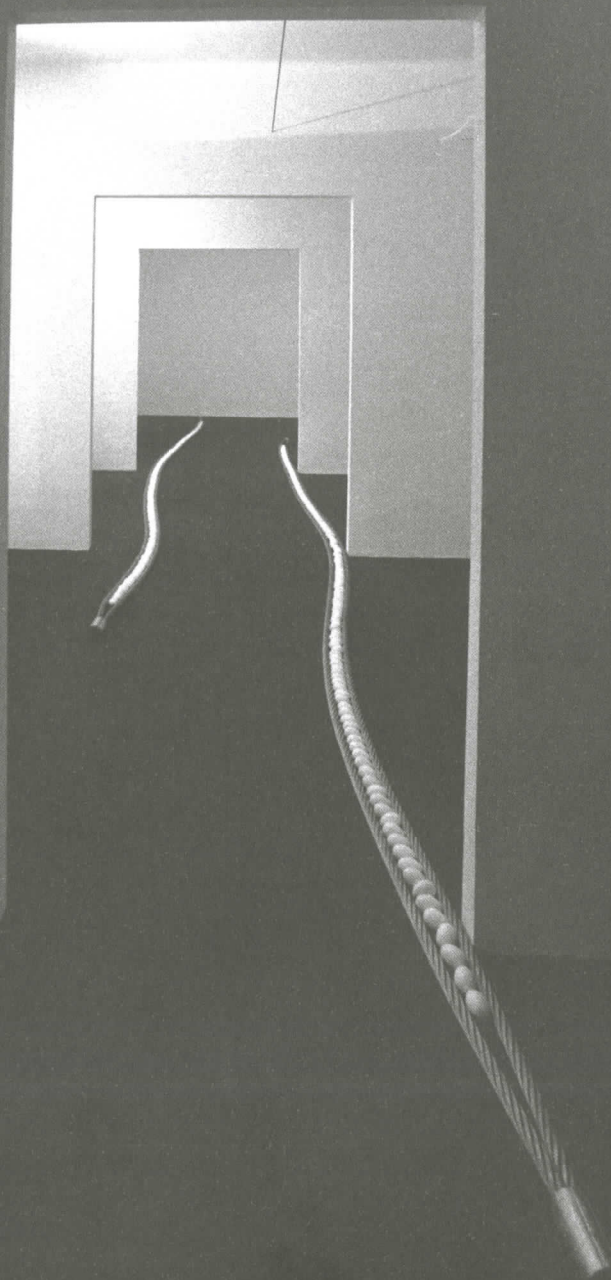
15. On a aujourd'hui perdu de vue ces artistes, dont l'Italien Carlo Maria Mariani, qui a commencé sa carrière de peintre par exposition personnelle chez Paul Maenz à Cologne en 1978, est le représentant le plus évident. Sa peinture néoclassique a pourtant ouvert la voie à un retour de l'art sur lui-même, faisant de la citation la plus simpliste un élément du langage artistique et un schéma formel qui nie l'Histoire.

16. Dans l'exposition *Computers di Luciano Fabro, caramelle di Nadezda Mandel'stam* à la galerie Christian Stein à Milan en 1990, (Ordinateurs de Luciano Fabro, bonbon de Nadezda Mandelstam), Fabro crée une étonnante relation entre les « Computers », formes en métal à l'équilibre instable et le poids du marbre de *Nadezda* (1990), dont l'équilibre est assuré par le livre de Mémoires de Nadezda Mandelstam que le même marbre écrase. Le jour du vernissage, les étudiants de Fabro distribuent aux spectateurs des bonbons avec des fragments de poèmes de son mari Ossip Mandelstam, que Nadezda a appris par cœur pour les sauver de la destruction et les transmettre après sa disparition dans un camp en Sibérie en 1938. Un passage de témoin direct, une action de communion par laquelle Fabro affirme avec véhémence l'échelle temporelle et la responsabilité des individus.



Buco (Trou), 1963. Cristal miroir et transparent. 120 x 80 cm.





Ovaie (Ovaires), 1988. Marbre, acier. Deux fois 1000 cm. Exposition *Effimero*, *Ovaie*, Galerie Christian Stein, Turin, 1988.



Prometeo (Prométhée), 1986. Marbre, mires, jalons. 500 x 250 cm.

l'interruption de la transmission prive l'artiste de son autonomie. Exclu de l'appartenance à une génération, il n'est plus en mesure de dialoguer au-delà du temps. Seule la définition d'un territoire permet de repenser le travail accompli par les pères et de garantir l'évolution de la forme et sa puissance dialectique. Fabro lutte contre la perte de ce qui lui semble essentiel, l'ancrage de l'action dans un parcours individuel assumé, signé et vécu. Fabro comprend que la forme ne pourra plus être un agent dialectique, si la perspective individuelle se noie dans une histoire générique et généralisée, où toute production devient interchangeable. Une œuvre interchangeable étant l'exact contraire de celle qui se base sur une forme qui peut être discutée et donc changée. L'autonomie de l'artiste garantit la remise en question des formes ainsi que leur survivance, telle un agent qui renoue avec l'expérience du monde.