

# Maurice FRÉCHURET EFFACER, paradoxe d'un geste artistique, Les Presses du réel «Dedalus»

«Alors, peut-être que voiler, occulter équivaut à redonner au regard la perception de ce mystère sans lequel les choses sont absolument sans vie.» Claudio Parmiggiani

Un miroir typé, un cheval peint en blanc, une laitue recouverte de façon répétitive avec du gesso, des noms de peintres connus inscrits sur le sol puis effacés avec le visage, des photos estompées qui rendent leur perception délicate, une salle exposée à la fumée de pneus brûlés, une barre de laiton d'un kilomètre enterrée, des bonbons étalés par terre et prêts à la consommation... Devant cette énumération sont prévisibles des réactions précipitées, aveugles et agressives au nom d'une éternité (tellement) datée de l'art.

C'est à cette attitude peu réfléchie que Maurice Fréchuret veut répondre. Connu pour des travaux importants sur l'art contemporain (*La Machine à peindre*, par exemple), avec cet *Effacer*, il repère un courant longtemps souterrain et médite sur l'apparition puis la multiplication de propositions artistiques qui donnent une grande importance à la pratique de l'effacement, quelles qu'en soient les formes et, pour certains, quelles qu'en soient les provocations.

À cette pratique longtemps discrète il donne un cadre historique et rappelle quelques antécédents.

## Le cadre

Confirmant toute une prééminence métaphysique repérée depuis longtemps par de nombreux philosophes Fréchuret affirme que «notre époque est dorénavant placée sous le signe du visuel hypertrophié, de l'hyperréalisme de la vision et du panoptique généralisé.» Soumis à des sollicitations permanentes que renforcent les progrès technologiques notre regard serait *forcé* au profit d'une discipline et d'un contrôle et au détriment de notre sens critique désormais puissamment neutralisé. À trop voir, à trop regarder dans des directions imposées, on ne verrait plus rien ou de façon uniformisée (1). Dans le même temps, on refuserait de voir ce qui, depuis quelques décennies, dans l'occultation même, rend sensible à un autre regard.(2)

## Des "précurseurs"

Comme souvent, il faut partir de Duchamp. Fréchuret sait expliquer l'importance d'*À Bruit secret* (1916) dont il décrit le subtil «retrait visuel qui est sans doute, de toute l'histoire de l'art contemporain, la première vraie manifestation de l'effacement comme geste artistique.» (3) D'autres œuvres de Duchamp indiquent de manière convergente que cette préoccupation relevait bien d'une orientation profonde.

Avec ce point de départ l'auteur nous fait repérer la lente montée (à des degrés divers et sur des bases très opposées, sans programme concerté) des résistances à l'hégémonie visuelle dont s'entretient la société du spectacle (qui peut tout aussi bien phagocyter ce qui la conteste). Après Duchamp, le traitement de l'œil chez les Surréalistes, les monochromes bleu, jaune et rouge de Rodtchenko (plus nettement politiques), Schwitters («son *Merzbau* particulièrement contenant des niches inaccessibles au regard», sa pratique de la carte postale), Picabia, Manzoni, Klein, les emballages de Christo, le groupe Gutaï, les conceptuels, bien d'autres, sans se donner le mot, attestent d'un affranchissement (discret ou virulent) de la tyrannie de l'œil. Comme il l'écrira à propos de Buraglio on «cache pour mieux faire voir», «(...) on dissimule afin de mieux attirer le regard.» (4)

## Deux phares

Dans cette déprise du regard, Maurice Fréchuret se propose d'examiner le geste le plus paradoxal dans l'immense tradition occidentale : **effacer**. «Il est vrai que dans le domaine des arts identifiés comme visuels, l'acte d'effacer évoque le plus souvent l'erreur, l'échec ou le sacrilège.» L'accusation d'iconoclastie n'est jamais loin. Mais, écartant le *repentir* (cette étape vers l'œuvre achevée), il considère que l'histoire de l'art récent donne assez de preuves de cette attention à l'effacement pour qu'il mérite recension et réflexion.

Afin de confirmer la diversité des manières d'effacer il nous invite à regarder le gommage chez deux artistes majeurs, Giacometti (c'est l'une des possibilités de *son faire en défaisant*), Cy Twombly. Avec ce dernier «le procédé d'effacement et de gommage apparaît en tant que tel pour, dans de nombreuses toiles, devenir le sujet même de la peinture.» Dans une belle page Maurice Fréchuret affirme l'originalité de Twombly dont le recours au palimpseste en annonce beaucoup d'autres qui apparaîtront dans le livre: retenons surtout (avant d'y revenir) qu'il s'agit d'*écriture*, que l'effacement n'est qu'un moment et que la disparition fait partie du visible. Notons en passant que, pour finir son chapitre, Fréchuret fait appel à la mémoire d'un «fond commun» : nous repérons déjà la question du sensible et (du sensible commun) dans ses réflexions.

La qualité des artistes qui pratiquent l'effacement et la quantité des interventions qui s'attaquent au visuel sont sans doute probantes. Mais le spectateur de bonne volonté (qui existe autant que monsieur Tout-le-monde ou l'homme de la rue ou encore l'homme moyen) reste sceptique devant ce qui peut sembler bien négatif, trop unilatéralement destructeur. Tel est l'enjeu du livre : faire comprendre et admettre que sous le recours devenu fréquent des pratiques d'effacement s'impose «un langage à part entière» qui «s'ancre de manière déterminante dans le champ artistique contemporain.» L'effacement (quelle qu'en soit sa forme) «est un acte innovant, riche d'avenir». Aucun nihilisme dans les œuvres qui nous attendent ni aucune adhésion à la tradition de l'anti-art. Même si la mort est incontestablement "présente" chez de nombreux créateurs (chez qui ne l'est-elle pas?) comme l'attestent les références aux cercueils, aux tombes, aux tombeaux, aux sarcophages, aux cryptes (parmi d'autres, pensons à Eric Cameron).(5)

Maurice Fréchuret peut alors introduire son livre constitué de textes rédigés apparemment à plusieurs époques: nous attend une typologie nuancée et nullement normative (sans demeurer simplement descriptive) et, comme quelques pages sur l'éphémère dans l'art récent l'annoncent, des thématiques qui traverseront les cadres qu'il nous aura offerts.

## Une étape significative

Toutefois, avant de proposer ses précieuses distinctions, Maurice Fréchuret se devait d'examiner une scène aux effets incalculables avec «un procédé - l'effacement - qui va marquer définitivement l'expérience artistique contemporaine.»

On sait qu'en 1953 un des artistes qui manifesta le mieux la prolifération de l'image, Robert Rauschenberg, proposa à Willem De Kooning de gommer un de ses dessins - et non une de ses œuvres à lui, ni un Rembrandt (ni un Andrew Wyett). Dessin choisi par De Kooning (parmi trois catégories), pour sa qualité mais aussi pour la résistance de ses différents matériaux au gommage prévu, lequel dura plusieurs semaines.

Si le dessin a disparu, demeurent quelques traces que, "naturellement", le SFMOMA fit analyser il y a quelques années avec des procédés numériques. Ce geste dont De Kooning comprenait l'idée sans la partager a choqué et passe encore pour iconoclaste (6) : tandis que Rauschenberg proposa le mot de *célébration* et suggéra même l'idée de partenariat, on parla (on parle encore) d'inconséquence, de vandalisme, de parricide. Sans nier le coup de force, Fréchuret récuse tous les mots de cette condamnation : « Mais l'essentiel n'est pas là, il est dans le geste de Rauschenberg et dans l'action qu'il a engagée. Effacer un dessin d'un artiste apprécié et admiré ne doit pas s'entendre comme un geste négatif envers ce dernier ni envers son œuvre mais, au contraire, comme une manière de contribution et de participation au projet artistique lui-même.» Par ailleurs, les créations de Rauschenberg d'alors prouvaient une convergence et une attention soutenue à l'effacement comme dans *Should Love Come First*, collage initial d'éléments hétérogènes dont un cliché demeure et montre ce qui fut ensuite recouvert de papier journal, lui-même recouvert de peinture noire. Effacement ici, non par gommage, mais par double superposition.

A ce moment de son livre Fréchet [Suivre ce blog](#) ce qui échappait au reproche massif de destruction et de mise en cause radicale de l'œuvre d'art, le concept comme la pratique... D'une part, De Kooning avait donné son accord et Rauschenberg a toujours soutenu qu'il s'agissait d'un geste positif... (la dénégation ne pouvant toutefois pas être négligée : il est indéniable qu'existe dans l'œuvre de Rauschenberg, ou pas, l'illustration en serait longue). D'autre part, les traces de l'original (on n'en posséderait aucun cliché), laissent ouverte la délicate mais déjà ancienne question de la trace et du *reste* en art.

Rendre invisible un dessin (l'abandonner aux amateurs de rébus), le dérober pour toujours au regard, exposer le résultat de sa disparition (avec l'aide de Jasper Johns pour la légende - ce qui fait beaucoup de mains d'œuvre), assumer toute la part nihiliste dont on le suspectera.... Dans ce choix de Rauschenberg, quand beaucoup pourraient suggérer un travail de deuil de l'œuvre, au contraire, dans *Erased De Kooning drawing*, « [Il s'agit] d'explorer le geste dans ses limites extrêmes et mettre en évidence son caractère d'absolu. » L'originalité du geste se situerait dans une transformation de la conception créatrice et dans la redéfinition de la réception artistique. Fréchet nous invite alors à orienter notre jugement vers le concept (Rauschenberg annonçant Weiner, Bochner, Kosuth etc.) et son primat : aurait compté d'abord «une idée, une décision, une intention, une entreprise pré-conçue», ce qui en ferait la positivité. Le dessin, ici, primerait sur le dessin.

Plus loin dans son livre, il présentera *Tisch* de Richter qui, dans son processus, pourrait faire penser au gommage de Rauschenberg : au contraire, il dégagera mieux la spécificité d'une autre méthode d'effacement et définira le rôle majeur tenu par cet artiste dans le dépassement de l'opposition abstraction / figuration.

Il reste que dans cette analyse comme dans beaucoup d'autres on comprend que le mot d'*ambivalence* s'impose souvent dans le texte de Fréchet.

## Typologie

Le livre comporte plusieurs grandes sections dans les interstices desquelles se placent quelques riches ouvertures. Chaque section évoque une modalité dans la pratique de l'effacement : le cas le plus fréquent, le mode *ablatif* (le choix de ce terme est parfaitement justifié), *le recouvrement neutralisant* (activité peut-être plus riche, sans aucun doute plus patiente - on peut commencer par Cameron), *la saturation* (ainsi dans la série des *Theaters* de Sugimoto, la totalité des projections superposées de films devient le blanc central (linceul qui recouvre toutes les images projetées) - saturation double et antithétique, la nudité de la forme centrale (pôle d'énergie et mémoire blanche) tranchant (ô combien!) sur l'architecture des théâtres américains inscrits lourdement dans une tradition qui tutoie le kitsch), *le caviardage* (7) (la fonction théâtrale du langage est maltraitée (Wolman) ou contre-balancée (Jenny Holzer), les médias modernes et leurs langues sont détournés, recouverts, attaqués (Buraglio), le caviardage de soi (quel soi?) est même mis en images avec Zhan Huan et son *Family Tree*) et, enfin, *l'enfouissement* (Sol Le Witt, Daniel Spoerri, Robert Smithson (son «entropie rendue visible» à l'aide de terre, boue, glue, ciment liquide)).

Chaque opération est illustrée par de petites chroniques consacrées à des interventions d'artistes (toutes placées en regard, si on ose dire) qui peuvent parfois se retrouver dans plusieurs catégories à la fois : ainsi, par exemple, Marcel Broodthaerts propose avec *La Pluie (projet pour un texte) de 1969* un travail de dissolution et, dans une autre, *Un Coup de dés*, c'est au *caviardage* qu'il recourt ; Parmiggiani apparaîtra dans *l'ablatif* mais par d'autres biais aussi dans *la saturation* (*Figure* (1961) et dans *l'enfouissement* ; Aballi pratiquera ici (*Libros*) la suggestion de l'absence mais ailleurs le recouvrement : dans ce cas, le miroir (*Correccio*) rompt avec toute une histoire et une tradition afin de promouvoir une représentation autre.

## Chroniques de l'effacer

Dans le cadre de ses notions classificatrices, Fréchet nous présente toujours un artiste et une de ses œuvres (parfois plusieurs). Après un exergue judicieux et souvent plaisant (parfois malicieux), il décrit, voire, si nécessaire, raconte patiemment dans une très belle langue quelle place tient une pièce dans l'œuvre entier : elle peut être fondatrice (comme *Tisch* (1962) de Gerhard Richter) ; elle peut être une étape initiatrice dans un parcours qu'on comprend alors mieux ensuite (ainsi chez Spoerri). Il nous éclaire sur les conditions de telle intervention (Alicia Framis assistant dans son sommeil une personne vivant isolée), sur ce qui a pu donner naissance à une longue série (l'effet de la poussière entraînant l'enfumage à la base de la série *Delocazione* de Claudio Parmiggiani). Il évoque la rigueur programmatique et l'évolution soudaine d'une œuvre : Roman Opalka et son choix en 1972 qui, petit à petit, va rendre délicate la lecture des chiffres peints).

Chaque œuvre a droit à une petite "monographie" qui tient compte de son moment, de son inscription dans un contexte, de ses effets. Il nous dira ce qui la rapproche d'autres courants contemporains (Cameron se détachant de façon originale du mouvement dit «auto-référentiel») ou de créations plus anciennes (Oscar Munoz nous renvoie aux *vanitas*, Parmiggiani aux ruines qui hantent l'histoire de la peinture) ou ce qui l'en sépare (il opposera les *Delocazione* aux monochromes de Ryman ou aux *Achromes* de Manzoni ; il écartera *Libros* d'Aballi d'une comparaison avec une structure minimaliste (il fera de même pour Felix Gonzales-Torres) ; il définira la pratique de Sugimoto en expliquant sa dissemblance avec la technique de la *camera oscura*. Il pointera le contraste entre deux œuvres apparemment voisines proposées par De Maria.

Il suggère également ce que certaines œuvres impliquent philosophiquement (en particulier dans la pensée de l'art (les pages sur *Tisch* de Richter sont essentielles, un peu comme les *Brillo* pour Warhol selon Danto), ce que d'autres disent du monde en ne disant presque rien (les listes d'Aballi) et, quand c'est le choix (plus ou moins marqué) des artistes, nous lui sommes reconnaissants de nous éclairer sur le fait social saisi sous un angle de thérapeute (Alicia Framis) ou dans une dimension politique (Ohanian faisant effacer par des émigrés arméniens les définitions d'un dictionnaire, pratique qui redouble leur sort d'émigrés ; Aballi *exposant* paradoxalement la dimension neutralisante des photographies de presse, bien d'autres encore, comme Ann Hamilton ou Lisa Abdul, toutes deux si intenses). Ailleurs, au sujet d'autres créateurs, il fera entendre des échos d'ethnologie (Candice Breitz), d'anthropologie (le rituel chez Opalka, le repas chez Spoerri, l'ingestion chez Felix Gonzales Torres), ressauts qui n'ont rien de gratuit et qui exhibent la fonction découvriante du recouvrement.

Il prend bien garde de ne pas négliger les autres arts et les procédés de l'effacement : au cinéma (Antonioni, Nohoburo Suwa, Garrel (le très complexe *Eraserhead* de Lynch mériterait une étude isolée), dans la vidéo (Viola), en musique (Nono, Cage), en littérature (Perec, son célèbre lipogramme, son immense palindrome qui, au retour, perturbe la syntaxe ; Ponge : ajoutons à Benoît Casas, *LA CARTE POSTALE* de Derrida (aux blancs savamment crypteurs et cryptés).

## Thématiques

La lecture linéaire (chaque chronique est un chapitre) ne s'attarde comme dans une exposition - mais il est vrai que souvent chez les artistes contemporains l'exposition est mise en cause, parfois radicalement) n'interdit pas un parcours transversal qui permet de repérer les thématiques fortes qui traversent le livre. La plus insistante concerne le Temps (Aballi, Chris Martin, Opalka, Cameron) auquel s'applique la notion de «matière-temps», tant d'autres encore) qui peut être à la fois sujet de l'œuvre et sujet de réflexion. Elle donne lieu à de nombreuses remarques sur la mémoire dans l'Histoire et de l'Histoire (dans la pratique de l'enfouissement par exemple), sur le Temps à l'œuvre (dans la disparition, dans le Land Art, entre autres), le temps de l'œuvre (Cameron). Fréchuret ne manquant pas d'aborder l'épineuse (et immense) question de la *tabula rasa* (aux deux sens) et indiquant la puissance de la répétition dans l'art contemporain.

De la même façon l'espace ou plutôt la question du *lieu* est appréhendée dans de nombreuses rubriques. Impossible de ne pas s'arrêter longuement devant un Parmiggiani et de ne pas admirer *Indigo Blue* (1991) d'Ann Hamilton qui réussit à conjoindre l'accumulation et l'effacement (le manuel militaire gommé dans sa dimension comminatoire), l'accumulation n'étant pas sans pouvoir contre l'effacement des mémoires. De son côté, la pratique de l'enfouissement réveille (sans tomber nécessairement dans la *Junglerie*) aussi tout un désenfouissement de la Terre (et de la terre) comme motif fondamental relégué, refoulé, apparemment oublié.(8)

Le point le plus frappant tient au nombre d'œuvres ayant un rapport tendu à l'écriture, à ses moyens, ses supports, à ses utilisations: ce n'est pas nouveau il est vrai (Butor fut un des premiers à se lancer dans la recherche du mot en peinture à propos d'œuvres parfois anciennes) mais des étapes ont été franchies qui mériteraient à elles seules une analyse isolée pour laquelle notre critique jette de solides jalons : que d'œuvres avec une page blanche ou rédigée et maculée ou délavée, caviardée (le "Mallarmé" de Broodthaers), difficilement lisible (Rémy Zaugg), raturée (Armajani), saturée de mots (Glenn Ligon) - d'autres exemples viennent à l'esprit : ainsi chez Kiefer. Que de représentations du geste de l'écriture (Opalka pour chiffres et nombres, Jochen Gerz) ! Quelle présence (minée) de la lettre, du mot, du nom propre (Labelle - Rojoux), de la phrase, avec le pré-(ou post) verbal (Gil J. Wolman), la définition, l'énoncé gnominique (subi, dénoncé ou détourné-retourné), la liste : chacun de ces éléments pouvant être découpé, gommé, recouvert, masqué, effacé, brûlé, scotché puis arraché, déstructuré, remplacé même par de petits miroirs (Racine): geste souvent politique (plus ou moins subtil), geste qui culmine symboliquement dans la question de l'effacement de l'artiste (J. Gerz, Zhang Huan) (9) et dans celle de l'absence comme avec *Libros* d'Ignasi Aballi ou chez Parmeggiani.

On comprend qu'à son ouverture le livre réserve une place de choix à l'*archi*-écriture chez Cy Twombly.

Un tel parcours est riche d'informations, d'observations et de réflexions. Il ouvre les yeux et la pensée, même devant des œuvres qui cachent ou se cachent. Il en appelle à des recherches inédites : avec des ressources nouvelles, viendront d'autres Bachelard, d'autres Richard saisis par ces champs inédits (10). Mais n'avons-nous pas déjà le bonheur de lire l'admirable *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise* de Georges Didi-Huberman, une des plus hautes réflexions sur lieu et non-lieu ?

Sans jamais nier quelles tragédies les hommes doivent à toutes les formes d'effacement (il les rappelle dans son *Ouverture IV* centrée sur une artiste emblématique, Estefania Penafiel Loaiza), Fréchuret a su nous convaincre que parfois en des œuvres singulières «montrer est moins essentiel que soustraire, réduire, enlever ou ôter.» «Ce geste porte en lui un projet inédit, peut-être une philosophie nouvelle ou, pour le moins, une intelligence du regard originale.» On ajoutera : une extension des domaines de la perception et de la réception qui pousse à ressentir autrement aussi bien les œuvres du passé que celles du présent. Contre toute attente, l'effacement en acte, l'effacement en effets, le recouvrir incitent à la découverte et l'expérience esthétique en sort développée.(11)

On n'en a jamais fini avec les spectres et leurs secrets.

Rossini, le 25 juin 2016

## NOTES

- (1) En contre-champ, on verra plus loin dans le livre l'enjeu de la "falsification" positive des *Ghost series* de Candice Breitz qui montre quel spectre hante tous les corps.
- (2) On notera la complexité de certaines dispositions : nombre de créations "effaçuses" supposent un témoin visuel (photographie ou vidéographie) : le dérobé est montré dans sa disparition. On songe à Sol Le Witt et à son *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968). Mais, tour supplémentaire, le témoin peut-être lui-même effacé comme dans *La Bouche qui peint* de J. Gerz.
- (3) On l'a bien compris : l'effacement n'abolit pas la pulsion scopique, il s'en faut.
- (4) On pourrait étendre le contexte historique et artistique et repenser l'*effacer*, le *recouvrir* dans l'Abstraction. Il suffit de lire les observations de Julia Kristeva dans sa belle étude *La Voie lactée de Jackson Pollock* (in *Pulsions du temps*, pages 60 et sq). On songe aussi, évidemment, à Rothko.
- (5) Sur ce point (comme sur d'autres ayant trait à l'effacement), difficile de ne pas renvoyer à Derrida et à son *Cartouches* dans *La Vérité en peinture*. On sait aussi quelle «place» tient la crypte dans son œuvre. Pensons à son *FORS* précédant *LE VERBIER de l'homme aux loups* de Nicolas Abraham et Maria Torok (Aubier-Flammarion).
- (6) Une note cite une analyse percutante de J. F. Mattéi.
- (7) Le caviardage n'est ici nullement censeur mais révèle plutôt la force de caviardage que représentent beaucoup d'énoncés comminatoires qui ne sont pas perçus comme tels.
- (8) Renvoyons à Parmeggiani et son *Terra*.
- (9) *Effacer* indique bien la rencontre des mouvements «picturaux» avec les questions travaillées, entre autres, par Blanchot (en exergue de son *Ouverture II* il cite évidemment des Forêts).
- (10) On sait (G. Didi-Huberman le rappela dans son livre "sur" Parmeggiani) que Bachelard avait été attentif à la poussière chez les matérialistes.
- (11) C'est ce que tente Marianne Massin qui commente Boltanski et Parmiggiani dans son *EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET ART CONTEMPORAIN* (P.U.R).