

ETC



## Continental Rift

Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne

Un-scene (from Belgium)

Numéro 99, juin–octobre 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69811ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lejeune, A., Mignon, O. & Pirenne, R. (2013). Continental Rift. *ETC*,(99), 38–40.

# Continental Rift

La collection *Continental Rift*, initiée voici maintenant un an par (SIC) est un projet éditorial dévolu à l'étude des relations d'influence, d'échange et de croisement entre les pratiques et théories artistiques des continents européen et américain à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les modes de circulation des œuvres et des idées, l'itinéraire des artistes et penseurs, la nature des traductions et correspondances, le rôle de certains individus, lieux et occasions ayant favorisé ces passages, constituent autant d'aspects historiques qu'elle s'efforce d'élucider et dont la présentation, en cet échange rédactionnel transatlantique, trouve toute sa pertinence.

Le premier volume de cette collection a consisté en la traduction française d'un ouvrage essentiel de Branden W. Joseph consacré aux rapports entre Robert Rauschenberg et la néo-avant-garde. L'auteur s'appuie de manière décisive sur les travaux de Michel Foucault et Gilles Deleuze, de Michel Carrouges et Antonin Artaud, afin de proposer une redéfinition du paradigme néo-avant-gardiste et de sonder avec l'aide de Rauschenberg la subjectivité postmoderne<sup>1</sup>. Cette étude se trouve maintenant prolongée par un volume dédié plus largement à la réception de la French Theory dans les arts visuels aux États-Unis<sup>2</sup>.

La problématique de l'influence dans le domaine des arts visuels américains de ce que l'on désigne désormais communément par l'expression de « French Theory » constitue en effet un épisode historique des plus représentatifs des enjeux soulevés par un tel projet<sup>3</sup>. D'emblée, l'usage d'une expression anglo-saxonne pour désigner un corpus d'auteurs français – recouvrant pour le dire vite, trop vite, la pensée structuraliste et post-structuraliste des années 1960, 1970 et 1980 (dont Louis Althusser, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Félix Guattari, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss ou encore Jean-François Lyotard, pour ne citer que les plus populaires) – révèle la complexité du phénomène.

Comme se sont attachés à le montrer différents travaux récents, la constitution d'un corpus que viendrait marquer du sceau de la cohérence cette appellation fut en grande partie le fruit de sa réception américaine des années 1970 et 1980. C'est en effet à la faveur de ce *détour* que put apparaître avec clarté un nombre de problématiques et de méthodes voisines ou communes entre ces auteurs continentaux, tels que l'influence de l'anthropologie structurale, la mise en crise du sujet, les débats autour du marxisme et des événements de mai 1968, la lecture critique de Heidegger et de Freud, la redécouverte de Nietzsche, etc. Pour autant, cette appellation ne doit ni occulter l'hétérogénéité voire l'incompatibilité des pensées et des approches ainsi regroupées, ni les déplacements, transformations et autres inévitables mécompréhensions induites par le cadre culturel et intellectuel américain à travers lequel la pensée française fut reçue.

Une autre difficulté, un autre enjeu : ce rapport d'influence ne va pas nécessairement de soi, compte tenu du fait qu'il n'est pas requis des artistes qu'ils apportent des preuves à l'appui de leurs propositions, qu'ils respectent un principe de non-contradiction, pas plus qu'ils ne sont soumis à une quelconque exigence de résultat. Aussi est-ce cette liberté, voire même une certaine irresponsabilité revendiquée vis-à-vis

de la rigueur quant au respect de la source d'influence supposée (une irresponsabilité qu'implique nécessairement et légitimement la création artistique) qui peut expliquer pour partie l'intérêt et le soutien que les artistes ont pu témoigner très tôt vis-à-vis de cette littérature théorique. Dans cette perspective, c'est alors la question des rapports qui se tissent entre la création artistique et la pensée théorique, et la question de la nature singulière des usages inventifs et des « creative misunderstandings » qui peuvent être faits de la théorie, auxquels il convient de se montrer attentif.

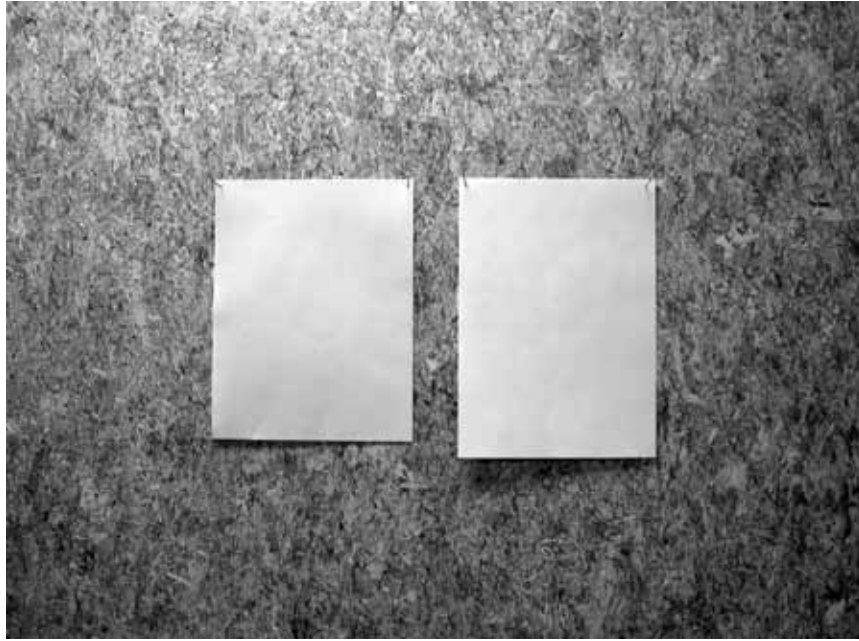
Trois niveaux d'inspiration, d'appropriation et d'usage de ce bagage théorique par les artistes, allant du plus général au plus spécifique, permettent de prendre plus précisément la mesure des conditions ou modalités dans lesquelles peut opérer ce travail d'influence tout autant que des déplacements qui peuvent advenir à la faveur de celui-ci.

## 1. Zeitgeist

Avant d'aborder la question de l'influence subie par un artiste sur un plan individuel, il convient d'examiner un premier niveau de rencontre opérant en deçà. Il s'agit d'envisager, dans une perspective plus vaste mais aussi plus profonde peut-être, ce qui participe de la composition du paysage culturel et intellectuel américain afin d'identifier certains des traits qui, au registre artistique, culturel, philosophique ou idéologique, ont pu ménager une forme de prédisposition à la réception de certains aspects de la théorie continentale. Pour le formuler autrement, il s'agirait de voir comment des éléments de la pensée française, eu égard à la concordance de certains présupposés fondamentaux, à des formes analogues de problématisation ou de structuration de l'objet d'étude, ont pu entrer en résonance avec quelque trope de la culture américaine, et, au compte d'une coïncidence souterraine, bénéficier d'une attention privilégiée et bienveillante.

On peut évoquer à titre d'exemple la simultanéité avec laquelle a germé dans certains esprits, de part et d'autre de l'Atlantique, l'impérieuse nécessité d'être attentif aux nouveaux signes produits par la société de consommation de masse. Barthes, dans des textes « scientifiques » parfois arides comme *Elements of Semiology* ou des recueils d'articles comme *Mythologies* – des textes qui devaient connaître une étonnante popularité auprès de nombreux artistes anglo-saxons<sup>4</sup> – passait ainsi au crible de l'analyse sémiotique et sans distinction de type ou de classe, les objets et produits offerts à la consommation et à la contemplation du citoyen moderne (aliments, publicités, vedettes et spectacles populaires, bandes dessinées, etc.) afin de mettre au jour les discours idéologiques sous-jacents dont ils étaient porteurs.

Nul doute que l'intérêt manifesté outre-Atlantique à l'égard de semblables tentatives de déconstruction de l'environnement marchand et du paysage visuel quotidien a été préparé par l'engouement témoigné à l'égard de la culture visuelle populaire par les artistes de la génération néo-Dada puis Pop, de Robert Rauschenberg à Claes Oldenburg en passant par Richard Hamilton. Le potentiel critique de la sémiologie vis-à-vis des forces socio-économiques qui infiltrent la société de consommation sera du reste apparu avec d'autant plus d'évidence que ces tendances artistiques n'étaient pas elles-mêmes exemptes d'une charge subversive, tant s'en faut.



Sophie Nys, *Continental Rift*. Vue d'installation à De Brakke Grond, Amsterdam, 2005. © Sophie Nys.

Andy Warhol, qui n'avait de cesse de louer les effets de démocratisation qu'occasionnait une société d'abondance comme l'était cette Amérique d'après-guerre, capable d'accorder à chaque individu le privilège de la boisson Coca-Cola fut-il simple quidam ou président de la nation<sup>5</sup>, n'en avait pas moins cerné de façon très clairvoyante et précoce l'agenda politique qui l'animait et l'entretenait anonymement : « Quelqu'un a dit que Brecht voulait que tout le monde pense de la même façon. Je voudrais moi aussi que tout le monde pense de la même façon. Mais Brecht, d'une certaine façon, voulait y parvenir par le communisme. C'est le gouvernement qui s'en occupe en Russie. Ici, on finit par y arriver sans le secours d'un gouvernement autoritaire. Donc, si ça marche aussi facilement, pourquoi ça ne marcherait pas sans le communisme ? Tout le monde se ressemble et se comporte de la même façon, et ça s'accroît<sup>6</sup>. »

## 2. Influence

S'agissant de l'influence subie sur un plan individuel par les artistes visuels, aborder le phénomène de la French Theory n'est pas sans soulever d'autres questions d'ordre méthodologique, notamment historique, théorique, et plus généralement herméneutique; des questions inhérentes à tout travail d'historien qui affleurent peut-être ici avec plus d'insistance en raison des multiples déplacements qui s'opèrent d'un champ (celui de la pensée, ou de la théorie) à un autre (celui de la pratique, et de l'image).

Quels documents autorisent en effet l'historien de l'art à attester d'une part de l'influence (ou plus généralement de la résonance, de la confirmation ou de l'inspiration) d'un axe de pensée ou d'un concept dans une œuvre d'art déterminée, et à juger d'autre part de leur caractère opératoire ? C'est un travail préalable de repérage (factuel et chronologique) qui incombe à l'historien avant de pouvoir poser des correspondances, en ouvrant le corpus d'investigation non seulement aux œuvres elles-mêmes mais encore aux documents qui la débordent et la déterminent : c'est-à-dire à la fois les textes et traductions à disposition des artistes, les interviews accordées ou textes produits par les artistes qui se sont adonnés à l'exercice de la théorie.

Un principe de vigilance heuristique reste également de mise. La finalité de l'interprétation réside-t-elle en effet dans l'établissement d'une congruence parfaite entre un système théorique et un système visuel

ou bien s'agit-il, au contraire, de déceler les déplacements et différences empêchant de rabattre unilatéralement un système sur l'autre ? Là se situerait l'enjeu de ce travail d'interprétation : relever la ressemblance, ou plus précisément les « traits de parenté » (pour reprendre le vocabulaire de Lévi-Strauss), tout en ne neutralisant pas, par un souci excessif d'établissement du sens, l'écart, la dissemblance.

John Baldessari, par exemple, a ainsi trouvé dans l'analyse des mythes de Lévi-Strauss, non seulement différents concepts mais aussi une méthode capable d'étayer en arrière-plan et de confirmer la direction suivie quant à sa propre réévaluation du statut de l'image dans ce contexte singulier, relatif tant à l'art conceptuel qu'à l'émergence de la Pictures Generation, celui de la mise en crise du principe moderniste d'autonomie de l'œuvre d'art. Peut-être l'une des manifestations les plus exemplaires serait à chercher dans la relecture que l'artiste fit des principes narratifs et cinématographiques présents dans sa série *Movie Storyboard*, datant de la première moitié des années 1970. Ainsi, *Norma's Story* (1974), travail réalisé à partir du film *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, se présente sous la forme d'un story-board de 34 images accompagnées chacune d'un court texte dactylographié reprenant des informations de plan, de dialogue, d'atmosphère visuelle et sonore de la scène présentée dans l'image. Adoptant le rôle du scénariste, Baldessari déconstruit la diégèse du film en modifiant la continuité narrative (par déplacement et inversion de scènes et de dialogues) et en introduisant des éléments hétérogènes à cette première substance (dont par exemple les représentations d'un portrait de Cézanne, de l'atelier d'un peintre nommé Morris, ou encore d'un serpent) complexifiant et déplaçant de manière subtile la trame fictionnelle de départ par la superposition de ces différentes couches narratives. Si *Norma's Story* ne peut en aucun cas être tenu pour une illustration littérale de la méthode d'analyse structurale des mythes de Lévi-Strauss – méthode consistant entre autres à repérer comment, sur un plan synchronique et diachronique, les unités constitutives du mythe s'articulent et se déplacent en fonction des différentes versions d'un même mythe afin d'en dégager la structure commune –, il n'en reste pas moins que l'« analyse » par Baldessari de ce mythe contemporain qu'est le film de Wilder (et les mythes que ce film charrie quant au statut du cinéma américain, aux phénomènes de starification, aux principes et motifs narratifs caractéristiques des films hollywoodiens des années 1950)

gagne en clarté aussitôt que l'on se fait attentif au fait que la pensée de Lévi-Strauss en a directement inspiré le projet.

### 3. Référence

Il convient enfin d'isoler un troisième modèle, plus restreint mais plus objectif à sa manière, et que l'on pourrait désigner comme un modèle « référentiel ». Il s'appliquerait en effet à toutes les productions artistiques dont la relation à une notion, un concept ou au simple nom d'un penseur français (post-)structuraliste est littéralement intégré ou référencé dans la production artistique proprement dite, ou lorsque l'artiste établit explicitement, par le biais d'une intervention parallèle, un lien entre une de ses œuvres et la pensée d'un de ces auteurs.

Au premier abord, ce cas de figure permet de poser une relation indiscutable entre une œuvre et un élément de pensée exogène, contrairement aux modèles exposés précédemment qui imposent de nouer à coup d'hypothèses herméneutiques et de conjectures historiques le fil des idées et celui des productions plastiques. Et de fait, plusieurs de ces références explicites offrent une clé précieuse dans la compréhension des œuvres qu'elles habitent, si pas une voie d'accès indispensable lorsque la référence se trouve au centre même de son fonctionnement. Pour autant, si la tâche de l'historien se voit ici facilitée par la mise à nu des sources théoriques de l'œuvre, cela n'épuise en rien la tâche du théoricien qui doit encore évaluer les modalités d'action et l'effectivité réelle de la pensée sur l'œuvre. Pas plus que cela ne l'empêche de prononcer un jugement quant à la pertinence d'un tel usage littéral de la théorie. Toute une série de questions se posent en effet : l'œuvre offre-t-elle une forme d'interprétation originale d'un concept ou d'une méthode ou n'en est-elle que l'application plastique ? Le parrainage déclaré de tel ou tel penseur démontre-t-il une véritable compréhension (ou mécompréhension productive) de ses écrits ou relève-t-il d'un phénomène de citation éventuellement soumis aux effets de modes et à l'aura d'autorité que peut conférer une telle mention ?

Citons à cet égard, *Post-Partum Document* (1973-1979) de Mary Kelly, exposé pour la première fois en 1976 à l'ICA de Londres. Ce travail au long cours déploie une série de pièces documentant la relation de Kelly à son enfant nouveau-né, ces documents allant d'empreintes de main aux analyses de couches-culottes, en passant par des notes journalières. En introduction, l'artiste présente une série de tenues de nourrisson sur lesquelles figure une variation à partir du fameux Schéma L de Lacan représentant la fonction d'imaginaire du moi dans sa relation à l'autre. L'intérêt de cette présentation tient dans l'ambiguïté du traitement qui est réservé à la figure particulièrement influente et patriarcale du psychanalyste français : ce schéma situé en ouverture de la série confère à l'ensemble un crédit de sérieux intellectuel et situe la compilation des documents, au-delà de l'archivage neutre propre à la tendance conceptuelle alors en vogue, vers une forme de narration rythmée par la relation intersubjective de la mère et de l'enfant. Mais cela ne peut empêcher le spectateur de constater l'ironie qui préside à l'inscription de diagrammes aussi sérieux sur une innocente tenue de bambin, non loin de gribouillages et autres traces de matière fécale. Des schémas apparaissent plus loin dans les différentes parties qui composent la série, comme des excroissances toujours plus complexes, et désignées d'ailleurs par l'artiste elle-même comme des « rather parodic algorithm<sup>7</sup> ». C'est dans ce type d'écart entre des intentions ludique et scientifique, dans cet espace critique que réside l'intérêt d'une *incorporation* de la théorie à la pratique – comme un corps étranger qui ne se résorbe pas.

Le sort de la pensée française aux É.-U., tout au long des années 1960, 1970 et 1980, fut à plusieurs titres comparable à n'importe quel autre produit d'importation inédit : objet de crainte ou d'engouement, de transaction ou de vénération, de copie ou de recreation. Elle a sans conteste contribué de manière décisive au foisonnement sans pareil de la pensée et de la culture américaine, mais elle n'a pas échappé, tant s'en faut, aux effets pervers de l'exotisme comme aux apories de la récupération marchande. La notion de fétichisme, avec ce qu'elle évoque en termes de fixation psychologique comme de circulation économique, de focalisation du point de vue comme de pouvoir rayonnant, s'y applique idéalement. Or n'en est-il pas de même de la production artistique ? Ne suscite-t-elle pas les mêmes phénomènes de sidération, d'inspiration et de marchandage ? N'y eut-il pas de ce fait comme une communauté de destin ? Observer la saga de la French Theory sur le terrain spécifique de la création artistique offrirait dès lors un point de vue riche et éclairant, tant sur la nature de cette French Theory que sur l'évolution de l'art au cours de ces décennies décisives.

Anaël Lejeune, Olivier Mignon, Raphaël Pirenne  
pour (SIC)

Fondée en 2005 à Bruxelles, l'association (SIC) est une structure éditoriale et curatoriale. Composée d'historiens de l'art, artistes et critiques, elle édite une revue éponyme, des ouvrages théoriques et des livres d'artistes. Elle expose régulièrement des artistes contemporains belges et étrangers. [www.sicsic.be](http://www.sicsic.be).

### Notes

- 1 Voir Branden W. Joseph, *Random Order. Robert Rauschenberg et la néo-avant-garde*, trad. de l'anglais (É.-U.) par Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (SIC), Bruxelles, 2012.
- 2 En parallèle à cette collection, le dernier numéro de la revue éponyme (SIC) se penche lui aussi sur un phénomène de réception transatlantique tout aussi crucial dans le développement de l'art américain depuis les années 1960, à savoir l'influence du cinéma de Jean-Luc Godard, depuis l'art conceptuel américain jusqu'à la Pictures Generation. Voir Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (éd.), *Alphaville Alfaville (SIC)*, V, 2012.
- 3 C'est suite à la tenue d'un colloque consacré à la réception de la French Theory dans les arts visuels aux États-Unis, colloque organisé au Wiels (Bruxelles, mai 2011), qu'est apparue la nécessité de mettre en place cette collection. Les actes de ce colloque paraîtront en mai 2013 en coédition (SIC)/Sternberg Press.
- 4 *Elements of Semiology* [1964], translated by Annette Lavers and Colin Smith, New York, Hill and Wang, 1968; *Mythologies* [1957], translated by Annette Lavers, New York, Hill and Wang, 1972.
- 5 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 100-101.
- 6 Andy Warhol, «What is Pop Art? Interview with Gene Swenson», *Art News* (nov. 1963), p. 26; voir Andy Warhol, *Entretiens 1962/1987*, traduit de l'américain par Alain Cuff, Paris, Grasset, 2005, p. 40.
- 7 Mary Kelly, «Excavating Post-Partum Document», cité dans Andrea Liss, *Feminist Art and the Maternal*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 36.