

NOTES SUR LE SOCLE

Parfois, des textes compliqués tentent de répondre à des questions simples. Pourquoi, lorsqu'un élève dit « non, monsieur le professeur » et cela en position assise, cela ne veut pas dire la même chose que si, d'un même ton de voix, éventuellement neutre, il dit cette même phrase, mais cette fois-ci assis sur sa table, ou bien encore et surtout s'il est droit, debout et sur sa table ? On pourrait ajouter : lorsqu'il est assis par terre, c'est encore un nouveau sens. C'est cette question en partie théâtrale que j'ai voulu tirer au clair. Donc socle : qu'en est-il, à présent, de cette antique machine d'exclusion entre le haut et le bas, mais aussi et par-là même machine à créer des espaces – artistique en haut, public en bas ? In fine (le lecteur verra) un saut de registre s'est imposé qui troue le texte constamment. Pour suivre à la trace mon objet et ses déplacements, j'ai été amené à tomber comme lui en dehors des limites des questions strictement artistiques. Comme lui, j'ai pu enjamber la limite entre art et espace public sans transition car souvent cette transition n'existe pas, n'existe plus dès lors que le principe du socle est en crise. Dérive non exhaustive que j'ai clos du côté d'une tourelle en verre qui se venge de la voiture et de son royaume plat au milieu du trafic circulaire et dense d'un centre ville européen – encore une question de chorégraphie donc.

Socle

PHOTOGRAPHIES D'UNE STATUE DE SADAM HUSSEIN DÉBOULONNÉE AVEC DES SOLDATS AMÉRICAINS ET PEUT-ÊTRE DES IRAKIENS. Cette scène à répétition de la modernité, celle de la mise à bas des anciennes idoles, câbles à l'appui, comme au cinéma soviétique, semble, dans son aspect relativement joyeux, entraîner avec elle dans sa chute l'histoire peu heureuse de la sculpture.

Ériger, voilà ce que le moderne ne peut se permettre. Cette donnée temporelle de nos régimes à tendance (à idéal) démocratique pourrait expliquer et justifier l'éparpillement de notre art sculptural : décor et design dans le Bauhaus et dans le constructivisme russe, composition *all-over* et horizontalisation de Brancusi à Carl André, pulvérisa-

tion esthétique dans l'installation et dans les environnements contemporains. L'égalité des parties répond formellement à l'égalité entre les sujets ; puis, au-delà du paradigme démocratique, celui de la science postule à son tour une égalité ontologique entre les sujets et les objets, eux aussi à égalité comme le stipule avec humour et sans ironie Bruno Latour. Un monde déplié, celui de l'encyclopédie où savants et non savants se tutoient fraternellement en tant que lecteurs universels, où mécanismes de canon à poudre et système nerveux de crapaud étalés en larges planches analytiques se côtoient page après page (l'arbitraire de l'ordre alphabétique aidant) sans point d'orgue¹.

La sculpture se débrouille mal dans cet univers plat. Sa vocation en tant que volume, pilier ou borne et marqueur de l'espace nous contrarie ou dysfonctionne simplement dans nos parcs et sur nos ronds-points. Toute la contradiction portée par l'idée d'une sculpture complète (c'est-à-dire portant son socle et susceptible de devenir un monument) est ramassée dans l'histoire de *Bourgeois de Calais* d'Auguste Rodin, ensemble que l'artiste voulait posé à même le sol pour signifier le pied d'égalité entre les anciens héros de la ville et

1. L'équivalence proprement sociologique (c'est-à-dire fondatrice d'une nouvelle sociologie) entre sujets et objets chez Bruno Latour est un thème explicite un peu partout dans son œuvre, mais on peut se référer plus précisément à sa théorie des « faitiches » comme attachements d'éléments subjectifs et objectifs indistinctement. Il ne s'agit pas de dire que les objets sont les égaux des sujets, mais bien plus loin, que les unités sociales dynamiques traversent et assemblent des éléments présents chez les sujets et les objets, souvent à la fois. L'exemple du carnet de notes est éclairant : est-ce le sujet qui fait son carnet, ou bien est-ce le carnet qui constitue un espace mental et donc produit le sujet ? Plus largement, l'idée selon laquelle la modernité se fonde sur des relations ontologiques horizontales (sujets et objets y compris) a été largement explorée dans l'exposition *Making Things Public* conçue par Latour et Peter Weibel au ZKM de Karlsruhe et dans son imposant catalogue (1072 pages) : B. LATOUR et P. WEIBEL (éd.), *Making Things Public*, cat. d'exposition, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, MIT Press, 2005.

ses citoyens actuels. La ville, peu encline à confondre ses héros avec n'importe qui sur la place publique, le contraint à proposer ce moyen terme qu'est le socle mince visible aujourd'hui, proposition par ailleurs refusée. Plus d'un siècle plus tard, ce mi-socle continue de contrarier le dessein de Rodin car, solidement attaché aux sculptures, il semble pousser les oublieux conservateurs à surélever l'ensemble lorsqu'il est exposé au public – tel qu'il est visible aujourd'hui au musée Rodin¹.

Daniel Buren, pour sa part, se sert du socle pour confronter l'espace public de l'Ancien Régime et celui de la République dans son œuvre controversée *Les Deux Plateaux*, 1986, installée place du Palais Royal à Paris. L'artiste a quadrillé cette place au nom plus que suggestif de colonnes de diverses hauteurs taillées sur leur flanc, à la verticale, de l'emblème géométrique de ses fameuses rayures de 8,7 cm. Ces colonnes de taille inégale semblent surgir du sol et proposer, selon leur hauteur, des marches, des sièges, ou bien des repères à hauteur humaine. Mais cette lecture bon enfant, dont l'effet est perceptible chez les visiteurs, peut être inversée : ces colonnes peuvent également être vues comme autant de ruines « propres », des vestiges de quelque chose comme un espace imaginaire d'autrefois qui aurait été couvert par un toit désormais disparu, soutenu par les colonnes dont nous n'aurions que les restes. La foule piétine donc et joue allègrement sur les restes d'un Palais Royal imaginaire. Mieux, elle s'érige triomphalement, sans le savoir, sur les socles que ces colonnes cassées constituent. Par ailleurs, la relative simplicité du dispositif invite à en faire peu de cas, et en ce sens le seul spectacle digne de ce nom, ce sont les visiteurs et leur manière de s'approprier les colonnes. POMPÉI EN RONDELLES. Le caractère archéologique de la place est prolongé par une fontaine au parcours souterrain perceptible sous les grilles du sol – version propre des égouts mais aussi version propre

des fontaines à l'air libre, toujours en état de stagnation. Buren nous offre ainsi sous forme hygiénique ce qui relève du débris et du déchet – qu'il garde pourtant dans leur position, celle de base.

Nos dernières colonnes d'élévation, telle la colonne Médicis à Paris, accolée à la Bourse de commerce et sans aucun lien avec celle-ci, furent les observatoires astrologiques, puis astronomiques – avant que les lumières de la ville ne les repoussent loin d'elle. Dans la voie qui mène de l'astrologie vers l'astronomie, à la suite des observations de Galilée, ces colonnes ne s'élèvent plus réellement. Elles se penchent plutôt vers un monde proche, celui d'une Lune accidentée qui ressemble à nos déserts, observable à la lunette telle des îles lointaines mais atteignables. Plus de disque idéal. Lune proche aussi car la perfection mathématique des révolutions célestes, Galilée la ramène à nous en fondant la physique moderne. La distinction hiérarchique aristotélicienne entre un monde lunaire de pure nécessité et un autre supralunaire, voué à la contingence, est ramenée à la dualité matière/nombres dont l'économie générale se voit distribuée indistinctement dans la Terre comme dans les cieux. Dès lors, toute colonne est plate, allant d'un point à un autre (simple pont) sur un espace désormais égalisé.

De la sorte, semble-t-il, la sculpture et son corollaire plastique dans l'espace public, le monument, ne peuvent s'inscrire avec sérieux dans l'espace moderne qu'en s'inversant, en intégrant leur propre débandade et leur renoncement à l'érection de quoi que ce soit. D'où sans doute le succès posthume de l'esthétique des ruines entropiques de Robert Smithson, qui réactive aussi bien le rapport de la Renaissance à l'Antiquité (phantasme), l'œuvre comme fragment (*topos* romantique), et enfin cet ourlet et fin de course imaginaire de notre propre civilisation qu'est la science fiction catastrophiste : la *Planète des singes* comme *telos*². À

1. Pour ce qui est du chemin conceptuel qui mène de Brancusi à Carl André, ainsi que pour l'histoire contrariée des *Bourgeois de Calais* de Rodin, voir Rosalind KRAUSS, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, C. Brunet (trad.), Paris, Macula, 1997. Le début de ces notes prend entièrement appui sur le propos de Krauss.

2. Pour ce qui est de Robert Smithson et de son rapport explicite à la science-fiction, il s'agit d'une référence dont l'importance a déjà été soulevée par Jean-Pierre CRIQUI dans « "Ruines à l'envers", introduction à une visite des monuments de Passaic par Robert Smithson », dans *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002. Pour ce qui est des écrits de Smithson lui-même – dont on attend avec impatience la traduction en

l'image de la statue de la liberté, mille fois accablée depuis (*Le jour d'après*, 2004 ; *Cloverfield*, 2008), la sculpture ne demeure qu'en tant que reste. BANDES DE SCOTCH USAGÉES ENROULÉES SUR DES LIVRES TORDUS PAR LA PLUIE COMME LE SONT LES IMAGES DÉCOLORÉES, MAL PLASTIFIÉES, LE TOUT RAMASSÉ PAR LE CAMION POUBELLE. Dans le devenir littéralement ordure de la sculpture et avec elle du monument, comme l'attestent les hommages éphémères produits par Thomas Hirschhorn aux philosophes Spinoza, Gilles Deleuze ou Georges Bataille¹ les télécommunications au sens large, tel le livre, le cyberspace, voire la reproductibilité de la photographie, le tourisme et les autoroutes, tous y sont pour quelque chose. Les derniers parce qu'ils font de tout espace refus systématique un lieu de passage, les premiers par un des systèmes de valeurs porteurs de verticalité. Le monde complotte décidément contre la sculpture.

En se réfugiant dans une tentative agonistique, dans un sur-achèvement, l'histoire de la sculpture n'est pas originale ; on sait à quel point la peinture, de son côté, a pu devenir une histoire de survies à ses propres morts successives. Mais alors que cette dernière a pour ainsi dire muté, à force, en puissance de métempsychose (pensons aux mille destins du tableau comme format de perception au sein des arts plastiques comme en dehors d'eux, sans parler de la « forme tableau » théorisée par Jean-François Chevrier en photographie²) ; alors que la peinture dans sa connivence formelle avec la planéité de l'imprimé et des écrans ne cesse de renflouer son histoire pour la réactualiser,

français dans une édition de large distribution –, on peut se référer à « The monuments of Passaic » évoqués par J.-P. Criqui, mais aussi « The domain of the Great Bear », co-écrit avec Mel Bochner ou à « Quasi-infinities and the Waning of Space ». Pour toutes ces références, voir *Robert Smithson: The Collected Writings*, J. Flam (éd.), Berkeley, University of California Press, 1996.

1. *Spinoza Monument*, Amsterdam, 1999 ; *Deleuze Monument*, Avignon, 2000 ; *Bataille Monument*, Kassel, 2002.

2. Cette notion est d'abord posée par Chevrier dans le catalogue d'exposition *Une autre objectivité / Another Objectivity*, Centre national des arts plastiques, Paris/Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Milan, Idea Books, 1989 ; depuis, il n'a cessé d'y revenir.

la sculpture, de son côté, s'oublie.

Le cadre des tableaux, cette vieilleries en bois massif doré, kitsch et écaillé, a su rester un enjeu formel encore central dans notre perception de l'image. Que penser de son équivalent formel dans l'art classique, à savoir, pour l'art de la sculpture, le socle ? AU CENTRE DE LA PHOTOGRAPHIE, MASSIF, LE SOCLE QUI SOUTENAIT LA STATUE DE SADAM HUSSEIN, ENCORE INTACT. Le non événement absolu qu'est devenu le socle révèle l'absence de réflexivité, l'amnésie culturelle qui s'est installée autour de la sculpture. *Combien d'artistes contemporains qui ne font pas de la sculpture se présentent comme des sculpteurs (Jordi Colomer, Thomas Demand, Aernout Mik...) ? Si la sculpture n'est pas en elle-même, elle est, alors, ailleurs.*

Le passage de l'Antiquité romaine vers sa christianisation fut marqué sur le pourtour méditerranéen, notamment en Syrie, par l'apparition d'une catégorie singulière de clergé informel, les stylites. Ascètes improvisés et solitaires, les stylites vouaient leur vie à la prière en s'installant en hauteur, perchés sur des hautes colonnes, parfois vestiges de temples païens, ou sur des arbres. Stylites et dendrites, coupés du monde par la hauteur, survivaient par les dons des passants qui leur vouèrent rapidement un culte qui s'est prolongé à l'endroit de leurs reliques, très prisées. Sur des médailles en fer repoussé, sur la pierre ou sur des icônes, l'escalier utilisé pour accéder en haut de la colonne fixe visuellement un mouvement pourtant perpétuel, celui de la montée, que le stylite effectue en continu. C'est qu'il n'est pas simplement en hauteur : il monte, et cela tant qu'il ne descend pas. Son caractère de source de valeur sacrificielle se perpétue lorsque ce corps redescend vers le monde une fois épuisé son temps, cadavre chargé comme une batterie électrique-relique³.

3. Voir Peter BROW, *La société et le sacré dans l'antiquité tardive*, Paris, Seuil, 1985 et Jacques LACARRIÈRE, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris, Arthaud, 1961. Mais je réfère surtout à l'ouvrage volontairement a-conclusif de Philippe-Alain MICHAUD *Le peuple des images*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002. Ce livre remarquable cache bien, disons-le franchement, son jeu. Alors qu'il se présente comme une accumulation d'analyses historiques autour de la notion d'image, il propose de manière dispersée une esquisse d'histoire de la valeur, et plus précisément d'une histoire des Modes de Production (MdP), pour reprendre ce concept marxiste développé par Louis

Parce que nous avons oublié le sens de ce qu'est un socle, nous voyons alors les antiques colonnes des stylites comme des objets inertes. Pour retrouver la vision vive des icônes de stylites nous pourrions mettre à la place de ces colonnes, sous forme de collage, LA STÈLE INCANDESCENTE D'UNE FUSÉE S'ÉLANÇANT VERS L'ESPACE AU MILIEU DE L'AZUR, CAP CANAVERAL, FLORIDE. À la place du combustible, qui nous préoccupe tant aujourd'hui, le stylite « carbure » avec sa vie, qu'il consomme sans parcimonie pour vaincre sa propre pesanteur spirituelle. Sa colonne et son arbre, comme les socles plus tard, sont des actions ou des « attitudes » comme dirait Paul Veyne et non seulement des images ou des messages.

Bien plus tard, Sergueï Eisenstein filme le déboulonnement de la statue du Tzar pour retrouver l'espace commun et plat des places publiques des meetings révolutionnaires de l'Union Soviétique naissante (film *Octobre*, 1928). Mais El Lissitzky, pratiquement en même temps, se pose une question difficile : à quoi peut ressembler, concrètement, une tribune en hauteur pour un leader révolutionnaire lorsque celui-ci prône le pouvoir horizontal des soviets ? Quel type de surplomb peut être en accord avec une foule qui se veut constituée de pairs ? *Le projet de tribune pour Lénine* de 1924, sorte de panier de basket ou *billboard* géant en poutrelles métalliques, ose ériger un homme au-dessus de la foule seulement dans la mesure où celui-ci est surplombé, à son tour, du panneau « Prolétariat ». Hors événement politique, seul ce mot demeure visible. Cette estrade, c'est-à-dire ce

socle pour êtres vivants, s'élevant à une dizaine de mètres du sol n'est manifestement pas munie d'escaliers. En haut, la figure de Lénine semble s'être hissée comme sur une échelle de pompiers ou comme sur une rampe mécanique pour ouvriers du réseau électrique, par un système d'ascenseur. On ne peut s'empêcher de penser à l'expression française d'« ascenseur social », image inverse de l'élitisme, employée en général pour évoquer sa panne. Il n'est pas certain que cette solution imaginée par El Lissitzky soit entièrement satisfaisante, mais elle exprime la conscience et une forme de prévoyance quant au rapport entre la verticalité et l'espace public démocratique. Cette tribune voulait contribuer à ce que des nouvelles statues ne soient ni érigées, ni déboulonnées à leur tour – ce qui ne manqua pas d'arriver. L'INDEX CONFIANT DE LA STATUE BALAYÉE L'ÉCRAN ENTRAÎNÉE DANS SON VOL PAR L'HÉLICOPTÈRE QUI L'AMÈNE À UN QUELCONQUE DÉPÔT DE BRONZE (film *Good Bye Lenin!*, 2003). L'histoire des statues en bronze, fondues à partir, ou bien à destination de canons, au destin passager est longue. Sans parler de celles enlevées durant la période vichyste partout dans Paris sous prétexte de carence de métaux, on peut avoir à l'esprit l'agressive statue de Louis XIV vainqueur qui ornait autrefois la place des Victoires, refondue en 1792. Il ne nous en reste que des gravures illustratives. À ses pieds, d'autres sculptures étaient placées dans le dessein d'augmenter la gloire de la monarchie : quatre prisonniers de guerre enchaînés – un ensemble aujourd'hui nommé *Les captifs*. Ces quatre guerriers représentent quatre nations vaincues qui, assis aux quatre coins d'un socle rectangulaire, partagent leur sort avec les débris de leurs batailles perdues, boucliers, lances et épées cassés éparpillés à même le sol. Les révolutionnaires de 1792 ont décidé de garder ces esclaves, représentant d'autres armées mais symboliquement chargés d'une sorte de tradition des vaincus qui nous parlent malgré eux du peuple sous le roi, et non d'autres rois. Anachronisme écrasant, cet ensemble est présenté aujourd'hui sur une base mais sans le reste du socle initial. Ce socle du socle, ce marchepied, ce sol mis en formes, est visible aujourd'hui au Louvre, notamment depuis les vitres du passage couvert de l'aile Richelieu, en plongée de quelques cinq

ALTHUSSER et ses collaborateurs dans *Lire le Capital*, Paris, François Maspero, 1965. Ce n'est pas seulement la référence explicite à Guy Debord (très distant théoriquement d'Althusser) qui oriente la lecture en ce sens. Un Mode de Production, si l'on suit de près *Lire le Capital* est moins une organisation concrète particulière destinée à produire des objets et des ustensiles, qu'une forme historique de production de *valeur*, valeur destinée à circuler dans les rapports sociaux et par-là à les fonder. Les supports de valeur varient (argent, mode, renoncement, dilapidation) et Michaud en pointe diverses cristallisations liées au monde des représentations proches de ce que nous considérons comme artistique (masque, bâtiment, actions, œuvres...). Ces notes s'appuient largement sur les liens entre verticalité, production de valeur et contre-valeur, présents dans la troisième section du livre.

mètres plus bas, offrant au passant une vue quasi-aérienne qui efface l'aspect robuste des personnages, perceptible lorsqu'on les fréquente de près – ce sont des géants. Depuis la rue, ce carré massif, un esclave à chaque angle, s'ouvre comme une rose des vents, vide en son milieu. Ruine géométrique de pierre, ruine polie de vert bronze. Vide central où il circule on ne sait quoi de zen. Fragment étrangement propre. Telle est la singularité de cet ensemble absolument classique et totalement mutilé. L'esprit contemporain y projette aisément du minimalisme dans la composition, grâce à quoi il peut un instant percevoir la puissance expressive des figures, leurs variations d'affect (désespoir, résignation, rébellion...) apparaissant alors comme des pures variantes formelles – recevables pour nous, car dénués de signification précise. Cette enveloppe faussée, accidentelle, de sobriété, de non-composition, d'égalité des parties, nous ouvre les portes du temps pour admirer la beauté des ruines romantiques, jonchées au sol, vanités ou collages désaxés. Puis, les visages tordus et les dos lourds, les regards profonds, tous entrouvrent la porte du corps néo-classique, enfin libéré de son fardeau absolu, le kitsch pompier. Cette hallucination sculpturale – car il suffit de s'en approcher pour que le charme se dissipe – il faut la regarder comme Kandinsky son premier tableau abstrait, dans l'obscurité ou de biais, pour qu'il y ait événement perceptif. Ou, autrement dit, l'inattention que requiert la perception rétrospective des *Captifs* impliquerait, dans l'hypothèse d'une réinstallation dans un lieu public, un emplacement tel qu'une aire de jeux pour enfants. L'ensemble constituerait alors un « pénétrable » à la manière de Helio Oiticica ou de Jesus-Rafael Sotro.

La crise systémique de l'autorité dans le contexte des sociétés modernes met à mal, indirectement, l'action plastique d'érection, ce qui affecte l'ensemble du domaine sculptural et en première instance le principe du socle – toujours, apparemment, sur le point de disparaître. La négation ou l'oubli de la signification du socle au profit des logiques d'horizontalité nous prive des outils qui permettraient, à l'époque des réseaux et des tissus denses d'infrastructures urbaines, de repenser la manière dont se constitue l'espace public. Car les promesses utopiques de l'horizontalité, en

tant que pratique artistique ou en tant qu'outil politique, logique, analogique et métaphorique, se confondent de nos jours avec les espaces périurbains, privatisés et éclatés des métropoles riches et pauvres à travers la planète. En somme, le rêve d'horizontalité percute à présent son double maléfique, une crise aiguë de la notion et de l'expérience de l'*agora*.

Et si le socle – ici entendu comme cristallisation d'une pensée de la valeur signifiante de l'axe vertical – avait quelque chose à nous dire sur ce point ? Si tel est le cas, nous devons chercher non du côté de sa dissolution, mais du côté de sa réactivation, même déplacée (et ici *déplacement*, semble être le mot-clef pour désigner ce qui de la sculpture est resté vivant dans la modernité).

L'une des dernières réactivations artistiques de la colonne Vendôme – non du monument qui trône encore sur la place éponyme à Paris comme si l'empire napoléonien qu'il glorifiait n'avait jamais pris fin, mais de sa mise à bas – a été récemment menée à bien par le collectif artistique Société Réaliste, dans l'une de ses pièces les plus conceptuelles. Une simple affichette intitulée *Tribute to Courbet, contrat de rachat de dette*, de 2010, et illustrée par une photographie attribuée à Disdéri de la colonne Vendôme en morceaux lors de sa destruction au moment de la Commune de Paris en 1871, revient sur cet épisode pour en proposer la reprise, c'est-à-dire non une répétition mais une suite¹.

On sait comment le peintre et élu de la Commune Gustave Courbet, instigateur en effet de la destruction du symbole impérial, à l'instar des destructions des emblèmes de la monarchie moins d'un siècle auparavant, avait dit vouloir conserver, comme ses prédécesseurs, les œuvres de la tyrannie tels des vestiges à valeur esthétique d'un temps dépassé. Ce statut de souvenir édifiant se voyait ici redoublé par le fait que la colonne Vendôme avait été calquée sur le modèle de l'antique colonne Trajane à Rome, symbole du pouvoir impérial. On sait aussi comment, après l'écrasement de la Commune, Courbet est convoqué par les tri-

1. Société Réaliste, *Empire, state, building*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, Paris, Ludwig Muzeum, Budapest/Éd. Amsterdam, 2011, p. 112-113 et 116-117.

bunaux afin de rendre compte d'un délit dont on lui reproche d'être l'auteur intellectuel. Courbet donne sa version de l'histoire, dans laquelle la foule prend une initiative qu'il ne sait endiguer. Finalement, il est jugé coupable avec comme preuve définitive un cliché sur lequel un homme qui lui ressemble pose à côté des décombres, entouré d'autres communards. Il s'agit là de la première utilisation de la photographie en tant que pièce à conviction dans un procès. Était-ce lui ? Quoi qu'il en soit, il est sommé de rembourser le coût de la reconstruction de la chose, l'équivalent de plus de trois millions d'euros actuels d'après les calculs de Société Réaliste¹.

Il est intéressant de noter que Courbet fut jugé d'après un cliché dans lequel ne figure que la statue de l'empereur située en haut de la colonne, coïncidant avec la préoccupation de l'époque tournée vers l'autorité de l'État, et non la colonne elle-même. Le cliché choisi par Société Réaliste en revanche montre la colonne cassée au sol vue de loin : c'est une photographie de la place Vendôme en tant qu'espace public. C'est donc l'objet intermédiaire entre la sculpture et l'espace environnant – dans ce cas il s'agit d'un socle – plutôt que la sculpture elle-même, qui semble faire l'objet du litige.

Ici Société Réaliste ne se contente pas uniquement de revendiquer la planéité destructrice et anarchisante de la colonne éparpillée au sol – ce qui est tout de même revendiqué. Le collectif artistique insiste sur le fait que cette planéité, cette égalisation virtuelle de l'espace, cette destruction d'une figure d'autorité, *cela se paye*. Que ce soit pour Courbet, ou bien pour ses héritiers, la promesse anarchiste est lourde de conséquences, et quiconque voudrait en bénéficier devra donner de sa personne.

C'est avec ironie que cette œuvre évoque les complications juridiques du droit de succession. Car, en effet, lorsque l'on décide d'accepter un héritage, il est parfois recommandé de prendre préalablement un avocat afin d'examiner le contenu

exact de celui-ci, dans la mesure où toute propriété implique des responsabilités, et donc éventuellement des dettes cachées derrière les contrats de propriété. Parce qu'épineuse, cette opération doit se faire dans une humeur exhaustive – c'est pourquoi, aujourd'hui, en France, tout héritier peut prendre jusqu'à dix ans pour se décider. Plus d'un siècle plus tard, Société Réaliste semble enfin prêt à accepter cet héritage et sa charge monétaire, que Courbet n'a pas eu le temps de déboursier – encore que ce ne soit qu'une proposition conceptuelle.

Comme chez Freud, qui pense en langue allemande, *dette* (monétaire) et *culpabilité* (morale et juridique) ne font qu'une seule et même idée (*Schuld*). Ajoutons celle de faute, et même d'erreur, pour ne pas dire celle d'échec d'autrui, assumées par Société Réaliste. L'héritage, comme dans la tragédie antique, est ici avant tout celui d'une injustice qui passe des parents coupables aux enfants innocents. Circulation de castrations de Courbet contre Napoléon, puis de l'État contre Courbet (mort ruiné en exil), enfin, pour entrer dans une danse que l'on pensait finie, autocastration de Société Réaliste.

Ce travail parasite adroitement l'histoire d'un monument (la colonne Vendôme) pour y ajouter un autre, dédié à Courbet. Comme si la chose avait gardé une infime faille, une lézarde secrète après sa réanimation artificielle, fente infime dans laquelle les artistes auraient pu glisser un coin qu'il suffirait de frapper avec force pour, à nouveau, abattre cette masse verticale. L'hommage est un pli supplémentaire ajouté au sandwich archéo-sémantique cumulé par la colonne, typique des villes dites historiques, dans une logique qui s'adapte à et a bien des chances de se trouver incluse dans, par exemple, la page Wikipedia de ce monument, lequel risque par ailleurs d'encombrer la place pendant longtemps.

Là où les villes dites historiques font défaut on n'a jamais autant bâti, ni si vaste, ni si haut. Le monument, en tant que format de perception spatiale, nous est revenu à la figure, paradoxalement, dans les cathédrales de l'utile. Le faste de nos monuments, des gratte-ciel par exemple, est le paradoxal résultat de calculs de gains immobiliers exponentiels – tout ce qu'il y a de plus immédiat –, du faste sous forme de lapsus industriel et spéculatif.

1. À propos de la colonne Trajane, voir Paul VEYNE « Propagande expression roi, image idole oracle » (1984), dans Paul VEYNE et Louis MARIN, *Propagande expression roi, image idole oracle. Visibilité et lisibilité des images du pouvoir*, Paris, Arkhê, 2011.

latif. Le monumental bascule du domaine restreint des signes mnésiques dans l'espace vers le « Très Gros » – comme jadis on parlait du Très Haut. L'architecte Rem Koolhaas signale bien que pour les gratte-ciel new-yorkais il était devenu évident au moins dès la construction du Chrysler Building, avec ses fameuses gargouilles en tête d'aigle métalliques à des centaines de mètres de hauteur, que tout effort décoratif était simplement devenu invisible pour le piéton moyen¹. Sa présence s'était détachée de sa perception, la première saturant la dernière. Par bonheur, les photographies aériennes des livres d'architecture sont là pour nous aider à faire semblant que l'on regarde les gratte-ciel new-yorkais réellement, lorsque nous les contemplons dans une photographie à la librairie, puis à la maison au coin du feu. (*Ça fait combien de temps que vous n'avez pas allumé un vrai feu ?*) La beauté décorative du Chrysler Building est aussi lointaine que l'image de quelqu'un qui lit au coin du feu : cela existe mais loin, trop loin pour vous concerner. Le gratte-ciel atteint alors son statut de simple « expression de soi », comme le dit Paul Veyne à propos du caractère illisible, de par sa hauteur, de la frise qui orne la colonne Trajane – caractéristique héritée par la colonne Vendôme². Expression de soi de la puissance non plus impériale, mais de la puissance industrielle du construire. Koolhaas ajoute ceci qu'une fois dépassée une certaine échelle, toute chose est pour nous quelque chose comme un monument. Quelle est cette échelle ? Sans doute celle de la disproportion.

Par ailleurs, on remarquera l'affinité entre le titre de l'ouvrage désormais classique de Rem Koolhaas *S, M, L, XL*³ et celui de l'exposition de Société Réaliste au Jeu de Paume à Paris en 2011, dont l'un des motifs visuels était l'Empire State Building⁴. Car le collectif artistique s'était alors contenté de reprendre le nom du fameux gratte-

ciel pour y ajouter des virgules : *Empire, State, Building*, désignant simplement la manière dont le nom du bâtiment contenait tout un programme territorial et symbolique, allant du bâti au territoire puis à une organisation générale du pouvoir politique. Le titre de l'exposition comme celui de l'ouvrage de Koolhaas alignent une gradation d'échelles, soulevant chacun à sa manière le passage d'une perception empirique et symbolique vers une perception abstraite – abstraction en rapport avec des espaces (ville, nation, continent, monde... marché) dont la nomination nous est familière, mais dont la réalité nous échappe quotidiennement.

Autoroute

Où commence la disproportion spatiale ? Où commence cet effet subjectif qui nous fait juger un espace inapproprié en soi – inapproprié non aux activités vitales, mais au lien cohérent, pas à pas, entre action et perception générale, inapproprié à devenir un Monde ? Nous sommes désormais habitués à l'écart entre la maquette et la réalisation bâtie, entre le beau dessin d'architecte ou d'urbaniste et par ailleurs la réalité sociale des nouveaux ensembles et des villes nouvelles. Nous nous sommes habitués aux ruptures dans les chaînes causales et perceptives qui vont de l'idée de l'espace commun à sa réalité.

Pour emprunter une idée de Florent Lahache⁵ lisant Koolhaas d'une main et Descartes de l'autre, nous dirons que, face à un même objet, la proportion est du côté de ce que l'on peut *imaginer*, et la disproportion du côté de ce que nous pouvons seulement *concevoir* : on peut avoir en tête dans le détail un polyèdre à mille facettes, parfaitement concevable, et pour autant inimaginable avec précision. Contrairement au triangle, pour reprendre l'exemple de Descartes, à la fois concevable et imaginable, du chiliogone (figure à mille côtés) nous ne pouvons avoir qu'une représenta-

1. Rem KOOLHAAS, *New York délire*, Marseille, Parenthèses, 2002. Voir aussi « Bigness – ou le problème de la grande dimension », dans *Junkspace – repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot & Rivages, 2011.

2. Voir *supra*, note 1, p. 28.

3. Rem KOOLHAAS et Bruce MAU, *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995.

4. Voir *supra*, note 1, p. 27.

5. Cette idée fut développée dans le cadre d'un cours adressé aux étudiants de l'École de Beaux-Arts du Mans en 2009. Les deux textes sont tirés des *Méditations Métaphysiques* pour Descartes (« Méditation Sixième », Duc de Luynes (trad.), Paris, Vrin, 1953, p. 318-319), et de *New York délire*, *op. cit.*, pour Koolhaas, p. 100.

tion empirique confuse. Il en va de même, par exemple, du cyberspace. Cela ne nous étonne plus puisque nous prenons la voiture, le téléphone, le train, l'avion et Internet, toujours débarquant magiquement sur l'une des facettes du polyèdre géant qu'est ce monde, sans nous en émouvoir plus que de besoin du fait banal que l'on n'a pas besoin de savoir où l'on est pour faire ce que l'on a à faire.

Le marqueur imaginaire de l'espace qu'est habituellement le monument pêche par excès dans le building new-yorkais. Il s'autonomise, ne dialogue plus qu'avec ses homologues (DEUX GRATTE-CIEL COUCHENT ENSEMBLE). De l'autre côté des États-Unis, à Las Vegas, à en croire un dessin ironique de Robert Venturi et Denise Scott-Brown paru en 1972 au sein d'un ouvrage qu'allait marquer l'histoire de la théorie architecturale, l'existence du monument est devenue impossible : les panneaux lumineux sont trop nombreux, trop voyants, destinés à un client qui roule à des dizaines de kilomètres/heure¹. La série photographique de Lee Friedlander de 1976 *The American Monuments* semble corroborer cette idée². La culture du quartier spacieux, de la maison banlieusarde et de la route à plusieurs voies fait des statuettes en bronze célébrant les valeurs communes avec inscription et entourées de gazon, un ajout kitsch, provincial, faux. Le commerce, première raison pratique de l'*agora* classique, reprend quant à lui ses droits sous forme d'enseignes géantes, boutiques, *strip*, vitrines, centres commerciaux.

Que le monument doive déjouer ses formes classiques, cela correspond au fait qu'il doit, pour exister au sein de la modernité, changer aussi de contenu. La crise systémique de l'autorité sur laquelle repose la démocratie et que le capitalisme alimente si bien, fait de l'espace commun une entité négative. L'identité politique occidentale, y compris l'ex-bloc de l'Europe de l'Est, a été récemment re-fondée, par exemple et comme il est bien connu, *contre* l'idée du nazisme (c'est pourquoi la réception du nazisme hors Occident nous semble toujours déplacée, naïve, monstrueuse

– car ailleurs que chez nous Hitler est un personnage historique comme un autre). *Le monument contre le nazisme* des artistes Jochen Gertz et Esther Shalev-Gertz, projet se déroulant sur plusieurs années à partir de 1986 à Hambourg, était une colonne haute de 12 mètres s'enfonçant dans le sol au fur et à mesure que les habitants gravaient sur sa paroi de plomb leurs messages d'appui ou de refus d'appui au projet (nombreux graffitis, tirs d'arme à feu), ainsi rendu participatif. À présent une plaque au sol qui n'est autre que le haut de la colonne, ainsi qu'un panneau explicatif, sont seuls visibles. N'importe qui peut donc marcher dessus, ce qui ancre littéralement cette œuvre dans l'espace public³.

3. À propos de la forme-mémorial chez Jochen Gertz, on pense également à l'œuvre-performance invisible (du moins dans un premier temps) *2.146 pierres, Monument contre le racisme, Sarrebruck*, 1990. Gertz et ses élèves de l'époque ont enlevé puis remplacé discrètement un à un les pavés qui couvraient la *Schlossplatz*, ancien emplacement du quartier général de la Gestapo. Sous chaque pavé ont été gravés les noms de cimetières juifs, noms qui ont été « donnés » par les communautés juives allemandes à l'artiste afin d'en disposer de la sorte. La place a été plus tard officiellement renommée. En tant qu'œuvre, il s'agit là d'un coup de force remarquable ; la ville, mise devant les faits accomplis, pouvait-elle renier cette œuvre ? Même si elle l'avait fait, cela aurait impliqué soit : 1) faire comme si de rien n'était, ce qui revenait à refouler une altération de la place publique, et rejouer ainsi le refoulement de l'anti-sémitisme toujours vivace ; soit 2) faire revenir les choses à l'ordre et s'atteler à la complexe tâche de reprendre les pavés un à un pour y effacer les noms des cimetières : ça aurait été simplement rejouer les camps de concentration. Le coup de force moral est total et, dans l'histoire du rapport de l'art à l'institution, au-delà des jeux de provocation caustiques aux formats ironiques d'un Hans Haacke, cette pièce fait date. Pour ce qui est du rapport qu'elle instaure avec les passants, les choses sont non moins complexes. Obligés de marcher sur ces noms, parfois à leur insu, reste l'ambivalence de la verticalité : si l'on en croit aux guides touristiques, ce n'est pas pour rien que, lors de la finition de la construction du pont de la Concorde à Paris grâce aux nombreux débris résultant du démantèlement de la Bastille, on y trouva aisément *a posteriori* le symbole d'un piétinement perpétuel des traces de la monarchie. Ici, entre piétiner et intégrer, entre fouler et intimer, la frontière reste volontairement étanche.

1. Robert VENTURI, Denise SCOTT-BROWN, Steven IZENOUR, *L'enseignement de Las Vegas*, Wavre, Mardaga, 2008.

2. Lee FRIEDLANDER, *The American Monuments*, New York, The Eakins Press Foundation, 1976.

Les revers subis par le monument (entendons-nous, non pas le monument nommé tel car considéré rétrospectivement patrimoine, mais le monument volontaire), rencontre pleinement le cycle des renversements de valeur infligés à la sculpture à l'endroit du mémorial, format devenu habituel mais qui garde tout son paradoxe. *Les bourgeois de Calais* ne sont plus dans la haute esthétique équestre de la noblesse, mais ces personnages, bien que simples otages, sont encore héroïques, nous raconte l'histoire, parce qu'il ont souhaité l'être en toute conscience. Le mémorial, inverse symétrique du monument, ne célèbre pas le héros ou le personnage remarquable, mais avant tout ceux qui n'ont rien décidé de leur destin tragique. On remercie, pour ainsi dire, ceux qui n'ont rien fait, ou plus précisément n'ont rien pu faire. On rend hommage aux passifs. Objets de l'arbitraire criminel ou du hasard des circonstances. Le mémorial, dans son expression plastique, ne se dresse donc pas : pour ce faire, il s'enterre. Lapsus d'une commande d'État : toute l'impuissance des États-Unis au Viêt-Nam se dit dans le site qui honore ceux qui y sont tombés, et qui au lieu de s'élever s'enfonce dans le sol¹. CARTE POSTALE DERRIÈRE NOTRE-DAME DE PARIS, UN PETIT PARC, PUIS LA FIN DE L'ÎLE SAINT-LOUIS, PUIS LA SEINE VERTE. Reste presque inaperçu des Parisiens eux-mêmes le mémorial aux morts dans les camps de concentration. Sur une dalle en béton pas plus haute que la taille, une écriture stylisée (type cunéiforme teintée en rouge) présente aux passants le mémorial et invite à descendre par des escaliers étroits vers une cour, à se retourner et à entrer dans le caveau à l'esthétique exigüe. Cette stratégie architecturale est faussement sobre, comme le voudraient les manières occidentales du deuil. Il s'agit plutôt – en tous cas tel est l'effet produit au final – de retrouver l'expérience instable et alternée de disparition

et d'apparition du souvenir. La discrétion du lieu n'est pas tant un signe de respect contrit (bien qu'elle remplisse effectivement cette fonction-là) qu'un jeu sérieux avec l'attention, voire avec le sens de la surveillance.

Ce programme négatif est peut-être à l'origine du fait que je suis franchement incapable de savoir si ce mémorial est réussi ou non. Mon incapacité à m'en enthousiasmer ou bien à le critiquer (et il y a matière pour ces deux positions) produit chez moi une légère angoisse intellectuelle, qui ralentit mon écriture tant que j'imagine mon lecteur en train d'attendre que je prenne position à cet égard – sans doute attend-il mieux que cela, il attend que j'interroge la notion puis la validité concrète de ce qu'est un mémorial. Or je sais déjà que je vais continuer à diffracter ces notes dans le sens d'une recherche sur la portée signifiante de l'opposition vertical/horizontal, cette fois par l'évocation d'un deuxième mémorial.

LE MONUMENT EN HOMMAGE AUX VICTIMES DU 11-M à Madrid, projet de l'agence architecturale FAM, se dresse en face de l'une des entrées de la gare centrale de la capitale, Atocha. Construit suite aux attentats à la bombe perpétrés en mars 2004, il se dresse à hauteur de onze mètres en tant que rond-point monolithique à la base métallique et charbonneuse (difficile à détailler car entourée d'un constant trafic), et une tour de briques de verre translucide. En sous-sol, en plein dans les couloirs de la gare, on peut accéder au puits de lumière créé par cette tour et y lire des inscriptions tirées de mots laissés par des voyageurs de diverses nationalités. Venir et lire implique lever les yeux au ciel. Sans entrer dans le détail de cet ensemble, candidat au prix Mies van der Rohe pour l'architecture européenne 2007, on peut déjà s'avancer sur son rôle pionnier. Les matériaux utilisés, dont le banal mais étonnant dans ce contexte lino à paillettes pour le sol sous le puits de lumière, ainsi que la fine et manifestement fragile, abîmée et peut-être éphémère toile à soutien pneumatique sur laquelle s'élèvent les inscriptions sont bien loin des marbres pompeux, de la pierre taillée ou du béton expressionniste habituellement utilisé pour évoquer les camps de la mort (alors que pour les camps de concentration la brique, le bois et la tôle seraient là plus précis d'un point de vue historiquement descriptif). Si

1. Il s'agit du *Vietnam Veterans Memorial*, Washington DC, de Maya Lin, finalisé en 1982. Le projet produisit des réactions négatives, dont on devine la teneur au « rattrapage » du projet par les commanditaires : l'installation, en face du mémorial originel, d'une sculpture naturaliste de Frederick Hart au style héroïsant représentant trois soldats. Manifestement, l'opinion publique résista à l'effet mémorial, lui préférant une esthétique monumentale.

les musées ont déjà beaucoup dit sur le traitement de ce type de sujets délicats, ce monument – qui est, on l'a compris, un mémorial –, se risque à redonner sens à un malheureux rond-point entouré de feux rouges et de klaxons. Son matériau le plus rebelle est son contexte, celui d'avenues centrales monopolisées par la voiture. L'autre rond-point en contact avec la gare d'Atocha, une centaine de mètres plus loin, arbore une magnifique fontaine entourée de jeunes arbres, comme savent les construire et surtout les entretenir les Espagnols : inaccessible, ce petit parc virtuel est purement photographique et vide. La tourelle de verre du mémorial, pour sa part, passe plutôt inaperçue mais capte de manière originale l'interdit physique du contact avec le piéton, amené à lui tourner autour et à distance pour peu qu'il s'y intéresse. Ici la logique verticale de la mort et de l'hommage, écartée des nécessités des effets d'autorité, peut reprendre place là où la logique horizontale du flux et du passage, base de l'espace commun, est allée jusqu'à interdire tout arrêt et donc toute rencontre. C'est pourquoi ce monument n'a pas besoin d'être ni très haut ni très profond. Il s'est adroitement fiché dans une faille du sens de l'espace créée par une infrastructure technique. Là où l'horizontal touche son point de réalisation perverse, le vertical peut revenir.

La validité morale du projet, encore une fois, m'échappe. J'irais jusqu'à avouer qu'elle ne m'intéresse pas. L'opération plastique, et par là discursive, en revanche, me fait regarder l'espace éclaté du périurbain, avec toutes ses barrières implicites, autrement. Pourrons-nous un jour, volontairement, signifier ou rendre signifiant quoi que ce soit avec nos autoroutes ?

Benjamin Buchloh consacre un chapitre de ses *Essais historiques I* à la question de la sculpture¹. Dans ce texte lumineux au premier abord, et dont le propos est pourtant proche du catalogue, comme l'avoue l'auteur lui-même, il s'agit pour Buchloh de faire une mise au point sur la réception et les répercussions de la sculpture constructiviste soviétique sur la sculpture américaine des

années 1960. C'est-à-dire sur les rapports entre, d'une part, une jeune génération d'artistes désireux de rompre avec les limites théoriques du formalisme greenbergien et d'autre part des artistes censurés tant par le réalisme socialiste d'avant-guerre que, par la suite, aux États-Unis, par la chape de plomb idéologique du maccarthysme ambiant.

Il est clair à la lecture de ce texte (il suffit de lire la première et la dernière page pour cela) que la perspective de Buchloh est celle d'une vision qui mène du constructivisme russe à l'art conceptuel américain et, en ce sens, à la disparition de la sculpture. Le caractère direct ou indirect de cette évolution, sa logique politique, découle, sans que Buchloh ne le dise explicitement, de l'énumération des caractéristiques de la sculpture (socle, verticalité, matériaux, gravité) en tant qu'*obstacles* à lever. Ces obstacles ont tous été dépassés par les jeunes artistes américains, et la sculpture avec. Ainsi, le socle se donne comme une barrière entre l'espace virtuel de l'art et l'espace réel – c'est donc de l'idéalisme. La verticalité *est* l'anthropomorphisme – péché bourgeois du sujet moderne, sûr de lui et de sa substantialité. Les matériaux posent le problème de leur coexistence, et donc de l'arbitraire de la composition – on est là devant l'idée romantique et naïve de génie et d'invention. La gravité enfin est ce contre quoi la sculpture lutte vainement, au lieu de tomber et de rejoindre, pour introduire Aristote là où Buchloh ne le cite pas, « son lieu naturel », puisqu'elle pèse.

Cet irrespect des matériaux, lesquels tendraient naturellement à s'écrouler, relèverait du volontarisme, sorte de Surmoi artistique condamné par Buchloh. En somme, l'auteur alimente le fantasme de liberté, d'égalité et de circulation de nos démocraties modernes en se donnant la sculpture pour ennemi. Au détour d'une citation de Carl André, l'image de l'espace qui devrait finalement correspondre à l'aboutissement sculptural est simplement celle d'un « lieu ». Mais qu'entend André par un « lieu » ? Il l'explique lui-même : « la sculpture idéale est une route ». La poétique du chemin est ici à l'œuvre, de l'éphémère, du mouvement, de l'action. Buchloh signale bien le lien entre la réflexion sur la sculpture à l'époque et la pensée d'Allan Kaprow, théoricien du *happening* – de ce qui passe et se passe au lieu de s'installer. Face à

1. Benjamin BUCHLOH, « Construire (l'histoire de) la sculpture », dans *Essais historiques I*, Cl. Gintz (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 127-171.

cet héritage profondément ancré par Buchloh dans le xx^e siècle, de l'utopie soviétique à la réalité américaine, nous sommes en droit de nous poser la question : n'a-t-on pas oublié que la sculpture est aussi du côté du plot, de la borne qui dit « ici », telles les stèles parsemées tout au long des frontières des empires ? La fusion des sculptures d'André avec le sol ainsi que l'ironie des monuments de Oldenburg étaient, à l'époque, des gestes radicaux. Cette radicalité a quelque chose de prophétique et d'extralucide par rapport à nos échangeurs, aérogares et autres formes sophistiquées de couloir. Mais cet état des choses est désormais un problème (celui des « non-lieux¹ »), et non plus une solution.

Juan Sebastian CAMELO-ABADIA

1. Nous citons ici le titre de l'ouvrage de Marc AUGÉ, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992, qui reprend à son compte une thématique mais surtout une expression (celle des « non-lieux ») particulièrement claire à l'égard de notre propos. Il convient également de signaler la notion de « cartographie cognitive » avancée par Fredric JAMESON dans *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007, en revisitant l'ouvrage de Kevin LYNCH, *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1998. Nous ne reprenons pas l'expression de « cartographie cognitive » seulement dans la mesure où elle est moins parlante – en réalité il s'agit de *la crise* d'une telle cartographie dans le contexte de la ville.