

## Forme et intensité

Il nous est possible désormais — grâce à ces détours par la notion d'image dialectique et par celle, revisitée, de l'aura — d'affronter à nouveau la question essentielle, la question laissée en suspens devant le grand cube noir de Tony Smith. Tony Smith produisait des *formes* excessivement rigoureuses et abstraites dans leur construction; et pourtant, il prétendait, comme je l'ai déjà indiqué, n'avoir jamais eu « aucune notion programmatique de la forme »<sup>1</sup>. Il produisait des objets parfaitement dénués de sensiblerie, de nostalgie ou d'imagerie; et pourtant, il disait espérer avoir produit, à chaque fois, des formes douées de *présence*, des « formes avec présence »<sup>2</sup>.

Reposons-nous donc l'inconfortable question : qu'est-ce qu'une *forme avec présence*? Qu'est-ce qu'une « forme avec présence » dans le contexte épuré de cet art si bien nommé « minimaliste », et dans le contexte critique de cette modernité qui n'hésitait pas à employer les matériaux les moins « authentiques », les moins susceptibles de suggérer cette chose plus ou moins sacrée qu'on appelle « la présence »? Que la Véronique de Rome puisse se donner comme une « forme avec présence », voilà qui est aisé à concevoir, sans doute; mais le contexte où nous reposons la question — où Tony Smith lui-même reposait la question —, ce contexte exaspère pour ainsi dire la forme théorique de cette question, il lui donne la valeur, soit d'un contre-exemple éclatant, soit au contraire d'un paradigme épuré ou transfiguré. C'est à une telle alternative que nous sommes désormais confrontés, semble-t-il. L'enjeu n'en est rien moins qu'une possibilité de réveiller ces mots — « forme », « pré-

1. T. Smith, cité par L.R. Lippard, « The New Work », *art. cit.*, p. 17.

2. *Id.*, préface à Tony Smith. *Two Exhibitions*, *op. cit.*

sence » — de leur songe métaphysique et religieux ; mais aussi d'inquiéter ces mêmes mots dans leur clôture tautologique ou dans l'évidence de leur emploi factuel. Il nous faut donc, comme pour l'aura, tenter de produire une « crise » de mots — une crise porteuse, si possible, d'effets « critiques » et constructifs.

Faudra-t-il encore parler de la *présence* ? N'essayons pas de rouvrir extensivement le dossier philosophique de cette écrasante question, ce qui de bien loin excéderait notre courage et notre compétence. Contentons-nous d'en repérer deux emplois, exemplaires et symétriques, dans le champ des appréciations qui ont cours sur l'art contemporain. Nous retrouvons alors Michael Fried, qui *rejette* la « présence » mais, comme nous l'avons vu, pour de mauvaises raisons, à mauvais escient, et pour lui substituer l'instantanéité idéale, idéaliste, d'une *presentness* supposée spécifique à l'œuvre d'art<sup>3</sup>. Nous trouvons à l'autre bout de ce paysage théorique une vision comme celle de George Steiner, qui *revendique* la « présence » — mais ce n'est pas, on s'en rend bien vite compte, pour de meilleures raisons et à meilleur escient.

Pour Steiner, en effet, la « présence » intervient dans un contexte qui flaire tout simplement le ressentiment et le rejet exaspéré, irrationnel, de l'avant-garde artistique, celle notamment des années cinquante et soixante. A ses yeux, sans aucun doute, le minimalisme apparaîtra pour le contraire et l'équivalent de ce qu'il apparaissait à Michael Fried : il apparaîtra comme la « perte de la présence » (voilà le contraire) et comme la « destruction » par excellence de l'art (voilà l'équivalent). La « destruction » — mot régulièrement et en toute mauvaise foi rabattu sur le mot « déconstruction » —, c'est-à-dire le règne du non-sens généralisé. La nostalgie philosophique rejoint ici la position triviale selon laquelle l'acte de produire un simple cube d'acier noir en tant qu'œuvre d'art relèverait du pur et simple « n'importe quoi »<sup>4</sup>. Ce qui n'est pas n'importe quoi, ce qui est

3. Cf. M. Fried, « Art and Objecthood », *art. cit.*, p. 27.

4. Cf. G. Steiner, *Réelles Présences. Les arts du sens* (1989), trad. M.R. De Paw, Paris, Gallimard, 1991, qui ouvre son chapitre intitulé « Le contrat rompu » avec le thème du « n'importe quoi » (p. 77), et y fustige pêle-mêle, avec toute idée de « déconstruction », les œuvres de Mondrian, de Barnett Newman ou de John Cage (p. 157, 264, etc.). C'est sans doute une œuvre de Carl Andre qui est visée dans une phrase de ce genre : « De même qu'existent une littérature et une musique banales et opportunistes, il existe des formes d'art contemporain qui se contentent de lutter avec des ombres, qui ne font que mimer, avec plus ou moins de brio technique, un combat

