

Génétique des arts plastiques

Parmi les voies non littéraires dans lesquelles la génétique des textes et des formes s'est engagée depuis une dizaine d'années, les études touchant l'histoire de l'art et l'approche des processus de la création plastique constituent probablement l'une des orientations les plus originales. Le principe d'une extension porte ici sur des domaines où la langue et l'écriture, sans cesser d'occuper une place décisive dans la genèse de l'œuvre, se trouvent largement concurrencées par des médiums, des techniques d'expression et des codes relevant d'une tout autre logique créative : celle de la pensée visuelle productrice d'images et d'artefacts. À quoi ressemble l'univers des archives sur lequel peut s'édifier cette nouvelle extension des études génétiques ? Qu'est-ce que les arts plastiques (arts graphiques, peinture, sculpture, arts décoratifs, installations, photo, architecture, vidéo, etc.) pourraient apporter à la génétique des textes comme questions inédites ou comme enrichissement de son outillage conceptuel ? À quelles contributions théorique, technique ou méthodologique, l'histoire de l'art peut-elle s'attendre si elle intègre les principes de la recherche génétique à sa propre démarche ? Plusieurs avancées marquantes sur des questions précises permettent déjà de s'en faire une idée. Mais avant de parler de résultats, peut-être n'est-il pas inutile de retracer le chemin préliminaire par lequel la génétique en est arrivée à quitter son espace natif – les brouillons littéraires – pour s'aventurer sur d'autres territoires, et notamment sur celui de l'art.

HORIZON GÉNÉTIQUE

Il ne s'agit pas d'une idée récente. La remise en cause des frontières disciplinaires a été contemporaine des gestes fondateurs de la génétique littéraire, il y a plus de trente ans. Très vite, pour les généticiens du texte, la question s'est formulée en ces termes : le modèle d'analyse des manuscrits de travail, qui renouvelle si profondément notre connaissance des textes littéraires, peut-il être appliqué avec profit à d'autres archives de la création et, si oui, à quelles conditions, avec quelles chances de réussite, en vue de quel profit ? Cette interrogation, la critique génétique a été amenée à se la formuler dès ses premières investigations, c'est-à-dire dès le début des années 1980. Dans les papiers et les archives de nombreux écrivains, les

génétiiciens ont vite été confrontés à des documents relevant des domaines les plus divers – documentations techniques, dessins et croquis, plans, partitions, iconographies, etc. Certains écrivains, comme Victor Hugo, ont laissé derrière eux une œuvre plastique qui permet de les considérer comme des artistes à part entière¹. Et la plupart des autres, sans être créateurs personnellement, entretiennent à l'évidence une relation cruciale à la culture visuelle de leur temps. Des dossiers de genèse comme ceux de Flaubert, Zola, Proust ou Valéry démontrent que l'écriture ne construit sa littérarité qu'au contact permanent d'un intertexte largement non littéraire, dans une confrontation permanente aux savoirs des sciences, des techniques et des arts, et tout spécialement au monde de l'image, aux techniques de la représentation visuelle, aux références muséographiques et à l'histoire de l'art.

Les questions nouvelles qui en résultaient ont spontanément conduit les génétiiciens du texte à entrer en dialogue avec les spécialistes de ces autres disciplines, puis à envisager avec eux des expériences de plus en plus approfondies de coopération, jusqu'à ce que le problème d'un débat méthodologique commence à se poser en tant que tel. Après quelques premières tentatives, plutôt expérimentales mais riches en résultats, dans les secteurs de l'histoire des sciences², des arts graphiques³, de l'architecture⁴ et du cinéma⁵, le principe d'une exploration plus organisée s'est imposé. En 1992-1994, l'ITEM a consacré deux années d'études et de séminaires à une vaste enquête pluridisciplinaire sous l'intitulé « Arts et Sciences : les archives de la création »⁶. Cette période de recherche collective s'est traduite par la

1. Prenons toute la mesure de ce que signifie la formule « écrit ou dessiné » dans le texte du Codicille de 1881 où Hugo fonde le principe de ce qui deviendra le Département des Manuscrits modernes de la BnF : « Je donne tous mes manuscrits et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe. »

2. Notamment les recherches sur les carnets de laboratoire de Pasteur (publiées dans *Pasteur, Cahiers d'un savant*, coordonné par Françoise Balibar et Marie-Laure Prévost, Paris, coll. Manuscrits, CNRS Éd.-BNF-Zulma, 1995, 258 p.)

3. Françoise Viatte, *Repentirs*, exposition au Musée du Louvre et catalogue, Paris, RMN, 1991, 148 p.

4. Pierre-Marc de Biasi, *Étude de genèse d'un immeuble urbain d'habitation à Paris (analyse des 11 dessins initiaux, grille d'analyse pour base de données génétiques)* Direction de l'Architecture, Ministère de l'Équipement, Paris-la Défense, Grande Arche, 1989, 150 p. « Vers une génétique du processus de conception en architecture », *Préfaces* n° 8, juin-août 1988, pp. 96-101.

5. Claude Chabrol « Un scénario sous influence », entretien avec Pierre-Marc de Biasi, dans *Autour d'Emma*, « Madame Bovary », un film de Claude Chabrol, Hatier, coll. « Brèves Cinéma », Paris, 1991, p. 23-108. Jacques Mény, « Un roi sans divertissement : de l'écrit à l'écran », *Jean Giono*, Bulletin de l'association des amis, n° 37, 1992 p. 45-75 et n° 38, 1993, p. 41-88. *Sauver les films*, CNC prod. et Sodaperaga, 1991.

6. Séminaire général de l'ITEM, coordonné par P.-M. de Biasi et E. Marty. Sur cette lancée et sous le même titre, un programme de recherche animé par A. Grésillon a ultérieurement cherché à approfondir ce type d'investigations.

définition d'une problématique transversale⁷, et par plusieurs études de cas sur la création musicale⁸, l'œuvre picturale⁹, l'écriture cinématographique¹⁰, la conception architecturale¹¹.

L'ensemble de ces travaux finissait par esquisser pour les études de genèse un nouvel « horizon » dont l'importance s'est trouvée soulignée par des textes programmatiques¹². Ces initiatives se sont amplifiées en se traduisant, depuis 2000, par plusieurs colloques et quelques publications substantielles, parmi lesquelles six numéros spéciaux de la revue *Genesis*, respectivement consacrés à l'architecture¹³, à l'histoire des sciences¹⁴, à l'histoire de l'art¹⁵, au théâtre¹⁶, au cinéma¹⁷ et à la musique¹⁸. La préparation d'un nouveau dossier « Genèse de la bande dessinée » pour 2016 s'inscrit dans la même logique.

Pour quelques-uns de ces domaines – photo, cinéma et histoire de l'art – les premiers résultats ont semblé assez probants pour que l'ITEM s'engage, à partir de 2006, dans un véritable projet d'investigation génétique avec la formation d'un nouveau pôle de recherche, consacré aux archives de la création visuelle, qui a donné naissance à trois entités : une équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre »¹⁹, une équipe « Genèse

7. Pierre-Marc de Biasi, « L'Horizon génétique », dans *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette. Ed. du CNRS, 1993, p. 238-259. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, notamment p. 217-238.

8. Michaël Levinas, « De la rature et de l'accident dans la création musicale », *Genesis* n° 1, p. 113-116 ; *Genesis* n° 4, numéro spécial « Écritures musicales aujourd'hui », ITEM-IRCAM, 1993, 209 p.

9. Pierre-Marc de Biasi, « Le tableau : terre inconnue », *Diogène*, n° 169, *Qu'est-ce qu'on ne sait pas ?* janvier-mars 1995, Paris, UNESCO-Gallimard.

10. Peter Greenaway, « Filmer entre les lignes », entretien avec Daniel Ferrer et Agnès Berthoin-Scaillet, *Genesis* n° 3, 1993, p. 105-118.

11. François Seigneur, « Le pavillon de France à Séville, ou l'esthétique de l'absence (Genèse et matérialisation d'un concept architectural) », entretien avec Pierre-Marc de Biasi, *Genesis* n° 3, 1993, p. 81-104.

12. Pierre-Marc de Biasi, « Horizons for genetic studies », *Word & Image*, a journal of verbal/visual inquiry, « Genetic Criticism », vol. 13, avril-juin 1997, n° 2, p. 124-134 « Génétique des arts » dans *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils/sous la direction d'Olga Anokhina et Sabine Pétilion*. Paris, IMEC éditeur, "Inventaires", 2009, p. 177-183.

13. « Architecture », *Genesis* n° 14, Textes réunis et présentés par Pierre-Marc de Biasi et Réjean Legault, 2000.

14. « Écriture scientifique », *Genesis* n° 20, Présentation par Anouk Barberousse et Laurent Pinon, 2003.

15. « Formes », *Genesis* n° 24, Textes réunis et présentés par Ségolène Le Men, 2004.

16. « Théâtre », *Genesis* n° 26, Textes réunis et présentés par Nathalie Léger et Almuth Grésillon, 2006.

17. « Cinéma », *Genesis* n° 28, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer, 2007.

18. « Composer », *Genesis* n° 31, Textes réunis et présentés par Nicolas Donin, 2010.

19. Dirigée par Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), puis par François René Martin (ENSBA) et Pierre-Marc de Biasi (ITEM ENS-CNRS).

photo-graphique²⁰ » et un groupe de recherche sur la « Genèse filmique »²¹, entre autres consacré à l'analyse des fonds d'archives du cinéaste Amos Gitai²² et à l'étude de l'écriture scénaristique contemporaine dans le cadre d'un programme ANR sur l'approche cognitiviste des processus de création (Créapro)²³.

LE MÉDIUM COMMUN

En abordant le domaine des arts plastiques, la génétique des textes a débarqué dans un monde de représentations et de formes – constitué de points, lignes, surfaces, volumes, couleurs, lumières, structures, géométrie, mouvement, etc. – à l'évidence très différent de l'univers textuel en ce qu'il repose sur une logique visuelle des significations et sur une genèse qui mettent en œuvre d'autres composantes et d'autres techniques que celles de l'écriture. C'est cette différence qui fonde l'identité du discours de l'histoire de l'art comme distinct du discours critique sur la littérature et son histoire. Mais d'un autre côté, ces deux univers créatifs et, parallèlement, les deux types de discours critique qui s'y trouvent associés, laissent apercevoir des analogies et des réciprocités qui aussi peuvent constituer des pistes intéressantes pour fonder les chances d'un métadiscours critique capable de transposer certains de ses moyens de l'un vers l'autre. Le médium commun par lequel ces deux univers et ces deux champs critiques se ressemblent et se rapprochent de manière frappante, c'est celui de leur lien à la langue : la parole, la conceptualisation, la représentation verbale, l'écriture, le texte, l'expression écrite des significations. C'est d'une évidence aveuglante, mais qui mérite précisément de ne pas se laisser aveugler.

Pour la génétique littéraire, la chose est entendue : l'écriture est son objet. De son côté, force est de constater que même si son domaine d'analyse est visuel, l'histoire de l'art dans l'exercice de sa mission est un discours, illustré sans doute, mais relevant intégralement du textuel, et qui a d'ailleurs longtemps été considéré comme un genre littéraire : pensons aux *Salons*

20. Dirigée par Monique Sicard qui pilote, dans ce cadre le programme « Photo-Paysages » financé par l'ANR.

21. Cette structure s'articule sur le séminaire « Genèses cinématographiques » longtemps dirigé par Daniel Ferrer et Jean-Loup Bourget, et désormais par Daniel Ferrer et François Thomas (<http://www.item.ens.fr/index.php?id=141>).

22. Voir notamment, P.-M. de Biasi, « Amos Gitai et Marie-José Sanselme. Le scénario comme simulation », entretien avec Amos Gitai et Marie-José Sanselme, *Genesis*, n° 28, « Cinéma », 2007, p. 147-159. « Le mood de Musil », dans *Amos Gitai – Traces – trois entretiens avec P.-M. de Biasi*, 20^e festival de Mouans-Sartoux, Ciais imprimeurs, 2007, pp. 15-33. « Les terres promises d'Amos Gitai » entretien avec Amos Gitai, *Médium* n° 24-25, « Frontières », Association Médium/Fondation des Treilles, 2010, p. 185-199.

23. « The creativity maze : Exploring creativity in screenplay writing », Samira Bourgeois-Bougrine, Vlad Glaveanu, Marion Botella, Katell Guillou, Pierre-Marc de Biasi, Todd Lubart, dans *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Online First Publication, 8 (4), nov. 2014 (<http://dx.doi.org/10.1037/a0037839>).

de Diderot ou de Baudelaire. À ce titre, l'histoire de l'histoire de l'art gagnerait beaucoup à être revisitée, d'un point de vue génétique, par une analyse exhaustive des grands corpus manuscrits de la discipline. Autre évidence : les artistes plasticiens dessinent, peignent, sculptent, etc., mais, étant doués de langage, ils parlent, écrivent, réfléchissent, délibèrent, notent, mémorisent, s'expliquent, etc., en utilisant la langue orale et écrite comme principal médium de communication, de conceptualisation et de mémorisation. Certains développent une prévention professionnelle plus ou moins marquée vis-à-vis du langage, d'autres sont coupables d'œuvres littéraires qui obligent à les considérer aussi comme des écrivains à part entière. Mais dans tous les cas, leurs archives mettent presque toujours en évidence le rôle massif que l'écriture joue, à chaque étape de leur travail, dans la genèse des œuvres.

Toute évidente que soit cette double remarque sur la part textuelle de l'histoire de l'art et de son objet d'étude, il convient d'en tirer toutes les conséquences, notamment en termes d'exhaustivité du dossier génétique de l'œuvre. Carnets, notes de travail, journal, pense-bête, memento, agendas, dessins commentés, dossiers documentaires, correspondances, texte de catalogue, article de presse, entretiens, interviews, etc. : l'univers de l'atelier est le laboratoire technique et symbolique des formes, mais il fourmille aussi de témoignages écrits qui sont porteurs d'informations de première main sur le travail de l'artiste et qui ont bien souvent joué, en tant que textes, un rôle majeur sur l'émergence et les métamorphoses de l'œuvre *in statu nascendi*. Les historiens d'art s'en sont avisés depuis longtemps, mais la génétique apporte pour l'élucidation de ces fonds autographes des exigences d'exhaustivité et des outils scientifiques (analyse matérielle, codicologie, classement, transcription) qui pourraient bien redéfinir le périmètre du dossier de genèse et relancer la recherche sur des pistes inédites. Voilà une première approximation de ce que l'approche génétique, sa terminologie et son dispositif scientifique peuvent apporter, du côté des archives écrites, à l'histoire de l'art et à l'analyse de la genèse des œuvres.

TRANSFERTS NOTIONNELS

En s'en tenant toujours au médium linguistique, la question symétrique serait : qu'est-ce que le domaine littéraire – en termes de création et d'approche critique – doit à la terminologie des arts, à ce que disent les artistes et les historiens de l'art ? De la Renaissance au XVIII^e siècle, puis de manière plus généralisée depuis le début du XIX^e siècle, les écrivains ont pris l'habitude d'emprunter au vocabulaire des arts, notamment graphiques, les termes par lesquels désigner leur travail et leurs archives rédactionnelles. Non seulement l'écrivain parle souvent de l'œuvre d'art et met quelquefois en scène des créateurs dans ses fictions, mais il n'est pas rare que ce soit

par une allusion aux gestes du peintre, de l'architecte ou du sculpteur, par une analogie avec la structure de l'œuvre plastique ou en se référant à la démarche et aux techniques de l'artiste plasticien que l'écrivain, dans son œuvre ou dans ses métadiscours (préface, journal, correspondance, etc.), cherche les images pour expliciter sa propre pratique créatrice, ses intentions, son travail sur la langue, son esthétique. En s'inscrivant dans une tradition, cette très ancienne relation autoréflexive que la littérature entretient avec le monde de l'art pour *se penser* et faire comprendre sa démarche, s'est traduite par un transfert notionnel qui est passé dans les usages.

Le mot italien *schizzo* est utilisé par les artistes français depuis le XVI^e siècle sous sa forme francisée « esquisse » pour désigner la première étude d'une composition (en peinture, sculpture ou architecture) dans laquelle se trouvent indiquées les grandes lignes du projet qui serviront de base à son exécution définitive. Au XVIII^e siècle, le terme « esquisse » a rejoint le lexique des écrivains avec le sens de plan sommaire, ensemble d'indications générales et de notes pré-rédactionnelles servant de point de départ à une œuvre à écrire ou rédigée ultérieurement. En 1805, dans son *Journal*, Benjamin Constant écrit : « J'ai retrouvé une ancienne esquisse écrite il y a huit ans dont le plan est meilleur que tous ceux que j'ai faits depuis²⁴. » Flaubert et Zola parlent couramment de leurs « esquisses » et de leurs « ébauches », chacun dans un sens distinct que la génétique a pu expliciter. En avril 1843, Honoré de Balzac offre à son ami sculpteur David d'Angers le manuscrit autographe d'un de ses romans comme témoignage de son travail d'écrivain : un état rédactionnel des *Employés*, spectaculaire par ses nombreuses ratures. Dans sa dédicace, il écrit sur la première page : « Il n'y a pas que les statuaires qui *piochent* ». Le verbe « piocher » veut dire « travailler dur » mais – l'envoi à David d'Angers le prouve — garde intact le sens premier qu'il a en sculpture : travailler à dégrossir le bloc de pierre pour esquisser la forme.

L'étude génétique des archives littéraires s'est évidemment intéressée de très près au caractère topique de ces métaphores plastiques mais aussi à la signification spécifique que chaque écrivain, en fonction de ses méthodes de travail personnelles, a pu donner à ces termes. À l'exception des notions empruntées à la musique, c'est majoritairement dans le domaine des arts plastiques que les écrivains ont cherché et trouvé les mots pour identifier leurs gestes professionnels, les opérations d'écriture et les documents de travail qui s'y rapportent. Aux sculpteurs, les écrivains ont emprunté non seulement l'image de la « pioche » (et le verbe « piocher »), mais des termes comme « dégrossissage », « polissage », « modèle », « gabarit », « moule », le vocabulaire technique du travail du plâtre, de la fonte du bronze, de

24. Le terme d'esquisse est aussi recyclé au XIX^e siècle par les musiciens : « Quand enfin l'esquisse entière de la partition fut tracée, je me mis à retravailler le tout » (Berlioz, *Souvenirs de voyage*, 1869, p. 225).

la patine, de la ciselure, etc. En peinture et dans les arts graphiques, le métadiscours sur l'écriture a recyclé les termes génériques de « dessin » et de « peinture » (« peindre » et « dessiner » pour dire : décrire avec art), les notions d'« esquisse » et d'« ébauche », mais aussi, assez couramment les termes de « croquis » (« croquer »), « étude », « crayon » (« crayonner »), « premier jet », ou encore les termes de « réserve », « touche », « retouche », « repentir », « sur le motif », « *non-finito* », « premier-plan », « arrière-plan », etc. Chez les architectes, les littéraires ont trouvé « processus de conception », « plan », « échelle », « trame », « calque correctif », « rendu », « maquette », « technique de projet », « chantier », « charpente », « armature », « fondations », etc. Il ne s'agit que d'un choix d'exemples. D'autres domaines, comme les arts de la scène et les nouveaux arts visuels apparus depuis le XIX^e siècle (la photographie et le cinéma) ont aussi apporté leur contribution, mais c'est bien le périmètre de l'histoire de l'art qui a fourni le plus grand nombre de notions dont les écrivains, et après eux les généticiens du texte, se sont servis pour parler des processus et des archives de la création littéraire.

UNE BASE DE DONNÉES MULTILINGUE

Pourquoi les arts plastiques ? Parce qu'à côté de la littérature elle-même, et avant elle, c'est dans les textes des artistes et dans leur terminologie que l'on rencontre les réflexions les plus anciennes et les plus approfondies sur la genèse. S'agissant de leur reprise métaphorique par la littérature, la génétique des textes s'est donné pour mission de comprendre, pour chaque corpus, le sens précis que prennent ces notions en confrontant le métadiscours des écrivains et la réalité des processus que les manuscrits permettent de reconstituer. Il va de soi que la première tâche d'une génétique des arts plastiques est de procéder au même type d'étude terminologique et théorique, en confrontant les notions du lexique artistique (telles qu'elles sont utilisées par les artistes), les concepts produits par la critique (le vocabulaire théorique de l'histoire de l'art) et les processus qu'ils désignent (tels qu'on peut les reconstituer grâce aux archives de la création). Carnets, notes d'atelier, mémoires, commandes, correspondances professionnelles avec les commanditaires, les collectionneurs, les galeristes, échanges épistolaires avec les autres artistes, témoignages, etc. : le champ d'exploration est considérable, mais son élucidation systématique est assurément la condition *sine qua non* d'un renouveau méthodologique. La réflexion génétique des créateurs sur leur propre travail constitue un fonds de références essentielles pour construire une véritable théorie génétique des arts plastiques. Le projet de rassembler ces ressources pourrait prendre la forme d'une base de données ouverte.

La mondialisation du marché de l'art et des échanges entre grandes institutions patrimoniales a permis d'avancer vers une homogénéisation du lexique utilisé dans les catalogues et les inventaires raisonnés pour décrire les œuvres d'art « définitives ». Mais tout reste à faire pour l'immense domaine des documents de travail des artistes et des traces écrites ou dessinées qui témoignent de la genèse des œuvres. Pour reprendre l'exemple qui vient d'être évoqué des documents de genèse graphiques, qu'entend-on exactement en histoire de la peinture moderne et contemporaine par *dessin préparatoire*, *esquisse*, *croquis*, *ébauche*, *crayon*, *tracé large*, *étude*, *étude de détail*, etc. ? Comment définir précisément chacun de ces documents préparatoires de l'œuvre en tenant compte à la fois du corpus étudié, de la technique, de la période historique, du vocabulaire académique du moment, des usages du métier, de la démarche et des objectifs de l'artiste, des phases de son travail, etc. ? Comment classer ces documents selon l'ordre de leur apparition, sur quel axe logique les situer comme étapes d'un processus créatif aboutissant (ou non) à l'œuvre ?

Ces « œuvres » préparatoires à l'œuvre sont dispersées dans des institutions publiques ou privées dont les terminologies sont souvent divergentes. Le problème devient presque insurmontable lorsqu'il s'agit de traduire en transposant le terme dans une autre langue et dans un autre environnement culturel : certains concepts relèvent des « intraduisibles » chers à Barbara Cassin. À une époque où l'œuvre d'art est de plus en plus globalisée en termes d'exposition, de catalogues, de publication et de reproduction, une telle réflexion méthodologique sur les transferts culturels et le plurilinguisme des archives de la création s'impose.

Pour lever cet obstacle scientifique et méthodologique, l'équipe Histoire de l'art de l'ITEM, soutenue par le Labex TranSferS, a lancé le projet d'une ambitieuse base de données (DIGA : Données internationales de génétique artistique)²⁵ réunissant environ cinq cents entrées (de la Renaissance à nos jours) qu'il s'agit de documenter (histoire, discipline, typologie, définitions, textes de références, exemples de corpus...) et de traduire en six langues européennes (français, anglais, allemand, italien, espagnol, portugais) puis, à terme, dans les quinze langues les plus pratiquées en l'Histoire de l'art. S'agissant d'établir *une ontologie et une terminologie communes* qui rendent intelligible le vaste domaine des archives artistiques, cet outil d'intercompréhension propre aux documents préparatoires et aux processus de création est actuellement élaboré en combinant un double mouvement d'analyse. Le premier va des fonds (dessins italiens de la Renaissance, Ingres, Courbet, Gauguin, Klee, art actuel) vers les notions génétiques qui permettent d'en identifier les pièces et d'en étudier les séquences génétiques ; le second part des terminologies existantes pour les confronter aux pièces et

25. Projet piloté par François René Martin et Pierre-Marc de Biasi, avec la coopération de Marianne Jakobi, Ilaria Andreoli et Richard Walter (informatique).

■ GÉNÉTIQUE : LES CHEMINS DE LA CRÉATION

aux corpus qu'elles sont censées décrire, à partir d'un choix d'inventaires et de catalogues raisonnés, en étudiant notamment les versions d'un même catalogue publié en plusieurs langues.

DIGA se veut un espace d'échanges et de transferts de savoirs scientifiques entre le milieu académique et les professionnels (conservateurs, collectionneurs, marchands, galeristes et commissaires-priseurs). Il s'agit de combler un manque conceptuel et d'optimiser l'approche génétique des œuvres dans les inventaires, les catalogues raisonnés et la muséographie pour une communauté à laquelle ces ressources font défaut. Mais il s'agit aussi de jeter les bases d'un véritable socle terminologique sur lequel la génétique des arts pourra construire ses propositions théoriques. Cette recherche a déjà donné des résultats inattendus sur certaines questions : par exemple sur la question, cruciale en Histoire de l'art, du « titre » et des processus d'intitulation dans la genèse de l'œuvre.

Ingres, croquis de travail avec indications autographes (détail), encre et mine de plomb sur papier



Photo P.-M. de Biasi © Musée Ingres, Montauban

LA FABRIQUE DU TITRE

On parle de l'« Olympia », de « La Joconde », ou de « Guernica », comme s'il s'agissait d'évidences. Mais que signifie le geste de « donner un nom » à l'œuvre d'art ? Comment ces noms propres ont-ils été créés ? Quel rôle ont-ils joué (ou non) dans la genèse de l'œuvre ? Depuis quand les œuvres d'art sont-elles associées à un « titre » ? À quelles nécessités répond l'acte d'identifier une œuvre par des mots ? Est-ce toujours l'artiste qui nomme sa création ? Par quel processus prend forme l'acte d'intituler un tableau ou une sculpture ? Parmi les nouveaux objets théoriques que l'approche génétique des arts plastiques a mis récemment en relief, cette question du « titre » (son histoire, ses fonctionnalités, son statut dans la genèse, etc.) constitue un bon exemple des nouveaux champs d'investigation qui peuvent émaner d'une recherche systématique dans les archives de la création, notamment lorsqu'on donne toute sa place à l'analyse du domaine textuel.

Aussi étrange que cela puisse paraître, cette investigation fondamentale sur le « titre » n'avait à ce jour jamais été tentée, ni en France ni à l'étranger. En coopération avec l'ENSBA, le DHTA, le musée du Louvre et plusieurs universités, l'équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre » de l'ITEM a consacré, à l'ENS de Paris, trois années de séminaire à la question du titre en histoire de l'art²⁶. Les résultats de cette recherche qui a mobilisé plus de cinquante chercheurs, ont été publiés dans le volume *La Fabrique du titre*²⁷. Ce livre propose, pour la première fois sur ce sujet²⁸, un ensemble de réflexions méthodologiques, critiques et génétiques qui cherchent à fonder en théorie le concept de titre dans le domaine de l'expression plastique. La question est envisagée, du XVII^e siècle aux aspects les plus contemporains de la création artistique, sous toutes ses formes : intitulés personnels des artistes, titres d'ateliers, intitulation de Salon ou de galerie, qualifications de circonstance, dénominations fictives et, bien entendu, le fameux « sans-titre ».

Pour faire le point sur ce domaine encore mal connu de l'histoire de l'art, cet ouvrage collectif réunit des experts de la critique génétique et les meilleurs spécialistes de Courbet, Manet, Gauguin, Rodin, Joan Miró, André Masson, Alechinsky, Cy Twombly, Louise Bourgeois et Gina Pane.

26. Initiée par l'ouvrage de Marianne Jakobi (*Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS éditions, 2006) cette recherche, pilotée par Ségolène Le Men (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense), Nadeïje Laneyrie-Dagen (Département d'Histoire et de Théorie des Arts, ENS) et Pierre-Marc de Biasi (ITEM ENS-CNRS), a réuni de nombreux chercheurs parmi lesquels Olivier Bonfait, Éric Darragon, Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg, Emmanuelle Hélin, Christian Michel, Richard Leeman, Antoinette Le Normand-Romain et Pierre Wat.

27. *La Fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, sous la direction de Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi et Ségolène Le Men, Paris, coll. « Génétique », CNRS Éditions, 2012, 458 p.

28. Sur les rares travaux antérieurs consacrés à la question voir *La Fabrique du titre*, *ibid.*, « Introduction » p. 7-25.

L'enquête porte sur un large choix de corpus allant de la peinture aux arts graphiques, de la sculpture à la photographie, des actions aux performances : un champ de recherche fertile en découvertes surprenantes, et qui pourrait bien conduire l'histoire de l'art à porter un regard neuf sur les archives de la création. Cette recherche, qui n'en est qu'à ses débuts²⁹, paraît assez riche et assez neuve pour se traduire, dans les années à venir, par ce qui pourrait devenir un véritable Observatoire théorique du titre artistique : une base de données vivantes, liée à DIGA, où seront réunies toutes les nouvelles ressources documentaires concernant la genèse du titre, y compris du point de vue multilingue de ses traductions.

LA QUATRIÈME DIMENSION

Dérivée des méthodologies de la génétique littéraire, il est naturel que la génétique des arts ait commencé par une exploration des zones d'interférence texte-image dans lesquelles une certaine logique textuelle reste opérationnelle dans le processus créatif (l'intitulation) ou dans sa théorisation (terminologie génétique, vocabulaires professionnels). Mais sa contribution à l'histoire de l'art ne peut s'arrêter là. Approche théorique des processus, fondée sur la valorisation systématique des archives de la création, accueillante pour l'ensemble des méthodologies interprétatives (poétique, sociologie, sémiotique, psychanalyse, etc.), la génétique contient aussi le principe d'une problématisation ou d'une conversion du regard.

Le discours critique sur l'art fait reposer la légitimité de son propos sur l'hypothèse que l'œuvre d'art est structurée pour offrir, dans la clôture de sa propre plénitude et sans autre secours à son intelligibilité que le contexte historique et la logique des sources, la totalité de sa forme et de ses composants à la perspicacité herméneutique du regard critique. De son expérience des manuscrits littéraires, la génétique infère au contraire que, pour ce qui la caractérise dans sa clarté, sa puissance d'appel et son autonomie, l'œuvre digne de ce nom est plus probablement celle qui dispose d'un coefficient élevé de résistance à l'élucidation, celle dont il est d'autant plus difficile de « faire le tour » qu'elle a été élaborée pour suspendre le jugement et résister à toute appropriation conclusive. De ce point de vue, le geste souverain de l'herméneute « donateur de sens » relève, pour la génétique, de l'illusion critique.

29. Témoins de la vitalité de cette recherche, plusieurs nouveaux ouvrages sont parus depuis 2012 : *Ceci n'est pas un titre, les artistes et l'intitulation*, sous la dir. de Laurence Brogniez, Marianne Jakobi et Cédric Lemoine, Fage, 2014, 244 p. ; *Gauguin/Signac : l'invention du titre contemporain*, Marianne Jakobi, préface de P.-M. de Biasi, Paris, coll. « Génétique », CNRS Éditions, 2015, 304 p. ; à paraître : Lizzie Boubli, *Primo pensiero, l'invention de l'esquisse à la Renaissance*, Paris, coll. « Génétique », CNRS Éditions, 2016, 250 p.

D'où vient cette illusion ? De ne voir dans l'œuvre d'art que l'épiphanie d'une structure, en oubliant qu'elle est aussi la sédimentation d'une durée, d'un devenir : un arc temporel tendu entre l'aventure historique de sa formation et la chronique, à la fois aléatoire et programmée, de sa réception. S'il y a de l'opacité dans l'œuvre la plus lumineuse, si cette opacité résiste à l'intellection, si la puissance de l'œuvre se mesure à cette indépendance, c'est en grande partie par le fait qu'elle est structurée comme une entité qui relève substantiellement de la quatrième dimension. Ce qui est actif en elle, c'est sa propre capacité à contenir et à délivrer du temps créatif : son aptitude à avoir inscrit dans sa structure un réseau non totalisable de séquences praticables qui s'enchaînent, non linéairement, comme le récit polyphonique de sa naissance, de ses possibles, de ses errances, de ses choix, de son développement et, simultanément, comme son mode d'emploi crypté, la partition offerte au jeu de son interprète, le protocole ou le pacte de son partage.

C'est précisément là ce que contiennent de plus les documents de genèse : des indices sûrs pour explorer cette arborescence de voies principales et de voies secondaires qui, pour reprendre le titre emblématique de Paul Klee³⁰, caractérisent la forme non totalisable du chef-d'œuvre, ouvert à un nombre indéfini de parcours possibles. Pour Paul Klee, l'essentiel de ce que l'artiste donne à voir dans le tableau n'est précisément pas l'œuvre finie dans sa clôture, mais au contraire les chemins qui y mènent, le travail des formes à l'état naissant, la genèse de l'œuvre, une genèse ininterrompue qui passe des mains de l'artiste à l'œil du spectateur (du moins, précise Klee, lorsqu'il s'agit d'un spectateur « averti ») :

Un tableau naît-il jamais d'un seul coup ? Bien sûr que non ! Il se bâtit pièce à pièce, à peu près comme une maison.

Et le spectateur, lui suffit-il d'un instant pour faire le tour de l'œuvre ? (souvent oui, hélas).

[...] Le récit biblique de la Genèse donne de ce mouvement une très bonne parabole, grâce à laquelle la Création accède à une dimension *historique*. L'œuvre d'art également est, avant tout autre chose, une genèse ; on ne la saisit jamais simplement comme résultat.

Un certain feu jaillit, se transmet à la main, se décharge sur la feuille, s'y répand en fusée sous forme d'étincelles et referme le cercle en revenant à son lieu d'origine : l'œil et plus en amont encore (jusqu'à un centre du mouvement, du vouloir, de l'Idée).

Chez le spectateur également, l'activité principale est temporelle. L'œil est ainsi construit qu'il livre à la cavité oculaire des segments successifs. Pour s'ajuster à un nouveau fragment, il doit abandonner le précédent. Il s'y arrête puis poursuit son chemin, comme l'artiste. S'il le juge bon, il y revient, tout comme l'artiste. Dans l'œuvre d'art, des chemins sont ménagés à cet œil du spectateur qui cherche à explorer les formes comme un animal pâture une

30. Paul Klee, *Voie principale et voies secondaires*, 1929, Waltraf Richartz Museum, Cologne.

prairie [...]. L'œuvre d'art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et elle se perçoit grâce à un mouvement (muscles des yeux).

[...] L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne pas indiquer par où il faut commencer, mais, pour l'amateur averti, l'avantage de lui permettre de varier à loisir l'ordre de sa lecture en découvrant la multiplicité des significations qui se forment³¹.

Les archives de la création contiennent tout le volume de l'œuvre et celui de ses causes, mais également une masse considérable de mondes possibles et de virtualités qui, selon les cas, ont été – ou n'ont pas été – jugés dignes de persister jusqu'à la forme finale de l'objet. Certaines de ces potentialités ont disparu purement et simplement, mais d'autres sont devenues l'objet d'une véritable procédure de dissimulation et ne subsistent, dans le secret des couches les plus profondes de l'œuvre finale, qu'à l'état de traces fossiles, ou de cicatrices, sensibles seulement à la façon d'un signal à peine perceptible, subliminal. D'autres, sans avoir été éliminées, ont été reléguées au deuxième ou au troisième plan, à la manière d'un palimpseste. D'autres encore ont été délibérément cryptées à la surface même de l'œuvre, en toute lumière : ostensibles à la manière de la lettre volée, mais selon une formule qui voile leur évidence, ou les rend presque indéchiffrables, à la façon d'une anagramme ou d'une figure de rhétorique visuelle. De tous ces processus, l'œuvre est le résultat, aussi probant qu'énigmatique. Comment pénétrer le secret de sa forme finale ? Ce sont les traces de sa genèse qui en sont la clé : les classer selon l'ordre de leur apparition fabrique une machine herméneutique capable de remonter le temps et de reconstituer l'œuvre *in statu nascendi* dans toute la diversité et la complexité de ses métamorphoses.

Cette profondeur génétique de l'œuvre, qui est l'objet même de l'histoire de l'art, se présente cependant sous une forme paradoxale : elle ne relève pas d'un processus continu mais au contraire de deux temporalités distinctes. La genèse du tableau peut connaître une phase de préparation préliminaire (sous forme de croquis, d'esquisses, d'ébauches) mais cette étape reste en fait externe à la genèse de l'œuvre : sa réalisation proprement dite constitue un trajet génétique autonome. Il s'agit d'une seconde genèse, comparable par certains aspects à ce qui, en architecture, fait succéder le chantier au projet. À la différence du travail progressif de l'écrivain qui, pour rédiger son manuscrit définitif, n'a finalement qu'à mettre au net un texte déjà presque abouti, en y apportant tout au plus quelques corrections, le peintre ou le sculpteur se trouve soumis à une véritable solution de continuité. Aussi préparé qu'il soit à exécuter l'œuvre qu'il a préfigurée dans ses approches préparatoires, l'artiste, en passant à l'exécution, se retrouve devant la figure absente d'une œuvre qui n'existe pas encore : elle reste

31. Paul Klee, *Schöpferische Konfession (La Confession du créateur)*. Texte allemand en ligne (<http://www.scribd.com/doc/47083000/KLEE-SCHOPFERISCHE-KONFESSION>), traduction P.M. de Biasi.

intégralement à réaliser – à faire passer du simple monde des possibles à celui du réel, du probable au probant. Et pour cette seconde genèse – au cours de laquelle l'artiste pourra encore s'aider de nouvelles ébauches et études préparatoires –, il va lui falloir parcourir l'itinéraire dans sa totalité, en partant de la toile vierge ou du bloc de marbre brut, jusqu'à la forme définitive de l'œuvre.

Les esquisses initiales peuvent lui avoir servi à se faire la main ; il peut avoir conçu avec précision le principe d'une forme ; il peut même avoir multiplié les études pour préparer chacune de ses composantes ; quelle que soit l'importance de son travail préparatoire, lorsque l'artiste en vient à l'œuvre proprement dite, il repart de zéro : pour parvenir à l'œuvre accomplie, il lui faudra à nouveau passer par le dégrossissage ou l'ébauche, la composition générale, la réalisation partie par partie, les réfections de détail, les repentirs. Et chacune de ces étapes aura lieu successivement, secteur par secteur, couche après couche, sur le même support matériel : par recouvrement en peinture (*arte di porre*), par soustraction de matière en sculpture (*arte di levare*). Il en résulte une singularité génétique majeure dont la théorie doit mesurer toutes les conséquences : l'œuvre d'art plastique est à elle-même son propre scénario initial, son propre brouillon, et son propre texte définitif. Elle porte pour toujours dans sa matérialité la trace et la mémoire de toutes ses métamorphoses : elle coïncide avec la somme de ces traces, l'historique de sa propre genèse. En sculpture, cette histoire est matérialisée par le vide qui modèle la matière ; en peinture, la genèse se constitue comme une accumulation de strates : l'œuvre achevée n'est rien d'autre que la strate supérieure, la couche finale sous laquelle se sont sédimentés l'un après l'autre les différents paysages géologiques du tableau.

De simples notions techniques comme enduit intermédiaire, pleine pâte, glacis, couches profondes, couches superficielles, transparence, opacité, disent clairement la conscience qu'a le peintre de travailler en épaisseur, c'est-à-dire dans une dimension qui est à la fois celle d'une profondeur volumique (la consistance de la matière picturale, la troisième dimension) et celle d'une profondeur temporelle (la durée du travail, la succession des opérations et des choix, la chronologie des gestes, la mémoire de la genèse) : la quatrième dimension.

Les analyses radiographiques, les études stratigraphiques et photographiques sous infrarouge et sous ultraviolet, les reconstitutions numériques en 3D permettent de distinguer sous la surface peinte, les premières esquisses et les diverses réfections de la composition initiale, les retouches de détail et les différentes campagnes de travail du peintre, bref, chacune des principales étapes qui ont précédé l'achèvement de l'œuvre, et bien entendu, les « repeints » et les interventions postérieures qui peuvent avoir modifié ou dénaturé l'œuvre au cours du temps. Ces études matérielles apportent souvent des révélations importantes sur le travail de l'artiste, sa démarche, les

orientations de sa recherche, l'originalité de sa technique, la chronologie fine de sa production. Une partie de l'étude génétique, techniquement, repose sur ce type de recherche ; et toute œuvre, même dénuée de documents de genèse, contient en elle-même assez de matière génétique pour faire l'objet d'une telle approche.

L'ÉPOCHÈ HERMÉNEUTIQUE

C'est la masse de ces archives et de ces strates que la génétique prétend valoriser en termes d'indices. Il ne s'agit pas d'un donné. La génétique est une approche qui fabrique son objet : non pas l'œuvre, mais ce dont elle est issue, le substrat matériel de traces que le chercheur doit identifier et rassembler comme les pièces constitutives de son dossier d'enquête. C'est la recherche, la recollection, l'inventaire et la mise en ordre génétique de ces indices qui lui permettront de comprendre l'œuvre comme effet de ses propres processus. Cette « avant-œuvre » n'existe pas en dehors du geste critique qui la constitue. À la différence des autres approches critiques, la génétique ne consiste pas à choisir le présupposé méthodologique le plus favorable pour analyser une œuvre, mais à oublier tout présupposé pour rendre vie à ce qui existait quand l'œuvre n'existait pas encore.

C'est cette *epochè* herméneutique qui singularise la génétique : commencer, autant qu'il est possible, par *ne pas interpréter* l'œuvre, commencer même par en faire l'économie, en s'interdisant de poser le principe téléologique de son existence. Avant de pouvoir formuler la moindre interprétation de l'œuvre, l'analyse génétique doit se donner pour objectif de reconstituer dans toute sa complexité chronologique le scénario matériel et intellectuel de sa naissance et des métamorphoses qui l'ont conduite à devenir finalement ce qu'elle est. Le seul présupposé initial de cette enquête, c'est l'exigence de réunir le dossier génétique le plus complet possible. Au geste éclectique du critique qui sélectionne les documents préparatoires en choisissant les plus propices à son interprétation de l'œuvre, quitte à négliger tous les autres, la génétique oppose l'exigence d'un recours systématique à la totalité des pièces disponibles. Cette injonction à l'exhaustivité constitue de fait un renversement méthodologique.

Impossible de prévoir, avant analyse et reconstitution des séquences, ce qui aura été déterminant et ce qui sera resté secondaire ou inopérant parmi tous les documents de travail que le trajet créatif a laissé subsister derrière lui. Le dessin préparatoire le plus spectaculaire, le plus magistralement achevé est-il nécessairement l'indice le plus probant des transformations qui ont animé la genèse du tableau ? Non. Tout disgracieux qu'il puisse être, le plus modeste croquis pourra s'avérer d'une importance décisive, avoir joué un rôle crucial à un moment clé de la conception de l'œuvre. S'agit-il là de

la première formulation d'une idée qui va bousculer le projet pour l'engager sur des voies nouvelles ? S'agit-il du simple memento d'une opération déjà engagée beaucoup plus tôt dans la genèse ? Ou encore d'une proposition sans avenir que le travail créatif va rejeter ? Comment le savoir avant d'avoir reconstitué le scénario complet des paradigmes et des concaténations au fil desquels chaque pièce de la séquence pourra retrouver sa place et devenir interprétable comme le moment d'un processus ? Quelle que soit la nature de cette œuvre, l'essentiel de la recherche réside dans cette conversion du regard sur les traces de la genèse : non pas le résultat en lui-même mais la totalité des processus dont il dérive et qui l'animent. C'est à cette condition seulement que l'interprétation de l'œuvre, telle qu'en elle-même, deviendra possible.

On ne devient généticien qu'en inversant les termes du rapport critique : celui qui cherche à comprendre n'est pas « donateur de sens », c'est l'archive qui est donatrice ; l'historien de l'art doit oublier ce rêve de souveraineté qu'une théorie de la réception mal comprise avait offert en partage au monde de la critique : rivaliser avec les créateurs et, si possible, se faire plus grand que l'artiste, plus suzerain que l'œuvre elle-même. Telle que la redéfinit la génétique, l'*auctoritas* du critique consiste au contraire à s'effacer devant les processus qu'il reconstitue. S'effacer demande du talent, beaucoup d'audace, presque du génie : il s'agit de rien moins que de se faire l'intercesseur (l'inventeur et le passeur) d'une histoire – le récit de genèse – par laquelle l'œuvre se donnera à ressentir dans toute l'intensité de sa propre profondeur temporelle. Aucune humilité à cela : seulement la conscience et l'exigence d'entrer dans un dialogue authentique avec la création, le désir de rendre ses droits à tout ce que les artistes nous ont légué, et peut-être tout simplement le goût de l'aventure, le vieux démon de la curiosité, une réponse de notre temps à l'injonction de Baudelaire : « Plonger [...] Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau. »