

ANAËL LEJEUNE

Tracer sur fond de rien : les dimensions du trait chez Richard Serra

Dire que la ligne recouvre, dans l'œuvre de Richard Serra, une importance majeure n'est pas chose neuve. Il n'en a lui-même pas fait mystère, comme chacun pourra s'en rendre compte à la lecture de ses écrits et entretiens. Les témoignages que donne l'artiste invitent cependant à comprendre qu'il ne s'agit pas d'une ligne d'un usage que l'on voudra commun en art. Davantage s'agit-il d'un outil dans l'acte créateur, aussi bien dans le domaine «graphique» proprement dit que dans le champ sculptural. Mais de cet usage de la ligne, qui apparaît dès l'abord singulier, on pourra peut-être s'efforcer d'en déceler les traits caractéristiques, oserions-nous écrire. Il semble en effet possible de repérer, dans l'usage qui en est fait, un linéament œuvrant à rebours du contours. Ce faisant, se jouerait une critique de la fonction traditionnellement accordée, dans la théorie du moins et depuis la Renaissance, au tracé linéaire, attitude qui nous semble témoigner d'une parenté avec une certaine modernité. En outre, et quoique que cherche à s'en préserver parfois Serra, il y aurait là comme un retour à une «fonction» première du trait, du geste ; premier entendu, ici, au sens d'une efficacité primordiale. On évaluera donc ici le tracé chez Serra à l'aune du rôle qui lui fut assigné depuis les XV^e et XVI^e siècles renaissants d'une part, à la fonction ou aux usages qui purent être les siens conformément à la théorie formaliste moderniste d'autre part, et ce afin d'en pouvoir cerner la spécificité.

De la ligne au dessein

«*To draw a line is to have an idea*»¹.

Lorsqu'au milieu du XVI^e siècle il rédige l'introduction générale aux trois arts du dessin en préface à ses *Vite*, Giorgio Vasari trace les jalons d'une conception de l'art qui allait, et ce en dépit des nombreux agencements qu'elle devait subir, connaître une longévité plusieurs fois centenaire. Déjà ébauchée par d'autres avant lui, Cennini ou Alberti, son approche des arts allait cependant consacrer la notion de *disegno*, dont la plurivocité dans les domaines de l'intellect et de la pratique artistique devait permettre de fonder la valeur libérale des sculpture, peinture et architecture :

«Procédant de l'intellect, le dessin [*disegno*], père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture –, élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures [...]. De cette appréhension se forme un *concept*, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont

l'expression manuelle se nomme *dessin*. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en *idée* [*idea*] »².

Symptomatique s'il en est, ce célèbre passage témoigne de l'assimilation qui s'opéra dans les esprits de l'époque du terme *disegno* à celui d'*idea*, désignant le concept abstrait forgé par l'intellect, et reléguant d'un même mouvement à un plan subsidiaire le métier, entendu au sens effectif et technique. Mais si chez Vasari, en bon praticien qu'il était, et en dépit de la persistante confusion dont témoigne l'usage qui est fait du mot³, le *disegno* trouvait encore à s'affirmer dans sa dimension technique tout au long des récits biographiques, il n'en consacrera pas moins cette disjonction entre concept et procès. C'est aux maniéristes qu'il revint alors de radicaliser cette dichotomie, ainsi que le montra Erwin Panofsky, poussés qu'ils étaient à relever le conflit auquel ne pouvait manquer de mener le double postulat de la Renaissance : celui du naturalisme et de l'idéalisme. Entre l'objet et le sujet, un choix était désormais préconisé, celui tendu vers l'expression de la beauté et de la grâce au détriment des contraignantes règles de proportions et autres mathématiques. C'est sous la plume de Federico Zuccaro alors, repliant sa théorie artistique sur un néoplatonisme florentin, que cette conception trouva peut-être son expression la plus catégorique, celui-ci proposant de distinguer le *disegno interno*, qui est « forme, idée, ordre, règle, ou objet de l'entendement, et qu'en lui sont exprimées les choses comprises [...] », du *disegno esterno*, n'étant quant à lui que l'exécution de l'idée existant en totale indépendance de sa réalisation, la ligne n'étant alors qu'une « simple opération » soumise au concept : « chose morte »⁴. Une telle rhétorique semblait donc entériner cette assimilation faite entre la conception et la connaissance, la complétude de l'œuvre enseignant sur la qualité, la clarté et la compréhension du concept formé dans l'esprit.

Dès lors, pourrait-on écrire, en raison de leur paternité, la peinture comme la sculpture, ça sait et ça donne à connaître, ça montre et ça démontre, parce que dans l'*idea*, l'idée, il y a d'évidence (*videre*) l'articulation du voir au savoir — l'*eidos* grec dont est issu le terme, étant étymologiquement lié à l'aspect de la chose vue. Mais à y insister de la sorte, à faire du geste traceur, délinéateur, une simple opération « morte » et secondaire, on courrait infailliblement le risque de faire de l'exécution, dernier ressort de l'œuvre où pourtant tout se joue, une simple répétition moribonde, au cours de laquelle peuvent s'occasionner bien des pertes.

Forme graphique

- « *In other words, the black if not on the drawing, it is the drawing?* »
- « *That seems to be correct* »⁵.

Répondant à l'appel formulé dès les XV^e et XVI^e siècles de couvrir entièrement la toile, le support⁶, les dessins de Richard Serra, au regard de leur

stricte monochromie et de l'unité qui en résulte, sembleraient également pouvoir répondre de la théorie formaliste moderniste fondée sur les qualités d'un art à l'apparente pureté rétinienne⁷. Mais ce serait là trop vite conclure d'une parenté formelle entretenue avec les œuvres ayant reçu l'assentiment de Greenberg et de ses épigones, et faire en réalité peu de cas de la longévité de l'exercice mené par l'artiste.

En outre, Serra se fait pareillement quelque peu distant d'une autre modernité, esquissée celle-ci par Jean Clay. Une modernité qui aurait vu, au prix d'une révision de la traditionnelle compréhension du *disegno* depuis le XVI^e siècle, les propriétés du dessin transposées dans le champ pictural, c'est-à-dire faisant d'une surface «projective» procédant de l'idée, une surface «inductive» remontant depuis les faits, et dans lequel le support – le subjectile – devient constitutif du trait⁸. C'est que, comme il y insiste, il n'a jamais envisagé son travail graphique comme peinture mais bien comme dessin. Or ce à quoi tend la pratique de Serra est l'unification du support avec le trait formé qu'il accueille. Ainsi l'artiste écrivit-il :

«Le papier garde le pastel gras sur sa surface, alors qu'il ne fait qu'un avec la surface de la toile. Le papier est toujours compris comme un vecteur sur lequel est appliquée la peinture. Je voulais que le pastel gras et la surface qui le supporte soient perçus comme un» ou encore, le déclarant autrement, «je voulais rendre le dessin intégral à sa structure et à ses propriétés»⁹.

Ne plus donc voir affleurer cet altérant support, ce «linge» (Jean Clay) qui par dessous travaille¹⁰. Ce faisant, cette qualité graphique sur laquelle revient pourtant constamment Serra semblerait alors devoir se dérober si l'on veut bien se souvenir du risque de disparition que Walter Benjamin faisait courir au dessin couvrant «totalement son fond», et sur lequel Yve-Alain Bois insistait à bon droit¹¹. Mais loin que leurs qualités se conjuguent pour n'en plus caractériser qu'un unique objet à l'hybridité unifiée, c'est à une *absorption* du support que se livrent les couches successives de pastel gras ou de charbon qu'applique Serra. L'intégration du tracé et de son support ne mène pas alors ici à la transpiration du dernier, ainsi que la chose était par exemple à l'œuvre dans les «voiles» imprégnés de Morris Louis, mais bien à son effacement, sa digestion ; le support-fond – ainsi qu'autorise à penser l'enjeu de cette jointure le *ground* anglophone – s'épuisant dans son identité à la forme. Symptomatique à cet égard, bien que restant acte isolé par la dimension ironique qu'il engageait, le dessin intitulé *Institutionalized Abstract Art* (1976) fut réalisé par une application directe du pastel gras sur le mur de la salle d'exposition.

Ainsi, le dessin, ou disons le plutôt, le «matériau graphique» – puisque c'est bien selon ce critère technique que Serra déduit les termes et la nature de sa pratique –, aura donc consommé et consumé son support local, son support temporaire tout autant. Mais pour l'avoir relégué, pour l'avoir débordé, cette surface d'inscription, le «dessin» dut alors s'enlever sur autre chose, un rien. S'enlever : enlevé, dérobé, absorbé par le mur¹². Ainsi, pour le spectateur pris de recul, comme on

serait pris de vertige, s’y inscrit ou sourd la noirceur du pastel ou du charbon. Dessin à la suie (re)pris dans sa dimension murale, pariétale... peinture d’ombre.

Signer d’un trait l’espace

«I think what’s interesting in any form, definitively in sculpture, is that the drawing usually occurs where the surface meets the space»¹³.

Dans les «dessins» de Serra, dans leur opacité, la dense noirceur du matériau supprime tout jeu illusionniste, tout jeu de *chiaroscuro*, sous entendu factice. Pour autant, la manipulation, la chirurgie artistique ne pouvant, ni ne voulant gommer les effets de superposition et de structure, la matière (pastel ou charbon) provoque d’iridescents reflets à sa surface, de lumineux bruissements animant ces masses noirâtres. Naît alors cette *sensation physique* d’un espace matériel se déployant¹⁴. Il semblerait dès lors qu’aux confins d’un repli auto-référentiel de la surface — ici dessinée —, sa clôture sur elle-même semblant s’inscrire momentanément dans le cheminement moderniste traditionnel, provoque en réalité son déplacement, sa perméabilité à un ou des domaines exogènes. Se rejouerait alors la scène de sa perte, scène jouée une première fois et peut-être malgré lui (si l’on se réfère à l’inflexion qu’allait suivre sa peinture) par Franck Stella, et dont témoigneraient ici la transformation des bords de la masse graphique en coupures physiques, de même que l’évidence des valeurs tactiles de la surface. Vers le milieu des années soixante, on le sait, les artistes minimalistes allaient en effet déduire des célèbres *striped paintings* du jeune Stella, l’obsolescence de la peinture auquel ne pouvait manquer selon eux de mener la logique de la théorie formaliste moderniste poussée au plus loin. Selon eux, les peintures de Stella, couvertes de bandes systématiquement appliquées par réverbération à la forme des bords physiques du support, ne faisaient en somme qu’en répéter avec ostentation l’existence physique, objectale¹⁵. Mais de cette conclusion que constitue dans le cheminement pictural moderniste la peinture de Stella et le monochrome — marquant ainsi un terme à l’impératif de pureté rétinienne et s’ouvrant pour certains sur le monde physique —, Serra cherche à se départir. C’est que pour Serra, le monochrome moderniste a bel et bien existé, et à travers lui l’évidence de la surface picturale. Et c’est précisément en raison de la croyance en l’existence de cette surface que celle-ci peut être supprimée, écartée. (Alors même que pour certains, ainsi que le suggérèrent déjà certaines œuvres de Jackson Pollock, les voiles de Morris Louis, le travail de Robert Ryman, de même que celui d’autres artistes après eux, cette surface picturale n’est pas ce donné que l’on a longtemps crû, cette évidence avec laquelle on en a fini). Ce n’est donc pas de peinture dont il s’agit dans le cas qui nous occupe, ceci nous confortant dans l’idée que c’est bien du côté de l’économie du dessin qu’il nous faut lorgner. Le dessin dont on ne peut dire, au même titre que la peinture, que le support s’identifie au fond, bien que ce soit par lui qu’il apparaisse.

En effet, en dessin, lorsque sur une feuille de papier s’inscrit un trait, lorsque celui-ci s’y enlève, alors le papier se lève-t-il comme fond, arrière-fond, et non plus exclusivement dans la neutralité du champ d’inscription. Le trait alors fait

système avec le support, chacun se définissant par rapport à l'autre. Opérant comme révélateur et organisateur, dévoilant le support comme fond et le désignant comme tel, un trait sur une feuille en révèle d'un même jet la possible transparence fictionnelle. Mais de cette qualité première de support subsiste néanmoins quelque chose, effet qu'en peinture l'apprêt, le gesso qu'y étale le peintre annuleraient avant même tout tracé – quoi qu'encore certaines toiles de Monet et surtout de Cézanne viendraient contredire cette dernière remarque. Il ne s'agit donc plus, ou pas encore, de la fenêtre illusionniste albertienne, mais d'une affirmation de facticité et d'invention. Il y aurait donc là comme une certaine opacité que viendrait rendre le trait au support, salissant la transparence, la diaphanéité dont il suggère cependant simultanément le pouvoir d'y faire plonger le regard, au creux de l'«espace immatériel» de l'*istoria*. Il y aurait donc localement un moment vacillant ou dialectique à l'œuvre entre le support devant fonctionner comme «fenêtre ouverte» et le support comme surface substantielle¹⁶. S'instaure alors une tension entre deux régimes logiques, deux économies distinctes – soit représentation, soit présentation. Ainsi, le trait sur le papier construit-il à l'aide du support son fond, lequel pour autant rappelle constamment, par sa matérialité épidermique, à sa fonction primordiale, privant le support de ne jamais s'épanouir et s'épandre comme tel, de n'être jamais pleinement fond. Or ce qui se joue constamment en art, et que Serra perçoit comme un drame, c'est ce glissement du support, son échappée vers le fond. Il écrit : «Problème récent posé par l'étalement de matériaux, d'éléments sur le sol, dans le champ visuel ; c'est l'incapacité de ce mode paysager à éviter une organisation figurative du sol : la convention picturale»¹⁷. En témoigne alors l'attitude de l'artiste vis-à-vis de la notion de *Gestalt* comprise dans son principe d'opposition fond/forme¹⁸, pauvreté à ses yeux. Alors, quoi qu'il soit sculpteur, on pourrait penser que c'est bien au domaine graphique que Serra emprunte ses stratégies, pour que toujours subsiste quelque chose du support. Comme si à sauver ce support, ne fut-ce que partiellement, on sauverait du même coup l'œuvre dans sa dimension d'ouverture.

Déjouer la forme en abîmant le fond, déplacer le support pour «infinir» le champ. Ainsi donc, l'absorption de la toile par le pastel gras semble-t-elle reconduire la masse noirâtre à jouer ailleurs et autrement, comme par effraction, sur un autre support, dans une autre dimension : le mur, l'espace, le volume. Un dessin de Serra, comme un trait, au moment de l'empreindre, dévoile l'espace de la pièce dans lequel il se trouve et pour lequel il a été réalisé¹⁹. Les organisant et aidant à les définir, l'espace, le volume, ne sont plus alors perçus que par et à travers lui.

Présence du trait

«A canvas covered with black remains an extension of drawing in that it is an extension of marking»²⁰.

Trait graphique donc, *graphein* désignant autant l'acte d'écriture que de peinture. Trait et non ligne, ainsi qu'invite encore à le penser la distinction proposée par Hubert Damisch : la ligne, conformément à la tradition, «se présentera comme le produit d'un travail d'idéalisation qui aura pour premier effet que la

définition et la fonction abstraite paraissent l'emporter en elle sur la composante matérielle et la *puissance de tracement* dont elle procède²¹. Puissance de tracement : marquer, oblitérer. À rebours, par les effets qu'ils suscitent, à considérer les «dessins» de Serra comme traits et non comme lignes (délimitations), on saisit le brouillage qu'ils opèrent, faisant du graphe une chose à (res)sentir plutôt qu'à lire. Et c'est bien ici que pareille appréhension du «dessin» s'émancipe de la fonction «conceptualisante» qui traditionnellement lui incombait depuis la Renaissance ; Alberti l'annonçant déjà, lui qui soulignait cette mission adamique du cerne ligné conférant aux choses leur nom²². à ne plus clore le contour dès lors, c'est la signification des choses et leur compréhension qui seraient ainsi mises en péril. Cependant que l'on pourra objecter à cette présomptueuse certitude de la représentation naguère défendue, que toujours joue (le jeu étant pris ici au sens de la marge autant que de l'ironie) un écart, ainsi que l'écrivait Jacques Derrida : «Ce qu'on ne peut pas ainsi représenter par une ligne, c'est le tour du re-tour quand il a l'allure de la re-présentation. Ce qu'on ne peut représenter, c'est le rapport de la représentation à la présence dite originaire». Car entre la représentation et la chose, entre le signifiant et le signifié, s'insinue un interstice, aussi minime soit-il, qui assure «au mensonge, à la falsification et au vice» un logement²³.

Ainsi peut-être, la ligne qui cerne devant ne jamais se rejoindre mais toujours s'involuer, seul le trait alors pourrait-il prétendre à l'*existence* et à l'*apparition*. Et peut-être à raison, cet appel à l'existence, «sans plus de cause» précisera-t-on, pourrait-il trouver descendance dans la peinture d'Édouard Manet, grosse pourrait-on dire désormais des interprétations ayant montré sa modernité, et singulièrement des commentaires de Georges Bataille qui, dans l'important article qu'il lui consacra, mit en évidence la *nudité* qu'elle dévoilait. En effet, la peinture de Manet, et sans doute pour la première fois avec une telle véhémence, marque-t-elle ce passage «d'un langage qui raconte, c'est-à-dire d'un "spectacle réel ou imaginaire", à ce qu'elle est nue : "taches, couleurs, mouvement"». Une peinture qui ne dit plus, mais qui montre. Et puisqu'elle ne dit plus rien cette peinture, elle se tait. S'en dégage un silence, «comme celui d'un navire échoué». Un silence – absence de sons, de paroles, donc mutisme – qui témoigne d'une présence, qui révèle une présence «dont la simplicité est celle de l'absence»²⁴. Au «naufrage du sujet» alors, à son abîme dont l'art de Manet fut le théâtre, succéda une certaine modernité, celle d'une présence ou apparition premières²⁵ dont témoignerait encore l'œuvre de Richard Serra.

Un trait sur fond de rien

«Forming with molds in molten lead (the juncture of the wall and the floor) and cutting were other modes of drawing contained in the sculpture at the time [...]»²⁶.

Ainsi donc les «dessins» de Serra, dont on a souligné plus haut la nature physique, doivent-ils se comprendre comme des traits qui, comme dans les dernières toiles de Mondrian, n'œuvrent pas seulement à se faire contour – c'est

l'incision qui en tient lieu ici – mais masse colorée²⁷ ; l'essentialité du trait résidant alors dans «l'engendrement d'une découpe»²⁸. Incisés, taillés. La taille : coupure et grandeur. Ces imposantes masses noires, informées par incisions, créent sur le mur, dans le mur, une béance, un trou. Ainsi, la surface murale se voit-elle touchée, oblitérée par soustraction : trou noir par saturation, par densité excessive de matière. Par voie d'ajout, effet de soustraction : *per via di porre, forza di levare*, sculpture. à nouer les deux bouts, ceux dont usa en 1549 Michel-Ange dans une lettre adressée à Benedetto Varchi pour distinguer les arts de la peinture et de la sculpture, il y aurait là encore quelque fondement à envisager ces dessins dans leurs effets sculpturaux, dans leur dimension sculpturale. Et ce, au moment même où le recours à l'action d'ajout jouerait contre le traditionnel processus aphaïrétique visant à faire émerger de la matière l'*idea* que l'artiste y aurait préalablement inscrite ; écart par rapport à la tradition à nouveau²⁹.

Or en 1968 déjà, Richard Serra avait-il travaillé au mur, avait-il travaillé le mur : celui de l'entrepôt de la galerie new-yorkaise Leo Castelli. *Splashing*, œuvre désormais fameuse, consista en la projection à l'angle formé par le sol et l'un des murs de l'entrepôt de masses de plomb en fusion. Solidifié par son refroidissement, le métal jeté apparaissait telle une suture cautérisée. Soustrayant au regard (par voie d'ajout) ce repère spatial horizontal, perturbant ainsi la lecture de l'architecture et l'orientation physique en son sein, les éclaboussures de plomb masquaient la jointure entre les deux plans architectoniques, tout en soulignant leur nécessaire liaison. «Couper c'est tracer une ligne, séparer, établir une distinction, définir les relations spécifiques entre les lignes du dessin et les lignes de l'architecture. La coupe définit et redéfinit en tant que ligne la structure»³⁰. Diviser, lier : ainsi ce grossier trait plombifère œuvrait-il dialectiquement, tout en maintenant par les caractères éclaté et dispersé des giclures maculant sol et mur l'ouverture d'une œuvre aux profils indécis.

Et de trait en est-il encore souvent question dans le travail plus littéralement sculptural de l'américain. L'œuvre *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* (1970-1971), entre autres, consiste en une série de trois plaques d'acier corten quadrangulaires enfoncées partiellement dans le sol, hautes de 1,50 m et longues respectivement de 14, 20 m, 16,50 et 18 mètres. Jouant sur les ondulations naturelles du champ dans lequel elles ont été déployées et qu'elles révèlent, les plaques, en raison de la déclivité du terrain où elles ont été enchâssées, présentent un profil triangulaire allongé ; le bord supérieur de chacune affleurant au point le plus élevé du terrain, la tranche opposée de la plaque émergeant quant à elle dans toute sa hauteur, ne faisant plus que reposer sur le sol. En outre, les trois plaques ont été disséminées dans l'espace de telle sorte que le point inférieur du mètre cinquante de dénivellation enregistrée par la première constitue le niveau supérieur de la seconde, et de même pour la dernière. Pour le spectateur vagabond, la perception qui sera faite de ces trois plaques évoluera selon les points de vue adoptés, pour apparaître, vue d'en haut, telle une droite horizontale

maintenue au dessus du sol, tel un trait intensif barrant le champ³¹. Qui plus est, l'efficace de *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* réside-t-elle dans le fait qu'on ne peut pas voir plus d'une plaque à la fois. Ce déploiement spatial, par excès, interdit toute construction formelle, inapte qu'est le spectateur à cerner l'étendue, à en joindre les bords sinon que par déplacements successifs et appréhension fragmentaire. Et à nouveau, par glissement, comme versant du côté indiciel du signe, l'œuvre donnerait-elle lieu à un travail de la présentation : « Il [mon travail] se rapporte davantage à l'engendrement d'un champ de force, de sorte que l'on perçoit l'espace physiquement plutôt qu'optiquement »³². Franchir donc le seuil du médium, encore, pour inquiéter le fond. Précipiter la médiation ; faire un trait, un geste « sur fond de rien » disait Louis Marin.

Ainsi comprise, l'œuvre de Richard Serra dénote une prise à contre-pieds de la représentation, entendue au sens de sa « convention figurative ». Les œuvres de Serra, ainsi que pourrait sans doute nous le laisser penser par ailleurs la défiance déjà évoquée de l'artiste vis-à-vis de la *Gestalt*, n'opèrent plus cette « coupure sémiotique » dont parle Daniel Bougnoux. Ne rien représenter, n'être le simulacre, la députation de rien donc, que sa propre raison d'apparition. Et c'est bien à ce moment que s'opère le glissement du support, lorsque remonte le « fond [...] dans la figure, la matière dans la forme, l'objet dans le signe ou l'énergie dans l'information [...]. Le vide ou l'espace de renvoi propre à la coupure sémiotique se remplit d'une présence irrécusable, qui est l'objet de la sensation [...] »³³. Ainsi donc trouverait à s'expliciter la modernité héritée de Manet suggérée plus haut, modernité qui serait celle de la présence que met à nu le mutisme du sujet. Se refusant au cerne, à la ligne qui cerne, Serra chercherait non pas à donner une chose à reconnaître, mais à en donner une *sensation*.

Ignorer sa propre direction

« *The preoccupation with site and context was paralleled in drawing, in that my drawings began to take on a place within the space of the wall* »³⁴.

Tracés disjoints et indistincts, dé-cernes : représentation échouée puisque non clôturée. Le terme de la ligne qui ne rejoint pas son origine ne trace pas le contour d'une représentation mais un trait de présentation, un trait à valeur indicielle. Et comme un trait sur une surface, une élévation dans un paysage constitue un marqueur qui caractérise l'espace. En opérant localement sur le mode de la hachure, de la division, le tracé intervient comme repère autour duquel s'articule l'espace environnant. Mais en multipliant ces repères articulatoires, comme c'est le cas pour *Pulitzer Piece* ou pour *Shift* (1970-1972), autre dissémination de traits de béton dans un champ, paradoxalement peut-être Serra désarticule-t-il dans un premier temps l'ensemble, multipliant les points de vue chargés d'organiser la saisie du paysage par le spectateur et de le rendre ainsi perceptible, com-préhensible. Il en va là dans l'effet, on le comprend, à l'instar de ses dessins.

Philippe-Alain Michaud écrivait que : « Dans les sinuosités improvisées et imprévisibles du geste, le dessin ignore sa propre direction [...] »³⁵. Et c'est précisément cette ignorance, cette errance du tracé que Serra met en œuvre dans ses dessins et sculptures, et dans laquelle se voit pour un temps enfermé le spectateur. Cette volonté affichée et maîtrisée d'un retour à l'expérience peut sans doute expliquer, pour partie, ce retour au trait en deçà ou au-delà de l'usage qui en a été fait durant toute une tradition artistique des Temps Modernes. Là où une idée, un concept semblait devoir attendre un cerne clair et fermé, l'activité créatrice, dans une sorte de moment « régressif » faisant retour à l'expérience primordiale, ne (re)trouve pas un cerne mais un trait. Refusant ainsi de clore le cerne, Serra prive le support de son « devenir fond », ce fond distinct qui scellerait la forme et sa compréhension. Serra s'inscrit donc bien dans cette double historicité que sont la « tradition vasarienne » de l'idée et le « mythe moderniste », mais pour s'y opposer, prenant le contre-pied de l'une et l'autre. Une autre modernité travaille son œuvre. Non pas celle du modernisme et de son « unisme » visuel, mais bien celle du trait processuel qui informe, de l'acte performatif³⁶ au travail ; caractères de la modernité non moins contenus en germe dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour autant, ces traits « dé-cernés » n'en participent pas moins à la structuration et à l'organisation de l'œuvre. Si une forme clairement délimitée indexe un concept lucide illuminant l'intellect, un trait indécis requerra quant à lui une errance constructive et créatrice. Et c'est bien ce qu'imposent les « dessins » autant que les sculptures de Serra, dont les effets visuels et physiques modifient l'appréhension de l'espace et en appelle, après égarement, la ré-articulation. C'est que pareille compréhension – qui toujours passerait par une *préhension*, prise qui assure la saisie – se verrait toujours à *première vue* déjouée par les dessins de Serra qui, au travers d'une bidimensionnalité pénétrant la troisième, par voie d'effet visuel affectant physiquement, c'est-à-dire excitant une potentielle tactilité ne devant jamais s'accomplir, oscillent constamment entre visualité et matérialité, trompant ainsi toute prise et toute maîtrise. Un autre mode de compréhension des choses serait donc à l'œuvre, celui qui refuserait de conclure, de mettre un terme, et qui se déduirait par seule logique intellectuelle. Refus du conclure qui clôt, c'est-à-dire qui ferme et fige autant qu'il prive d'accès. Formes au travail, formes muables, mouvantes, latentes : les œuvres de Richard Serra déstabilisent l'espace qui les accueille, rendant indécises les dimensions et les limites dans lesquelles elles sont amenées à se déployer. À la rencontre de ces traits, c'est le spectateur alors qui ignore sa propre direction, fut-ce momentanément, contraint qu'il est de toujours devoir réévaluer et reconstituer les conditions de perception de ce qui, soumis au regard du corps, l'enténèbre un moment.

- 1 «Richard Serra interviewed by Lizzie Borden» [1977], dans *Richard Serra. Tekeningen/Drawings 1971-1977*, Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, 1977, p.9.
- 2 Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], t. I, trad. et éd. commentée sous la dir. d'André Chastel, 2^e éd., Paris, Berger-Levrault, 1981, pp.149-150. Nous soulignons.
- 3 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p.99.
- 4 Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], tr. de l'allemand par Henri Joly, préface de Jean Molino, Paris, Gallimard, 1989, pp.235-238 notes 199 à 201.
- 5 «Richard Serra interviewed by Lizzie Borden», *op. cit.*, p.9.
- 6 Voir Yve-Alain Bois, «Descriptions, situations and echoes: on Richard Serra's drawings», dans *Richard Serra. Drawings-Zeichnungen. 1969-1990. Catalogue raisonné*, p.18. Ainsi Vasari, dans ses *Vite*, écrivait-il que «La pittura è un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola o di muro o di tela» (Edizioni Torrentiana, 1550). De même que déjà avant lui Léon Battista Alberti pouvait écrire de la section de la pyramide visuelle – la peinture – qu'elle «est représentée avec art sur une surface donnée au moyen de lignes et de couleurs». *De la Peinture. De Pictura* [1435], préf., trad. et notes par Jean-Louis Schefer, intro. par Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula-Dédale, 1992, § 12, p.103.
- 7 Clement Greenberg écrivait cependant dans «Modernist painting», que «La planéité vers laquelle la peinture moderniste s'oriente ne saurait être une planéité absolue [utter flatness]. La prise de conscience accrue du plan pictural ne peut plus autoriser l'illusion sculptural, le trompe l'œil, mais elle peut et doit encore autoriser l'illusion optique. La première marque apposée sur la surface détruit sa planéité virtuelle [...]. À dire vrai sans doute faudrait-il relire la flatness brandie par Greenberg à la nuance de cette «première marque apposée sur la surface», pour comprendre qu'un monochrome et a fortiori la toile immaculée n'auraient peut-être pas reçu l'assentiment du critique. Clement Greenberg, «Modernist Painting» [1961], dans Gregory Battcock (éd.), *The New Art. A critical anthology*, New York, Dutton, 1966, p.107.
- 8 Jean Clay, «La peinture en charpie», dans *Macula*, n°3-4, 1978, pp.168-169.
- 9 Richard Serra, «Notes on drawings» [1977], dans *Richard Serra. Drawings-Zeichnungen...*, *op. cit.*, p.11 et «Richard Serra interviewed by Lizzie Borden», *op. cit.*, p.12. Nous soulignons.
- 10 Ne s'y opère donc pas l'«actualisation du support» dont parle Jean Clay. Jean Clay, *op. cit.*, p.169. Notons qu'il y aurait pourtant bien là d'évidence une «conformité» avec le modernisme greenbergien lorsqu'il se donne pour «but», comme le résume de façon critique Leo Steinberg, «de fonder figure et fond, d'intégrer forme et champ, d'éliminer les discontinuités premier plan/arrière-plan, de réduire les motifs aux éléments – horizontaux ou verticaux – qui peuvent laisser imaginer une sorte de symbiose entre l'image et le cadre, de fonder en un seul geste peinture et dessin et de mettre en équation composition et exécution [...], bref d'accomplir la synthèse de tous les éléments distincts dans l'art de peindre [...]». Leo Steinberg, «Other criteria» [1972], dans Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Ed. Territoires, 1979, p.44. Nous soulignons.
- 11 Voir le texte «De la peinture ou le signe et la marque» [1917], présenté par Yve-Alain Bois, publié dans *La Part de l'Œil. Dossier: le dessin*, n°6, 1990, pp.10-15.
- 12 Déduire des couches successives, du feuilletage (différentes couches de pastel noir sur la toile, elle-même sur le mur), un ressaut ne rendrait pas compte de l'effet visuel créé puisque, plutôt, la masse noire creuse, s'inscrit dans et même un peu en deçà. On n'a pas ici ce travail, d'ailleurs contemporain, de la surface «en tant que volume et épaisseur» dont parle Christian Bonnefoi. Voir «Sur l'apparition du visible. Un entretien avec Christian Bonnefoi» publié dans *écrits sur l'art (1974-1981)*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1997, p.167.
- 13 Richard Serra, «Interview by David Sylvester», dans *Richard Serra. Sculpture 1985-1998* (cat. d'expo.), Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1999, p.193.
- 14 Rappelons ici l'inextricable entrelacs qui noue le visible et le tangible, et dont Maurice Merleau-Ponty a rappelé l'évidence: «Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle». Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p.177.

15 Michael Fried forgea, pour rendre compte de telle pratique picturale dont il tirait des conclusions diamétralement opposées de celles des minimalistes, le concept de «structure déductive». Voir entre autres son essai «Trois peintres américains» [1965], dans *Peindre. Revue d'esthétique*, n°1/1976, Paris, UGE, 1976, pp.286-287, p.297 et pp.321-323.

16 Voir à ce sujet Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, pp.143-146.

17 Richard Serra, «*Play it again, Sam*» [1970], dans *écrits et entretiens. 1970-1989*, tr. de l'américain par Gilles Courtois, Paris, Daniel Leblond éditeur, 1990, p.15.

18 Dans les écrits de Serra, la valeur de «Gestalt» désigne les qualités intègre et unitaire qu'une forme acquiert, visuellement, par discernement, par opposition à un fond. Peut-être plus explicite à leur sujet, Robert Morris caractérisa les effets de Gestalt comme la perception d'une forme – solide ou plane –, comme un tout indivisible, une forme «unitaire». «La caractéristique d'une gestalt est qu'une fois établie, toutes les informations la concernant, en tant que gestalt, sont épuisées. (On ne cherche pas, par exemple, la gestalt d'une gestalt)». Robert Morris, «Notes on sculpture, première partie» [1966], publié dans Claude Gintz, *op. cit.*, p.88.

19 Ce qui n'est bien sûr pas sans faire signe vers le concept de *site specificity* développé par l'artiste.

20 Richard Serra, «Notes on drawings», *op. cit.*, p.11.

21 Hubert Damisch, «Au détour du trait et par le travers de la ligne», dans *Du trait à la ligne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p.11.

22 Léon Battista Alberti, *De la Peinture. De Pictura*, *op. cit.*, § 3, p.77.

23 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, pp.289-291.

24 Georges Bataille, «Manet» [1955], dans *Œuvres complètes. IX*, Paris, Gallimard, 1979, pp.142 et suivantes.

25 Précisons que le terme de présence ne devrait s'entendre ici qu'au sens stricte où l'entendait Georges Bataille, puisque depuis lors, cette notion a été inquiétée par les analyses de Jacques Derrida auquel il a été fait référence plus haut. Citons, sans rentrer plus avant dans le contenu de ses analyses, ce beau passage sur le trait, destitué de toute possession et qualité: «Un tracé ne se voit pas. On devrait ne pas le voir (ne disons pas pour autant: "Il faut ne pas le voir") dans la mesure où ce qui lui reste d'épaisseur colorée tend à s'exténuer pour marquer la seule bordure d'un contour: entre le dedans et le dehors d'une figure. Cette limite atteinte, il n'y a plus à voir, pas même du noir et blanc, de la figure/forme, et c'est le trait, voici la ligne même: qui donc n'est plus ce qu'elle est, car elle ne se rapporte dès lors jamais à elle-même sans se diviser aussitôt, la divisibilité du trait interrompant ici toute identification pure, et formant, on l'aura sans doute compris maintenant, notre hypothèse générale pour toute pensée du dessin, à la limite inaccessible en droit. Cette limite n'est jamais présentement atteinte mais le dessin toujours fait signe vers cette inaccessibilité, vers le seuil où n'apparaît que l'entour du trait, ce qu'il espace en délimitant et qui donc ne lui appartient pas. Rien n'appartient au trait, donc au dessin et à la pensée du dessin, pas même sa propre "trace". Rien n'y participe même. Il ne joint et n'ajoute qu'en séparant». Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p.58.

26 Richard Serra, «Interviewed with Lizzie Borden», *op. cit.*, p.11.

27 Lorsque Serra acquiesce en effet à l'avis que le noir n'est pas *sur* le dessin, mais *le* dessin, il y aurait là à penser la congruence de la «forme graphique» à sa couleur («[black] is the drawing»). Il y aurait à penser encore une fois la dimension physique qu'engage cette pratique; pratique pouvant trouver de la sorte à s'inscrire dans le traditionnel débat qui opposa à l'époque classique dessin et coloris. Un dessin qui cerne travaille du côté de l'intellect, alors que son repli vers la couleur l'amènerait à jouer du côté matériel, tactile. À moins d'opérer, comme le fit Roger de Piles, ce singulier renversement, plaçant du côté tactile le dessin, faisant de la finalité de la peinture, et donc du coloris par lequel elle trouve à se définir, non pas d'instruire, mais d'émouvoir; le dessin subsistant toujours comme ce qui assure la connaissance. «Quelle que soit l'époque, mettre en cause la suprématie du dessin, c'est s'en prendre aux conditions intellectuelles qui fondent l'intelligibilité de la représentation picturale et donc ruiner toute possibilité de rattacher celle-ci à l'univers du discours». Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [1989], Paris, Champs/Flammarion, 1999, p.163. Nous soulignons. Mais on le verrait donc à nouveau ici: mettre en crise le dessin, que ce soit par valorisation de la couleur ou par esquivance de ce qui assure son intégrité, le cerne clos – ce que feraient doublement à nos yeux les «traits colorés» de Serra –, permet de déjouer la connaissance de nature «intellectuelle» qu'il assure.

28 Christine Buci-Glucksmann, «Le travail au noir», dans *Richard Serra. Gravures*, Céret, Musée d'Art Moderne de Céret, 1992, non paginé.

29 Voir Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler* [1976], Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, pp.190-191.

30 «To cut is to draw a line, to separate, to make a distinction, to define the specific relationship between the lines of the drawing and the lines of the architecture. The cut as a line defines and redefines structure». Richard Serra, «Notes sur le dessin», dans *écrits et entretiens*, op. cit., p.241.

31 Notons que dans l'axe, vue d'en bas, la plaque tracera une ligne verticale parallèle au spectateur ; de côté, le regard butera contre une surface faisant écran à la vue du paysage, aussitôt perçue comme l'indice d'un volume massif. En ceci donc, l'œuvre témoignerait bien de ce «transfert des possibilités d'une dimension dans l'autre», dont parlait Rosalind Krauss. Voir «Redessiner la sculpture : Richard Serra», dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, pp.314-316.

32 Richard Serra, «Sight Point 1971-75/Delineator 1974-76», dans *écrits et entretiens*, op. cit., p.59.

33 Daniel Bounoux, «Points de contact (pour une esthétique de l'indice)», dans *Haptisch. La caresse de l'œil*, Cahier de l'Abbaye Sainte-Croix n°75, Les Sables d'Olonne, 1993, p.50.

34 «Richard Serra interviewed by Lizzie Borden», op. cit., p.8.

35 Philippe-Alain Michaud, «Comme le rêve le dessin», dans Philippe-Alain Michaud (sous la direction de), *Comme le rêve le dessin. Dessins italiens des XVI^e et XVII^e siècles du Musée du Louvre. Dessins contemporains du Centre Pompidou*, Paris, Louvre-Centre Pompidou, 2006, p.16.

36 Qualité singulière et récurrente dans l'œuvre de Serra, que nous voudrions désigner ainsi, à la suite de Barthes, par analogie avec la linguistique : caractère d'un discours dont le sens se confond avec l'acte même de l'énonciation. Voir Roland Barthes, «Sagesse de l'art» [1979], dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.166.