



HAL
open science

Narration / abstraction

Yve-Alain Bois, Manuel Fontan del Junco, Elina Gertsman, Aden Kumler,
Vincent Debiais

► **To cite this version:**

Yve-Alain Bois, Manuel Fontan del Junco, Elina Gertsman, Aden Kumler, Vincent Debiais. Narration / abstraction : réflexions croisées entre médiévistes et contemporanéistes. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2022, Raconter, 2, pp.69-96. halshs-03827758

HAL Id: halshs-03827758

<https://shs.hal.science/halshs-03827758>

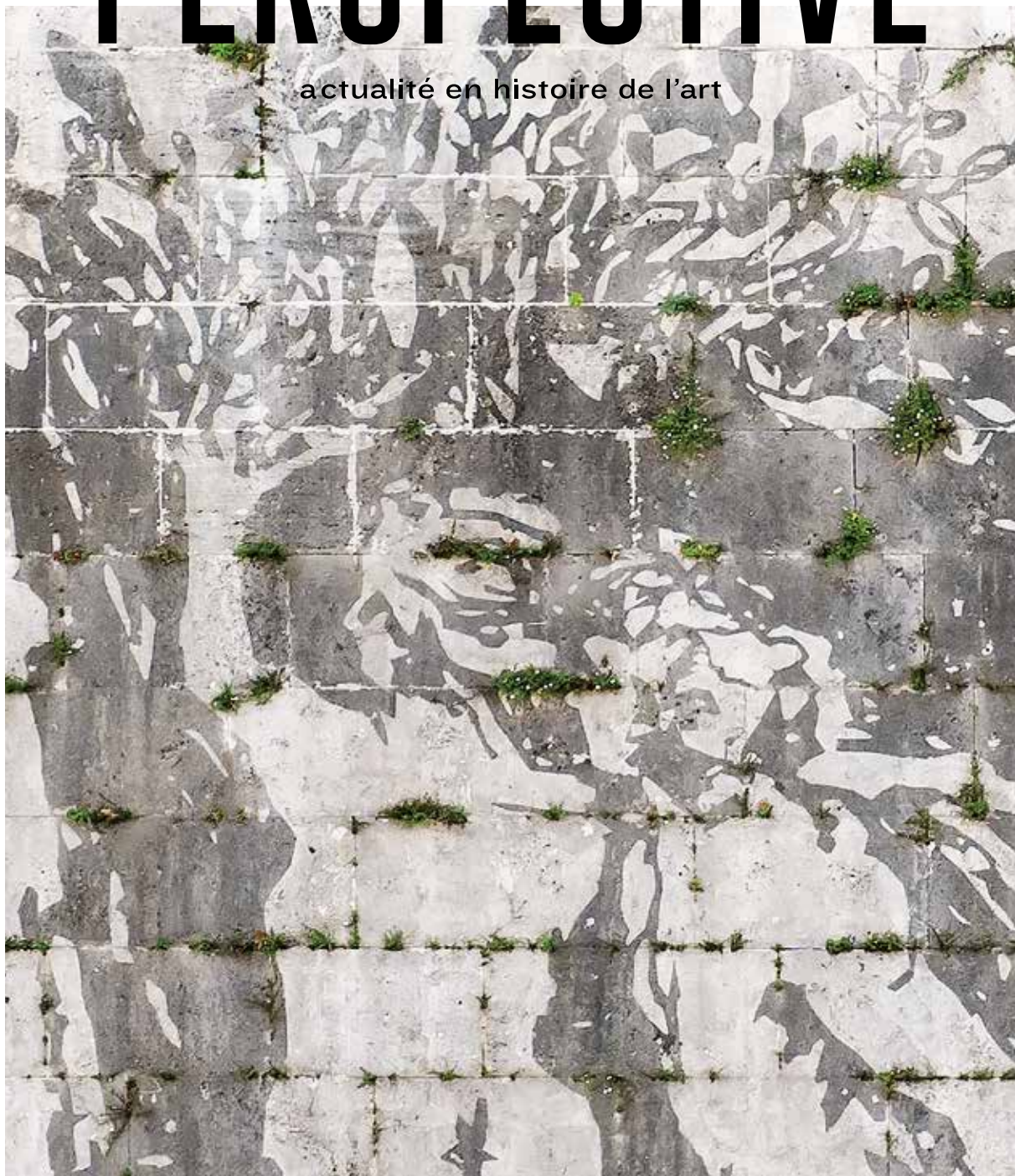
Submitted on 24 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



RACONTER

2022 - 2 Institut national
d'histoire de l'art

2022-2

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

RACONTER

institut
national
d'histoire
de l'art



Perspective a été fondée à l'Institut national d'histoire de l'art par Olivier Bonfait, en 2006. Depuis, Marion Boudon-Machuel (2009-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), Anne Lafont (2013-2017), puis Judith Delfiner (2017-2020) en ont été rédactrices et rédacteur en chef. Marine Kisiel et Matthieu Léglise leur ont succédé en novembre 2020.

Directeur de publication

Éric de Chassey

Rédaction en chef

Marine Kisiel, Matthieu Léglise

Coordination scientifique

Anne-Orange Poilpré

Responsable éditoriale

Katia Bienvenu

Secrétariat de rédaction et de coordination éditoriale

Marie Caillat

Relecture

Marc Budin

Iconographie

Cloé Brosseau

Conception graphique et mise en pages

Anne Desrivières

Logo

Marion Kueny

Impression

Snel Grafics SA

Z.I. des Hauts-Sarts, rue du Fond des Fourches, 21
B-4041 Vatterem, Belgique

Comité scientifique

Laurent Baridon
Jérôme Bessière
Olivier Bonfait
Marion Boudon-Machuel
Esteban Buch
Véronique Dasen
Dominique de Font-Réaulx
Rossella Froissart
Vincent Guichard
Christian Joschke
Anne Lafont
Antoinette Le Normand-Romain
Olivier Meslay
Philippe-Alain Michaud
France Nerlich
Pierre Rosenberg
Alain Schnapp
Victor Stoichita
Isabel Valverde Zaragoza

Comité de rédaction

Francesca Alberti
Basile Baudez
Philippe Bettinelli
Vivian Braga dos Santos
Baptiste Brun
Jean-Sébastien Cluzel
Sophie Cras
Servane Dargnies-de Vitry
Nikolaus Dietrich
Pierre-Olivier Dittmar
Charlotte Foucher
Jean-Marie Gallais
Jérémy Koering
Hélène Leroy
Anne-Orange Poilpré
Nancy Thebaut

**Les versions numériques des numéros
sont accessibles à l'adresse :**
journals.openedition.org/perspective

Diffusion

Le Comptoir des presses d'universités
(FMSH Diffusion)
www.lcdpu.fr/revues/perspective

Édition

Institut national d'histoire de l'art (INHA)
2, rue Vivienne – 75002 Paris
revue-perspective@inha.fr

EAN : 978-2-917902-47-9

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal : octobre 2022

Date de parution : octobre 2022

© Institut national d'histoire de l'art,
2022

La revue *Perspective*
est soutenue par l'Institut
des sciences humaines
et sociales du CNRS.



REMERCIEMENTS

L'équipe de rédaction et Anne-Orange Poilpré tiennent à remercier

William Kentridge et son studio, ainsi que Carole Billy (galerie Marian Goodman) pour leur générosité ;

Felicity Pricam et Maxime Boidy pour leur coopération ;

les auteurs, les membres du comité scientifique et du comité de rédaction, les chercheurs et les traducteurs sollicités durant la préparation de ce volume pour leur précieuse contribution ;

Paola Boué, Thomas Lemire et Alexis Thierry pour leur participation à l'édition de ce numéro ;

les équipes de l'INHA, et tout particulièrement Marine Acker, Mathilde des Bois de La Roche, Victoria Le Boloc'h-Salama, Marie-Laure Moreau, Émeline Mouasseh, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau et Alexandra Thiélin, ainsi que l'équipe de la FMSH Diffusion pour leur soutien.



ÉDITORIAL

6 – Marine Kisiel et Matthieu Légiise

INTRODUCTION

12 – *Récit image mouvement*
Anne-Orange Poilpré

TRIBUNE

29 – *Mais qu'est-ce que vous racontez ?*
– *Une extravagance*
Macha Makeïeff

DÉBATS

39 – *Quelle(s) histoire(s) du cinéma pour le XXI^e siècle ?*
Un débat entre François Albera, Mark Cousins,
Gian Luca Farinelli, Sylvie Lindeperg et Élodie Tamayo,
mené par Ada Ackerman et Massimo Olivero

69 – *Narration / abstraction : réflexions croisées
entre médiévistes et contemporanéistes*
Une discussion entre Yve-Alain Bois, Manuel Fontán
del Junco, Elina Gertsman et Aden Kumler,
menée par Vincent Debiais

97 – *Des récits visuels : narratologie et histoire de l'art*
Un débat entre Raphaël Baroni, Guillaume Cassegrain,
Agnès Guiderdoni et Sandrine Hériché-Pradeau,
mené par Jérémie Koering

125 – *Les historiens de l'art en médiateurs :
formes de la transmission*
Un débat entre Irene Baldriga, Hortense Belhôte,
Jérôme Glicenstein et Bendor Grosvenor,
mené par Myriam Métayer

ENTRETIENS

149 – « *Il n'y avait pas de mot pour ça et pourtant
c'est arrivé* »
Entretien avec Roland Betancourt, par Marion Loiseau

165 – *Par-delà la comparaison. L'image, le texte,
la méthode*
Traduction inédite d'un texte de William John Thomas
Mitchell, par Maxime Boidy



ESSAIS

189 – *Raconter une histoire, raconter l'histoire. Penser la peinture narrative à la période moderne (1435-1775)*
Susanna Caviglia

203 – *Dialectique Orient-Occident. La mise en récit historique de l'art religieux en France par Émile Mâle*
Mathieu Beaud

215 – *Des images claires dans des pièces obscures. Les représentations du Jātakamālā au Tibet oriental (1450-1550)*
Jean-Baptiste Georges-Picot

229 – *Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement*
Damien Delille

249 – *Une fiction objective : John Rewald et l'invention de la fin de l'impressionnisme*
Olivier Schuwer

263 – *Prêter l'œil et l'oreille. Les vite de l'art brut ou la parole confisquée*
Baptiste Brun

277 – *L'historien en producteur d'images. Mises en récit de l'architecture moderne durant l'émergence du postmodernisme*
Pierre Farret

293 – *Récit, genre et tournant « cinématique », ou retour au cinéma. La redéfinition des archétypes du conte de fées et de l'horreur dans l'art de l'image en mouvement : l'expérience britannique*
Elisabetta Garletti

307 – *La reprise de l'histoire. Révisions du récit national dans les œuvres de Titus Kaphar, Sonya Clark et Fabiola Jean-Louis*
Hélène Valance

LECTURES

323 – *Aux racines du voir : enjeux contemporains de l'anthropologie figurative de Philippe Descola*
Thomas Golsenne

•

341 – Résumés

357 – Crédits photographiques et droits d'auteur



Narration / abstraction : réflexions croisées entre médiévistes et contemporanéistes

Une discussion entre Yve-Alain Bois,
Manuel Fontán del Junco, Elina Gertsman
et Aden Kumler, menée par Vincent Debais

La barre oblique placée entre narration et abstraction dans le titre de cette discussion suppose une relation, un rapport entre deux modalités du visuel ; une opposition peut-être, un contrepoint ; ou encore une progression, un cheminement de sens allant du récit à l'idée. La préposition « entre », dans la seconde partie du titre, engage, elle aussi, une mise en relation, un « croisement » entre les spécialistes du Moyen Âge et de l'époque contemporaine, croisement dont il faudrait savoir s'il recoupe également la relation entre ces deux « moments artistiques » ; en d'autres termes, cette relation existe-t-elle en dehors d'une séparation des épistémès ? Est-elle pertinente quand on interroge une notion comme l'abstraction par-delà toute participation au discours sur l'art ? La question est d'autant plus importante qu'elle semble trop présente dans l'historiographie pour être ignorée, d'une part, et qu'elle impose, d'autre part, de revenir aux définitions de chacun des termes employés pour la formuler.

Dans ce titre, la position du problème des relations entre narration et abstraction pourrait déclencher quatre groupes de réflexions. Le premier concerne le régime de la représentation porté par l'une et l'autre notion. Il semble évident que l'abstraction – entendons par là le choix esthétique de représenter par la dissemblance une idée dans une forme qui échappe à l'imitation du réel – n'est ni l'opposé, ni l'inverse de la narration. Il y a de l'histoire en jeu dans l'abstraction, il y a du récit au-delà du mimétisme, de même qu'il y a du concept dans la narration, il y a des processus d'intellection dans le récit. L'historiographie classique sur les origines des questions relatives à l'abstraction, sur ce qu'Otto Stelzer nommait en 1964 « la préhistoire de l'art abstrait¹ », oppose ainsi la figuration, le réalisme, le mimétisme et l'ornement des formes prémodernes de l'art à la négation de toute recherche de figuration dans l'art contemporain. Si le dessin ou la sculpture semblent parfois « informels » et dépouillés de toute forme d'imitation, en particulier dans l'art préhistorique, comme le souligne Dora Vallier², rien ne saurait relever de l'abstraction avant l'art abstrait, et il résiderait toujours dans le geste artistique une manière irréductible de raconter, par similitude ou analogie. Aussi iconique soit-il parfois, l'art médiéval ne pourrait alors s'empêcher de raconter et relèguerait le concept, l'idée ou l'intention de contredire le réel à d'autres formes d'expression.

Le rapprochement entre art contemporain et art médiéval autour de la notion de narration pourrait en réalité permettre de réinvestir la notion d'évocation et celle de *poiesis* comme régimes privilégiés de la représentation médiévale. Il ne s'agirait plus seulement de savoir ce qu'est l'image, de considérer qu'elle figure ou bien représente, mais aussi d'envisager qu'elle permette le surgissement de faits de pensée situés au-delà de toute possibilité d'imitation.

Le deuxième ensemble de questions concerne la différence entre l'abstraction en ce qu'elle constitue un processus intellectuel de séparation entre l'absolu et le contingent dans le but de produire par l'esprit une réalité conceptuelle, universelle et nommable, d'une part, et l'art abstrait en ce qu'il s'affirme comme mouvement artistique et moyen de figurer dans les premières années du *xx^e* siècle, d'autre part. La confusion des deux termes et leur mise en équivalence empêchent de considérer l'abstraction en dehors de tout phénomène d'avant-garde et d'une contemporanéité dont on reconnaîtra la radicalité et l'originalité nécessaire en Europe d'abord, puis aux États-Unis. On aurait pu s'attendre à ce que la publication monumentale de *L'Art des généralités. Théories de l'abstraction* par Alain de Libera en 1999 (Paris, Aubier), dans la formulation intéressante de son titre, déclenche un élan des historiens de l'art du Moyen Âge pour cette question de l'abstraction ; or, il n'en est rien – ce qui montre bien la chape de plomb que fait peser l'historiographie sur la possibilité même d'envisager de l'abstraction avant l'art abstrait. C'est plus généralement le lien mouvant, parfois essentiel, parfois superflu, entre philosophie et art dans la pratique de l'histoire de l'art qu'il faut ici interroger. Le retour aux termes *abstrahere*, *abstractio* et *abstractus* est tout à fait récent et permet d'envisager ce que le Moyen Âge a fait de l'abstraction : à la fois un processus de connaissance qui consiste à détacher l'idée de la forme sans la nier et un recours créatif qui permet de figurer l'idée dans ce qu'elle ne peut être³. L'abstraction est la production d'un mouvement intellectuel qui fait passer le regard de l'image, en ses propriétés matérielles et ses limites, au contenu infigurable qu'elle manifeste dans le sensible.

Troisième point de discussion : le *look-alike* et le pseudomorphisme, soit la reconnaissance hors contexte de constances de similarités formelles⁴. La mise en rapport par l'histoire de l'art du Moyen Âge et du contemporain se heurte nécessairement aux dangers des ressemblances, d'autant plus dans l'actualité du « *medieval modern* » promu par Alexander Nagel en 2012⁵, ou du « *médiéval contemporain* » à l'œuvre dans les études sur le médiévalisme⁶. La narration en images relève-t-elle d'une *structure* dont on pourrait pister les constances d'un moment artistique à l'autre ? Que reste-t-il de la narrativité médiévale, fondée sur un sens singulier de l'histoire, en contexte chrétien en tout cas, dans les manifestations contemporaines de l'art ? À moins qu'il ne faille poser la question autrement : la notion de récit est-elle à ce point indépendante des conceptions de l'histoire qu'on peut la suivre au-delà des périodes et de leurs créations ? Le pseudomorphisme n'a sa place, en ce sens, que s'il prend en charge l'anachronisme, entièrement ; s'il en fait cette modalité d'interrogation des objets telle qu'elle est défendue bec et ongles par Georges Didi-Huberman⁷, comme moyen heuristique d'une connaissance des raisons des formes et non comme un outil comparateur de leurs proximités éventuelles. C'est dans la prise en compte du temps de l'image qu'on peut alors identifier les particules élémentaires de la représentation – le point, la ligne, le plan, la couleur, le contour – en ce qu'elles existent pour elles-mêmes, indépendamment de toute permanence.

Quatrième et dernier paquet de questions donc, celles concernant les ressorts de l'abstraction entre Moyen Âge et contemporain. Si l'on évite le piège du *look-alike*, on devrait pouvoir s'interroger sur ce qui dans l'image permet de rendre visible l'idée. Au premier chef, la couleur, la géométrie et le plan dont l'histoire de l'art médiéval a souvent considéré qu'ils avaient dans le visuel une fonction technique de composition,

plutôt que de sens, alors que l'art abstrait en a fait les moyens par excellence d'une narration sans motif. Reposer ces éléments comme partie du discours, c'est instituer le sens plein de la *figura* d'Erich Auerbach⁸ et souligner le moment de la Renaissance dans l'articulation entre la figure-sujet de l'histoire et la figure-motif de l'histoire de l'art. C'est par commodité éviter aussi le focus sur la notion d'ornement, dont Jean-Claude Bonne a montré l'entière participation au récit pour l'art du Moyen Âge⁹, mais c'est avant tout regarder l'image dans ses intervalles, dans tout ce qui l'institue et la définit sans la décrire. La couleur, en ce qu'elle est couleur et au-delà de tout symbolisme par exemple, peut dès lors redevenir le lieu d'une narration. L'attention portée au recours plutôt qu'au style permet enfin de ne plus poser l'abstraction comme l'aboutissement de processus millénaires de figuration, le climax d'une pensée plastique qui, l'ayant complètement digérée, pourrait désormais, et définitivement, se passer de mimésis. C'est *in fine* penser l'art médiéval en dehors de son devenir.

Les quatre groupes de questions soumis pour cette discussion auraient pu donner lieu à un débat sans consistance, ou bien parce qu'on aurait gommé les spécificités formelles des objets posés pour leur capacité à définir des modalités alternatives de la narration, ou bien parce qu'on aurait exacerbé au contraire des singularités théoriques rendant ces mêmes objets incomparables. Il fallait bien davantage créer une communauté de regards entre les auteurs, qui permette de juxtaposer les images sans les lier, et qui offre la liberté de construire une réflexion collective sans chronologie ni séquence. Sans chronologie ne signifie pas sans histoire ou sans contexte ; cela signifie en revanche que l'on peut envisager l'articulation entre narration et abstraction dans l'image sans supposer par défaut une évolution esthétique qui conduirait au passage d'une image médiévale narrative par définition à une image contemporaine abstraite par décision esthétique. La documentation visuelle, la pensée qui l'a permise, les conditions sociales de son existence démontrent bien au contraire la tendance de l'image à défaire cette évidence.

[Vincent Debiais]

Contredire l'évidence : une narration en abstraction

– **Elina Gertsman.** La tâche que vous fixez au débat en exposant ces quatre points s'articule autour de deux questions centrales qui s'y entremêlent : la distinction entre abstraction médiévale et art abstrait moderne, en tant qu'elle est elle-même liée à deux opérations susceptibles d'être distinguées, celle d'abstraire (à savoir sans représenter) et celle de narrer (à savoir de figurer). Vous soulignez combien il est important de revenir au sens original, prémoderne et en particulier médiéval de l'opération d'abstraction, ce qui met en avant certaines oppositions ou paires (médiéval / moderne) et en relègue d'autres en arrière-plan (abstraction / narration – considérées l'une et l'autre comme catégories formelles). C'est la question de la pseudomorphose qui les relie, le problème des *look-alikes*, qui se pose dans beaucoup de travaux qui ont constitué des tentatives de voir le médiéval dans le moderne et le moderne dans le médiéval. Et c'est autour de cette question que je voudrais structurer ma réponse.

Le passe-temps favori du XIX^e siècle, et assurément des débuts du XX^e siècle – la transformation du médiéval en moderne et du moderne en médiéval – qui semble connaître un certain regain ces derniers temps, témoignait au mieux d'arrière-pensées politiques et nationalistes, ou trahissait au pire une absence de pensée. Il est utile, lorsqu'on veut



1. Page de l'Évangélaire de (Saint-André ? de) Cologne, Mayence, vers 1000, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (KG 54 : 213a), f° 126v°.

réfléchir, de marquer des contrastes et de bâtir des comparaisons : à titre d'exemple, déjà envisagé¹⁰, le contraste entre le folio de l'évangélaire (de Saint-André ?) de Cologne (**fig. 1**) et *Sans-titre*, 1952 de Mark Rothko. En décontextualisant, on peut tirer plaisir des correspondances formelles : la palette, l'empilement des couches de couleurs, l'importance accordée aux qualités matérielles de la peinture et du support, l'évocation de la réification de l'ineffable. Les stratégies et les moyens sont semblables, comme l'est peut-être le but poursuivi. Nous pouvons dire que les évangélares sont étonnamment modernes et que Rothko est étonnamment médiéval. Mais la comparaison s'écroule parce que la pièce de Rothko – énorme, dépourvue de cadre, qui se suffit courageusement à elle-même – est censée enclore ou comprendre le spectateur, tandis que le prédicat de l'image de l'évangélaire la précède ou la suit au sein du codex, et elle s'ancre dans une incomplétude, dans une lecture théologique spécifique, dans un cadre qui structure la peinture comme espace de monstration, et sa petite taille dénote, sans l'agir, quelque chose d'infini. En revanche – et l'objection est cette fois très différente –, si nous considérons, avec Briony Fer, l'abstraction moderne comme un

ensemble d'espaces picturaux et de registres spatiaux différents¹¹, nous pouvons revenir vers l'image de l'évangélaire et voir qu'ici elle approche cette notion précise d'abstraction, à la jonction du médiéval et du moderne, en tant qu'elle s'ouvre sur une multitude d'espaces et de registres picturaux. Comme le procès de sa création traduit par synecdoque le mouvement qui va du signe sensible à son référent inconnaissable théoriquement, on peut dire du procès de la peinture qu'il fonctionne comme le procès de l'abstraction, la matérialité de la peinture et sa peau ainsi portées à la surface, adoptant et libérant la sémiotique de la couleur. Ou, pour suivre encore une fois Yve-Alain Bois¹², la pseudomorphose, ici, pourrait n'être pas aussi « pseudo » qu'on le croit.

Je me demande donc ce qui survient lorsque nous prenons une image qui ne s'inscrit pas dans un contexte théologique et doctrinal aussi net, si nous considérons, par exemple, un manuscrit contenant des textes historiques profanes comme le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, qui constitue la troisième partie du *Speculum majus* du frère dominicain. Le traité, qui se compose de trente livres retraçant l'histoire du monde depuis la Chute jusqu'en l'an 1244 comprend des sections hagiographiques, des énumérations d'événements, ainsi qu'un nombre vertigineux de citations ou d'extraits d'auteurs classiques anciens et médiévaux. L'une des versions du manuscrit du traité, aujourd'hui conservée à Lyon (Bibliothèque municipale

2a-b. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, 1346, Lyon, Bibliothèque municipale (ms 182), f° 135v° et f° 233 [page suivante].

Capitulum primu de impio ana
stasi. et papa symacho. et antipapa lau
rentio. Hugo ubi supra. Rubrica.



Oratio: oratione
Anastasius ab
angusta assup
tis impator si
mul et anguste
maritus aicas

imonni. Acto. Anno domini.
cccc. viii. scandum aduica m
vi. m. c. vi. sumptu imperiali p
pudat. et impant annis. xcv.

Ille ab alario deprauiatis con
stantino polo inuio efo: fauicte ter
tas et psequelatur catholicos.

Impib: ex libro pontifi.

Anastasi angusta symach
na floruit. hic sub intentione
ordinatus e. uno die cu lauretio.
symachus in laudat constanti
mana. Laurentis in laudat te
mare. Ex qua cu septus edenis
et duntis ter senatus. Am ann
symacho. Alii aut lauretio. f

ita intentione rex constituenit pro
ut anto ad inueniam pgerit. ad
iudicium regis theodori. Et am
anto inuoluit in inueniam.
Ite inuoluit equitatis inueniam.
ut qui primo ordinatus fuit; ul
ubi ps maxima cognoscetur ipe
fedit in sede aplice. Equitas in
symachum uenit et cognos in
cognos iutatis. et fals e psul sy
machus. Eodem tempore sym
machus congregauit synodum et
constituit laurentiu i iudicium
a iutatem epm inuoluit. post
annos no. m. x. i. v. d. aliqun ex
dico et ali ex senatu maxime fer
tis et pbmuis in armuauerunt
symachum. et subornauit testes
falsos quos inuoluit inueniam.
ad regem theodoricum. accusate
brm symachum et occulte reuoca
uenit laurentium. post hitello
rome sfo fecit iustitia et duntis
e. am denis et am ad herelant
symacho alii lauretio. Tunc fe
stus et z pbmuis senatores inue
nunt relationem regi et ceperunt
age ut iustitiam daret rex sed
aplice. Tunc rex dedit petrum al
tue a iutatis epm q cano nes p
hitebant. Eodem tempore symach
congregauit epos. xcv. et sua syno
do purgatur a crimine flo. damp
natur petrus altaneus epe iud
for sedis aplice. laurentiu inuen.
quia inuo symacho epe puaterit
sedem eius. Tunc ab omnib: epi
psibus et d iacobib: et omi dco
ul pietate rediregim bs symachus
am gloria apud b m petrum sde



[ms 182]) – celle dite « de Douai » – se répartit en quatre volumes, dont trois (I, II, et IV), copiés de la main du même scribe, offrent une riche illustration dans les marges et des lettrines habitées. Le volume III, qui comprend les livres 17 à 24, copié par un autre scribe, Johannes de Germigniac, qui se nomme lui-même au colophon et donne la date d’achèvement de son ouvrage (1346), apparaît quelque peu inhabituel. À l’instar des trois autres volumes, il présente des encadrements, des bouts de lignes, d’élégants rinceaux, des lettrines fleuries et des créatures hybrides ; ici, pourtant, tous les livres sont précédés d’images d’ouverture qui défient la description. Quand on s’attend dans l’image à un récit, on n’y trouve qu’un fond, un arrière-plan ; en réalité, cet arrière-plan s’avance au premier plan et devient le premier plan, devient l’image ; il devient la figuration. Ainsi le chapitre XXII, qui commence à la mort de l’empereur byzantin Zénon et à l’intronisation de son successeur Anastase I^{er}, s’ouvre-t-il avec un rectangle entouré d’un double cadre, dont le bord extérieur doré enserme une bordure opaque de couleur rose, décorée de blanc (**fig. 2a-b**). À l’intérieur, le fond, d’un bleu profond, est divisé en soixante-dix petits carrés par une grille de doubles lignes horizontales et verticales. Chaque carré contient quatre formes évoquant des pétales, qui se rencontrent au centre, matérialisé par un point blanc, et chaque pétale contient une ligne trifide évoquant la nervure centrale et les nervures secondaires d’une feuille. Les points blancs – quasi-stigmates au centre des quasi-pétales – font écho à ceux qui sont disposés aux intersections des lignes de la grille, mais aussi à ceux qui ornent les bandes roses du cadre intérieur. Ce que cette image a d’inhabituel ne réside pas toutefois dans sa géométrie – qui est, au contraire, assez commune, si l’on considère le fond réticulé qu’on retrouve sur d’autres manuscrits de la fin du Moyen Âge provenant du nord de la France – mais plutôt dans l’évacuation de ce que nous pourrions identifier comme une figuration, au point que notre regard commence, malgré lui, un exercice paréidolique, que dénote le vocabulaire que je viens d’utiliser : pétales, feuilles, nervures, stigmates.

Que faire d’une image comme celle-là ? Certains de ses éléments semblent abstraits dans les deux sens du terme (comme l’art abstrait et comme le résultat de l’opération intellectuelle d’abstraction), tels qu’on les comprend aujourd’hui : ils ne représentent ni ne dénotent, ils sont fragiles d’un point de vue sémiotique, indiquant toutefois, plus ou moins, des modèles diversement disjoints de leur référent matériel ou conceptuel. L’envie de les appeler « abstraits » provient du bagage historiographique laissé par les érudits du début du XX^e siècle, qui n’ont cessé de parler des objets médiévaux en termes modernes et de les comparer à l’art moderne. Mais on doit considérer avec circonspection la terminologie, la langue emphatiquement post-médiévale dans laquelle ces descriptions opèrent. Appliqué à la culture visuelle, le terme d’« abstraction », comme nous l’avons déjà évoqué ailleurs¹³, est un phénomène propre aux périodes récentes ; le mot latin *abstractio*, tel du moins qu’il nous est connu à travers les textes traitant de la perception, des mathématiques, de la noétique et de l’universalisme, signifie quelque chose d’entièrement différent. Souvenons-nous par exemple de Pline pour qui *abstrahere* signifiait une séparation physique, l’acte d’ôter une chose à une autre, ou des théologiens du haut Moyen Âge, qui complexifièrent le terme, l’appliquèrent aux opérations perceptuelles et mathématiques, le conçurent comme séparation du matériel de l’intellectuel, ou plus tard encore, des scolastiques de la fin de l’époque médiévale, qui l’utilisèrent pour situer l’ontologie des objets visibles au cœur de l’abstraction – l’intelligible ôté du monde des fantasmes. Les (non)images de Lyon participent de ce discours intellectuel, en retranchant toute la ressemblance des choses qu’elles sont censées représenter, en tirant leur substance essentielle de leur corporéité phénoménologique, en abstrayant le récit des espaces auxquels il appartient ostensiblement – en attirant par conséquent l’attention sur l’écart, sur l’absence rendue visible des figures.



3a. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, 1346, livre 17, Paris, bibliothèque de la Sorbonne (ms 56), f° 4.

Tandis que les miniatures d'ouverture, dans les manuscrits du nord de la France contemporains du *Speculum historiale*, mettent en scène les récits historiques donnés dans le texte, c'est leur absence que ce manuscrit présente en attirant le regard sur les formes abstraites d'un arrière-plan. Comparons deux miniatures pour voir apparaître le mécanisme de l'abstraction – l'une provenant du manuscrit de Lyon (fig. 3b), l'autre d'un manuscrit contemporain aujourd'hui conservé à la bibliothèque de la Sorbonne (fig. 3a) – ouvrant chacune le livre 17, lequel commence par le règne impérial de Gratien et se poursuit par le récit de celui de Théodose. La miniature de la Sorbonne présente une double scène d'intronisation ; le manuscrit de Lyon évacue la salle du couronnement, en retire les protagonistes qu'il remplace par un espace vide. Ce vide artificiel – le fond devenu premier plan, la forme devenue sujet, le cadre contenant un infini géométrique – est inattendu, il ébranle. Et le travail implicite dans la réalisation de ces carrés devenu évident, ainsi exposé, parle de différence, d'une différence dont la meilleure formulation est peut-être à trouver dans ce que Victor Chklovsky nomme « étrangisation¹⁴ », un procédé qui consiste à rendre l'objet non familier, déplacé, étrange – mais aussi étonnant, dans la mesure où s'accroissent « la difficulté et la durée de la perception¹⁵ ».

Cette référence à Chklovsky n'est pas totalement anachronique. Le « procédé d'étrangisation » est un héritier de la *Rhétorique* d'Aristote, qui fait de la métaphore un élément constitutif du discours, lequel ne doit pas seulement tendre à la clarté mais provoquer un sentiment d'étrangeté. Aristote enjoint à ses lecteurs de « donner au langage un cachet étranger, car l'éloignement excite l'étonnement et l'étonnement est une chose agréable¹⁶ ». On retrouve la même idée dans un traité pseudo-cicéronien qui aborde l'exercice de la mémoire ; cet ouvrage bien connu au moment où écrit Vincent de Beauvais (à vrai dire, le dominicain cite Cicéron tout au long du *Speculum majus*) dissuade son lecteur de choisir des images dans ce qui est banal et ordinaire, l'engageant au contraire à se tourner vers ce qui est nouveau et extraordinaire pour mieux frapper la mémoire¹⁷. Pour Chklovsky, cette qualité de l'étrangeté s'accompagne de fonctions particulières : elle incite à la contemplation, comprise comme moyen d'émancipation du spectateur vis-à-vis de la reproduction quotidienne qu'attend la perception, comme moyen de rompre avec l'automatisation engendrée par l'habitude – ainsi finit-on par ne plus remarquer ce qu'on voit régulièrement. Son but, en tant qu'artiste, est de délivrer une vision et non de permettre que soit identifié « quelque chose de déjà connu » : « L'art – écrit-il – est un moyen de revivre la réalisation de l'objet, ce qui a été réalisé n'importe pas en art¹⁸. » La responsabilité incombe ici au créateur ; le manuscrit de Lyon, qui s'inscrit dans une *praxis* de la difficulté visuelle commune à la fin du Moyen Âge, déplace sur l'observateur cette responsabilité.

Les images de couronnement sont, par exemple, des figures familières, appelant pléthore de compositions similaires ; retirez ces images et conservez l'arrière-plan, et les géométries de celui-ci ne demandent qu'à être habitées.

C'est en ce sens que les rectangles de Lyon peuvent apparaître comme des palais de la mémoire, exactement comme ils sont évoqués dans la *Rhétorique* à *Herennius* qui conseille de choisir une série de *loci* – de lieux – dans lesquels les images pourront ultérieurement être placées, disposés avec ordre, afin de faciliter l'opération de mémoire. Ces lieux doivent être « d'une grandeur moyenne » et peuvent être tout ce qu'on imagine – pièces, ou recoins, embrasures, niches – quoi qu'il faille en choisir « dont la nature et l'aspect soient [...] variés » (III, 18-19). L'auteur n'est pas directif : ce qui fonctionne pour l'un, dit-il, pourrait ne pas fonctionner pour un autre, et si ce qu'il propose ne fonctionne pas, on peut toujours fabriquer à sa guise son propre emplacement : « Nous pourrions [...] imaginer pour notre usage une région dans laquelle nous disposerons, par la pensée, des lieux faciles à saisir, et propres à notre sujet. » Ces lieux jouent le rôle de dépôts ordonnés en série ; une fois mis en place, ils sont comme des tablettes de cire, attendant l'inscription d'images. Ce qui est donc proposé à celui qui regarde le manuscrit de Lyon, c'est une série de tels lieux, de tels fonds : ils ouvrent chaque livre, chaque histoire, ils annoncent chaque époque en installant, d'une certaine manière, une scène ou un cadre pour l'action, en offrant un ensemble de champs sur lesquels le lecteur peut laisser aller son imagination. Cette qualité liminale assume une double responsabilité. L'absence de figuration mimétique fonctionne comme une invitation, une impulsion pour commencer à penser, à inventer, pour peupler ces *loci* au cours de la lecture du texte de Vincent de Beauvais. Et pourtant, quelque chose d'impalpable, d'éthéré, dans ces fonds sans figures, leur indubitable variété qui se fond dans une identité finale, suggère la marche inexorable de l'histoire où tout ce qui apparaît comme nouveau est répétition, encore et encore : couronnements et renversements, essor et déclin des empires, savoir acquis, savoir perdu. « Vanité des vanités », dit l'Écclésiaste. « Quel profit y a-t-il pour l'homme en tout son travail / auquel il travaille sous le soleil ? / Une génération s'en va, une génération vient / et la terre à perpétuité subsiste » (I, 2-4). En déliant le récit de la page, le manuscrit en délie aussi le lecteur, le plan de l'image est ravi et ravisseur, il assume la représentation puis est immédiatement perdu en tant que ce plan, emportant avec lui, pour rappeler Hubert Damisch, les repères de l'observateur et le contrôle qu'exerce sa vue.

Il est difficile d'analyser les images de Lyon ; elles apparaissent comme autant d'énigmes, qu'il est peut-être impossible de résoudre. Certains chercheurs ont voulu croire que le manuscrit avait été censuré,

3b. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, 1346, livre 17, Lyon, Bibliothèque municipale (ms 182), f° 2.



d'autres que cette carence narrative pouvait s'expliquer faute de modèles et par la paresse intellectuelle. Mais ce sont des solutions trop commodes, des conjectures infondées. Si nous nous penchons, en revanche, sur les histoires médiévales des idées, nous pouvons peut-être, au moins, commencer à poser des questions plus nuancées, qui pourraient nous mener au cœur des points de discussion que vous avez proposés, au-delà de ce manuscrit proprement dit. Par exemple, lorsque nous parlons d'une abstraction qui ôte la figure et suggère ainsi une présence indescriptible, comment, dans ce mouvement, le sens est-il construit ou détruit ? S'il se construit par des moyens absolument anti-iconographiques, comment pouvons-nous commencer à comprendre la *praxis* de cette construction de sens ? Le figuratif se dissout-il dans la matière en attirant l'attention sur la surface et sur son artifice affleurant sur le plan de la page ? Ou bien figuratif et abstrait s'effondrent-ils simplement l'un sur l'autre ? Lorsque l'iconographie vacille et perd de sa pertinence en tant que méthode, l'abstraction suggère-t-elle l'échec de la figuration ? Peut-elle vraiment échapper à la sémiotique de la couleur et de la forme ? L'abstraction médiévale fonctionne-t-elle parce qu'elle est incomplète – qu'elle exige par conséquent, cognitivement et visuellement, qu'un *locus* soit empli, une dénotation produite ? Si l'abstrait est le produit (et le prédicat) d'une théorisation du non-représentable et de l'imperceptible, cette attribution (ou cette production) peut-elle être interrogée en regard de textes comme le *Speculum historiale* ? Et que faire des images qui n'incorporent apparemment l'abstrait comme un concept moderne que pour nous projeter en arrière, dans le discours médiéval sur la mémoire, l'imagination, et, une fois encore, ré-écrite, l'abstraction ?

Questions de structure : le lieu de l'abstraction

– **Manuel Fontán del Junco.** Lorsque j'ai reçu la proposition de participer à cette conversation, ce qui m'a plu, c'était de lier ce qui ressortit au narratif et ce qui relève de l'abstrait, et la raison en était que ces relations demeurent inhabituelles, ce qui, à vrai dire, m'a toujours semblé un peu étrange. Il était, de plus, intrigant que participent à ce débat des médiévistes et des historiens s'étant préoccupé de philosophie moderne ou d'art moderne et contemporain, voire que certains, comme c'est mon cas, se consacrent à la pratique curatoriale. Pour ce qui me concerne, c'est sur cette dernière que se fondent, ainsi que sur ma formation philosophique, mes idées concernant le couple narration / abstraction.

J'ai toujours pensé que la séparation entre narration et abstraction, dans l'histoire de l'art comme dans la pratique curatoriale (et dans la muséographie), était trop radicale. Et cette séparation m'a toujours paru antipathique. Lorsqu'il s'agit d'art du XX^e siècle, nous avons tendance à penser, depuis Clement Greenberg, que tout ce qui ne serait pas abstrait (le terme est presque devenu un synonyme d'« avant-garde ») serait *kitsch* ou tant s'en faut. Ce n'est évidemment pas le cas : peinture figurative et illustration (Mark Tansey, Raymond Pettibon, Ilya Kabakov ou Komar et Melamid ou encore l'œuvre Edward Gorey) ont les mêmes droits esthétiques que l'abstraction la plus absolue et la plus radicale (celle de Kasimir Malevitch ou celle d'Ad Reinhardt, par exemple), et jamais je n'ai vu de contradiction entre ces artistes et ces œuvres. Je dirais la même chose de la coexistence d'une littérature « figurative », pour la nommer ainsi – celle qui est antérieure à *Ulysse* (James Joyce, 1920), dirons-nous – et des exercices littéraires de l'avant-garde radicale, qui s'établissent à la limite du silence, de l'absurdité narrative, du *nonsense*, parmi lesquels je pourrais citer les expériences linguistiques et littéraires de Daniil Charms, la poésie concrète de Suisses et d'Allemands comme Eugen Gomringer et – surtout – Christian Morgenstern (qu'est-ce que la sérénade du Poisson – *Fisches Nachtgesang* (1981) – sinon un tableau abstrait ?)

ou de Brésiliens comme Décio Pignatari et les frères Augusto et Haroldo de Campos, ou encore le lettrisme d'Isidore Isou, équivalents littéraires, à mes yeux, de l'abstraction.

Ma modeste contribution à ce débat consiste à partager quelque chose à quoi la pratique curatoriale et quelques lectures m'ont fait depuis longtemps penser – et surtout qu'elles m'ont fait voir. Je crois qu'il existe une forme propre à l'art du XX^e siècle – qui est le siècle de l'abstraction – et qu'il inaugure, dans laquelle narration et abstraction sont structurellement unies.

Je montrerai bientôt quelle est cette forme. Pour le moment, je commencerai par dire que son origine (comme celle de l'abstraction) peut être recherchée à la fin du XIX^e siècle, bien qu'on en trouve des manifestations anticipées dans l'art médiéval (dans certains codex, dans les *aleluyas*¹⁹, voire dans l'*Orbis Pictus* de Comenius), et qu'elle se consolide presque en même temps que les avant-gardes abstraites historiques, dans les années 1910 et 1920. Cette forme artistique, à mon sens, désigne un lien profond, structurel et général – bien qu'il ne soit pas immédiatement perceptible – entre ce qui tient de la narration et ce qui relève de l'abstraction.

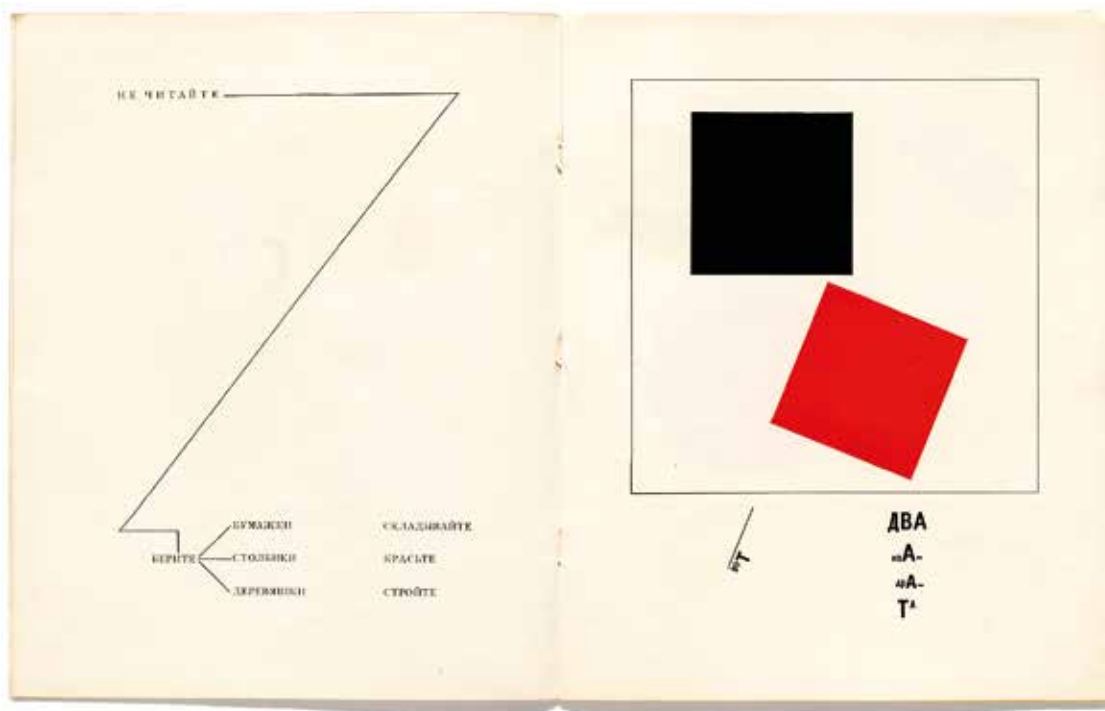
C'est comme si l'abstrait et le narratif étaient, dans cette forme d'art, secrètement liés, comme des frères qui auraient été adoptés séparément et qui, tout à coup, des années plus tard, se rencontrent sans savoir qu'ils sont frères, commencent à s'examiner, à remarquer des traits qui leur paraissent à l'un comme à l'autre familiers. Et finalement, ils découvrent qu'ils sont frères, du moins les enfants de la même mère, partageant une même généalogie.

Paradoxalement et significativement, la forme artistique dont je parle, où s'expose la racine commune au narratif et à l'abstrait, est liée, surtout, à l'abstrait géométrique, c'est-à-dire aux expériences plastiques qui commencent avec le cubisme, se poursuivent avec le suprématisme, le néoplasticisme, De Stijl, l'art concret – soit l'art abstrait non expressionniste, celui qui devient toujours plus abstrait, jusqu'à parvenir à des expériences aux limites de la peinture et du visuel, comme c'est le cas avec Ad Reinhardt, à qui nous avons récemment consacré une exposition²⁰. C'est cet art qui a constitué le courant central du XX^e siècle, lequel exprime clairement une réduction progressive vers le plus abstrait : le minimalisme, l'art conceptuel, la performance, l'installation – toutes ces formes vont dans cette voie.

La relation intime de cette forme nouvelle, propre au XX^e siècle, avec l'abstraction est paradoxale, comme je l'ai dit, parce que l'abstraction géométrique est précisément le genre d'abstraction le moins figuratif, le moins expressif, le moins littéraire et par conséquent le moins narratif. Le *Carré noir* de Malevitch n'est pas narratif. Au-delà de sa relation avec la figure géométrique du carré ou de l'évocation d'une fenêtre ou d'un tunnel, il ne comprend pas plus de deux couleurs, le blanc et le noir. Le *Carré noir* ou le *Carré blanc sur fond blanc*, ou les autres œuvres suprématistes de Malevitch des années 1920 et 1930 ou, a fortiori, tout le néoplasticisme de Piet Mondrian et de Theo Van Doesburg, sont des pièces d'un art incontestablement a-littéraire, non narratif, qui se présente comme n'étant la « figure » d'aucun référent réel.

Comment ces formes extrêmes de l'abstraction peuvent-elles avoir un rapport aux formes narratives ? Ma proposition, c'est qu'elles entretiennent ce rapport – qu'elles en sont même l'expression emblématique – dans cette forme artistique caractéristique du XX^e siècle, la « bande dessinée », le *cómic*, le *cartoon*.

– **Yve-Alain Bois.** Je ne suis pas si sûr que l'opposition abstraction / narration soit pertinente. Peut-être au fond que la vieille opposition iconique / narratif proposée par Sixten Ringbom²¹ il y a bien longtemps se tient-elle mieux ? Je n'ai pas lu son livre depuis des années-lumière, et ne sais pas du tout s'il est encore opératoire aujourd'hui, mais l'opposition elle-même est passée dans le langage courant de l'histoire de l'art, en tout cas aux États-Unis.



4. El Lissitzky, *Pro dva kvadrata. Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikakh* (*About Two Squares: A Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions*), Berlin, Skify (Scythians), 1922. New York, The Museum of Modern Art (89.2001.1-7).

5a-c. Sol LeWitt, [a] *Arcs from One Corner* ; [b] *Circles, Grids and Arcs from Two Opposite Sides* ; [c] *Circles, Grids, Arcs from Four Corners and Four Sides*, trois dessins à l'encre sur papier, publiés dans *Arcs, from Corners and Sides, Circles, and Grids and All their Combinations*, Berne / Paris, Kunsthalle Bern / Paul Bianchini, 1972, p. 1, 155 et 195.

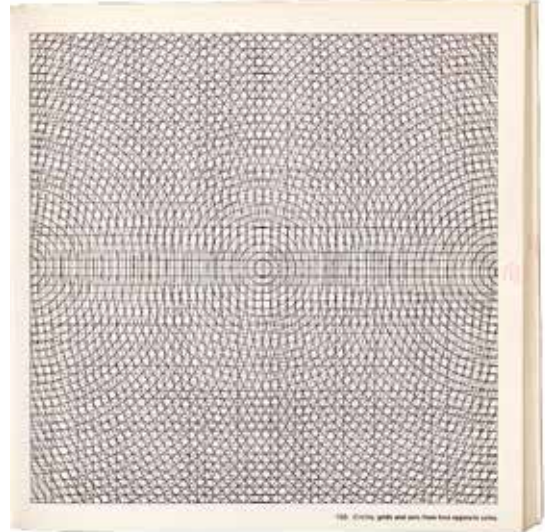
Pour donner un exemple de cela, il est clair que le titre de l'article fameux consacré par William Rubin à *Pains et compotier aux fruits sur une table* de Picasso (1908-1909), au musée de Bâle, y fait directement allusion²², alors que le livre de Ringbom lui-même n'est pas même mentionné en note.

J'ai d'abord pensé qu'il conviendrait de remplacer « abstraction » par « non-figuration » parce qu'il y a des exemples très rares d'œuvres abstraites qui sont spécifiquement narratives, par exemple *l'Histoire de deux carrés* de

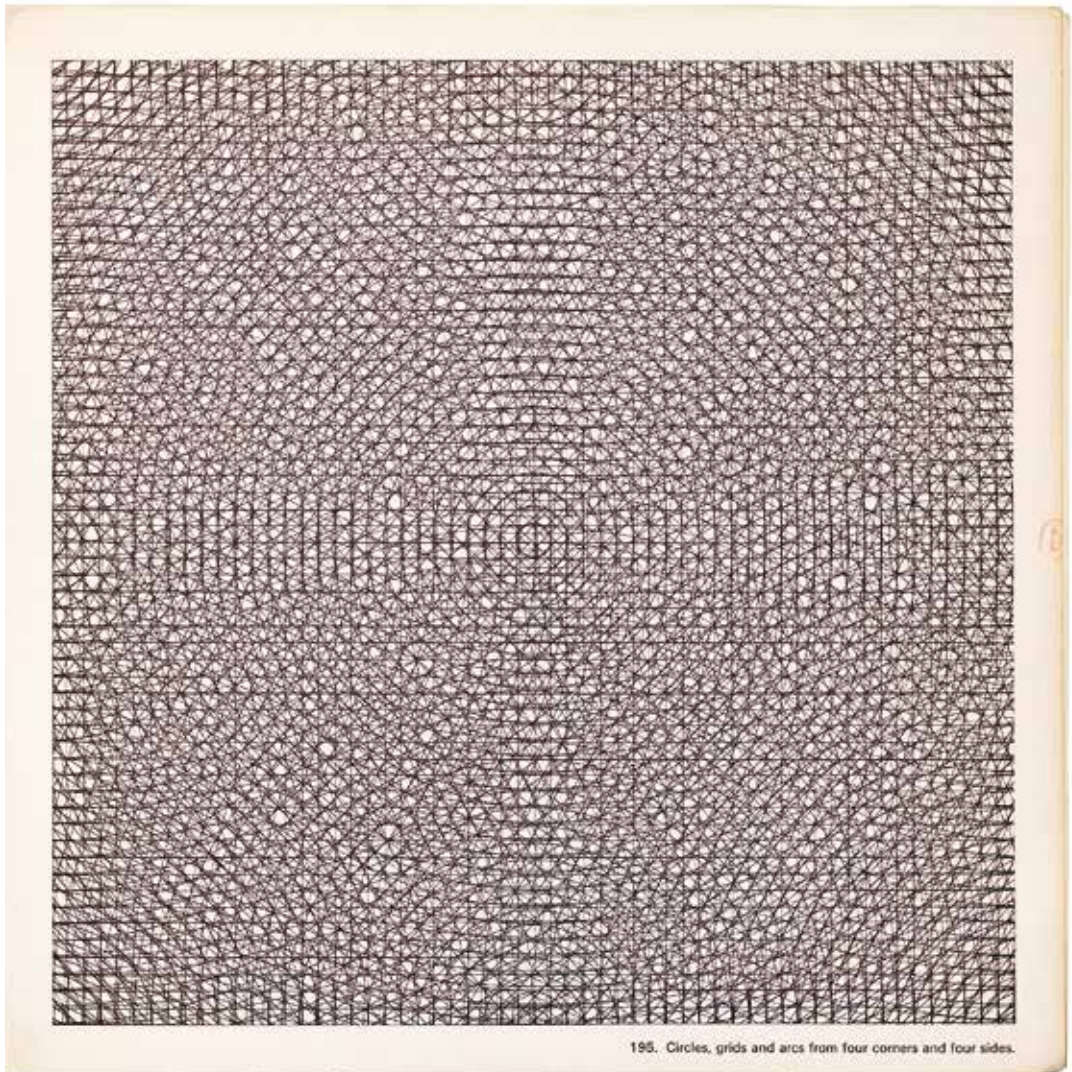
El Lissitzky, publié en 1922 (fig. 4). Ce serait donc plutôt l'absence de figure, y compris abstraite, qui serait incompatible avec la narration – de fait, on a du mal à imaginer comment de la narration aurait pu s'intégrer dans tout un pan de l'art moderne qu'on peut caractériser comme une lutte contre l'opposition de la figure et du fond (avec diverses stratégies pour annuler la figure, parfois en transformant le fond même en figure : monochrome, grille modulaire, adéquation du champ et de l'image), domaine sur lequel j'ai beaucoup travaillé sous l'angle de la non-composition.²³ Mais revenant sur mon exemple de Lissitzky, je me suis aperçu qu'en fait sa structure narrative est due en grande partie au fait que c'est un livre illustré, qui donc s'effeuille page à page, téléologiquement – qui a un début et une fin (même si la dernière image a pour légende « à suivre »). Ce type d'œuvres fausse un peu le débat, et d'ailleurs me force à corriger ce que je viens de noter sur l'incompatibilité entre non-composition et narration. Dans le livre de Sol LeWitt, *Arcs, from Corners & Sides, Circles, & Grids and all their Combinations* (1972), chaque page, prise individuellement est on ne peut plus non-compositionnelle – on devrait même dire anti-compositionnelle –



194. Arcs from one corner.



195. Circles, grids and arcs from two opposite sides.



196. Circles, grids and arcs from four corners and four sides.

mais il y a très clairement une séquence, une accumulation progressive que le « lecteur » attentif perçoit peu à peu, ce qui l’amène à anticiper la fin inéluctable de ce « récit » minimaliste fait de répétitions aux décalages infimes (très proche de Philip Glass), la 195^e et dernière page du livre, la plus saturée puisqu’elle inclut toutes les variations précédentes²⁴ (fig. 5a-c). Disons que la forme livre – par opposition à celle, beaucoup plus rare, que présente un album de feuilles non reliées – invite la narration : sans doute est-ce là quelque chose qui est très familier aux historiens de l’art médiéval. Je me suis demandé s’il ne faudrait pas aussi aller voir du côté du diagramme (plutôt que de l’art abstrait). Il y a d’ailleurs quelque chose de l’ordre du diagramme dans le livre de Lissitzky – et c’est en se servant de l’exemple de représentations proprement diagrammatiques (un dessin animé) de mouvements de troupes pendant la Première Guerre mondiale que Mondrian avait essayé de défendre l’abstraction (tout en reconnaissant que l’argument était tordu)²⁵. Voilà qui nous ramène au propos de Manuel Fontán del Junco.

– **Manuel Fontán del Junco.** Ma modeste proposition dans cette conversation serait donc de considérer la bande dessinée comme une pratique artistique – du XX^e siècle, c’est-à-dire du siècle de l’abstraction – montrant que l’abstrait et le narratif ont non seulement ce que Ludwig Wittgenstein nommerait un « air de famille » mais partagent en essence la même origine, car ils procèdent de la même source historique et surtout parce qu’ils utilisent la même structure profonde et nécessaire.

La bande dessinée fait son apparition dans l’histoire au XIX^e siècle, avec des figures comme Rodolphe Töpffer en Suisse, Wilhelm Busch en Allemagne, voire Gustave Doré, qui construit son *Histoire de la Russie* comme une bande dessinée – probablement l’une des premières de l’histoire, dont l’une des cases est, à n’en pas douter, un véritable « carré noir » (fig. 6). L’évolution de la bande dessinée est en outre parallèle à celle des avant-gardes historiques. La première chose que nous percevons dans la bande dessinée, c’est qu’elle présente, d’évidence, une association inséparable du narratif littéraire (textes descriptifs et dialogues – dans ce que nous nommons les « bulles ») et du plastique figuratif (les dessins), de sorte qu’à première vue, la bande dessinée semble la forme d’art la plus éloignée de l’art abstrait. L’un de ses théoriciens, Scott McCloud, lui a donné le nom d’« art séquentiel », parce que c’est un art des séquences narratives – comme, par exemple, celui des *aleluyas* médiévaux.

Voici par ailleurs un certain temps, comme nous le savons, que la bande dessinée est dans les musées, avec les autres formes d’art moderne et contemporain. Il ne pouvait en être autrement, parce que la muséification des « -ismes » narratifs, comme le surréalisme (pensons à René Magritte) et, bien sûr, le pop art (qui, de fait, succède à certains des courants abstraits les plus radicaux du XX^e siècle) s’était déjà produite, en même temps que celle de l’abstraction. Le pop art

6. Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie : d’après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikan, Sylvestre [...]*, Noël-Eugène Sotain (éd.), Paris, J. Bry aîné, 1854, p. 1.



a puisé aux sources de la culture populaire, et tout spécialement de la bande dessinée (le célèbre *Look Mickey!* de Roy Lichtenstein [1961], considéré comme la première œuvre pop, est l'appropriation évidente d'une case de Disney).

Comme nous le savons, donc, la bande dessinée est depuis un certain temps muséalisée, c'est-à-dire que les musées la collectionnent et l'exposent : les musées d'art moderne et contemporain achètent des planches originales d'Hergé, des Marvel ou du *Krazy Kat* (1913-1944) de George Joseph Herriman ; ils collectionnent les *Kin-der-Kids* (1906-1907) de Lyonel Charles Feininger, Milton Caniff, Burne Hogarth ou *The Yellow Kid* (1895-1898) de Richard Felton Outcault. L'Institute of Contemporary Arts de Londres présente « Comic Iconoclasm » en 1987, le Museum of Modern Art, la surprenante « Comic Abstraction » en 2007²⁶ et le Jewish Museum de New York consacre en 2013 une rétrospective à Art Spiegelmann.

Mais peut-être cela ne suffit-il pas. Peut-être serait-il décisif, s'il existe réellement une racine commune à l'art abstrait et à l'art séquentiel, que l'exposent la pratique curatoriale et la muséographie, en comparant l'un et l'autre dans un même espace, et cela seulement, notons-le, parce qu'il est parfois plus parlant de signaler ce qu'ont en commun des réalités apparemment distinctes que d'insister sur la façon dont se ressemblent ce qui se ressemblent. Et certainement, parce qu'il ne semble pas qu'un tel exercice comparatif courre le risque de tomber dans la pseudomorphose (penser que deux choses, parce qu'elles se ressemblent, sont liées) contre laquelle nous alerte Panofsky, parce que l'abstrait de l'abstraction géométrique et le narratif-figuratif de la bande dessinée, à première vue, ne se ressemblent absolument pas.

Mais il existe entre les deux une relation radicale, au sens étymologique. Je crois que la relation essentielle qui peut s'établir entre la bande dessinée et l'abstraction, entre l'art séquentiel et l'art abstrait, tient à quelque chose de très simple, mais de parfaitement déterminant, étant donné que ces deux formes artistiques partagent la même structure : la grille, *la retícula*, *the grid*.

Il existe sur la grille un article bien connu de Rosalind Krauss publié dans la revue *October* en 1979, tout simplement intitulé « Grilles »²⁷. Krauss, dont la prose est complexe mais fourmille d'intuitions éclairantes, affirme dans cet article que la structure fondamentale de l'art abstrait du XX^e siècle est la grille. Elle en donne de nombreux exemples, dont Ad Reinhardt, ou Agnès Martin, et Mondrian, bien sûr, aussi. Pourquoi la grille ? Parce que, comme le démontre Krauss, la grille est la structure la moins « naturelle », la moins narrative, la moins littéraire et la moins figurative qui existe ; et comme l'art du XX^e siècle ne veut s'en remettre qu'à lui-même et ne veut pas être littéraire, ni rien dire qui soit en dehors du cadre, au-delà de ce qui se voit, on peut sensément considérer que la grille puisse en former la structure la plus élémentaire. Cet énoncé si radicalement simple est mis en question par Krauss elle-même à la fin de son texte, où elle concède que, si nous sommes sérieux, la grille – le réticulaire – ne naît pas de rien au XX^e siècle ; on la trouve déjà dans la perspective centrale et surtout dans l'idée, de la Renaissance puis du romantisme, d'un tableau qui soit une fenêtre sur la réalité, idée qui survit jusqu'à la fin du XIX^e siècle – au moment, précisément, de la naissance de la bande dessinée.

La grille permet à mon sens une comparaison structurelle entre la bande dessinée et l'abstraction, entre la version la plus radicalement abstraite et géométrique de l'art contemporain et la version la plus radicalement figurative de l'illustration contemporaine. Il n'est pas indifférent que nous parlions d'« illustration » pour définir la bande dessinée, car le concept d'« illustration » est utilisé le plus souvent dans la théorie et dans l'histoire comme réalité secondaire, dérivée ; les artistes sont une chose, les illustrateurs une autre. Parfois les artistes eux-mêmes pensent ainsi, comme Ad Reinhardt, qui avait établi comme principe absolu que « l'art, c'est l'art, et tout le reste, c'est tout le reste ». L'« art » était son œuvre abstraite ; « le reste », son travail de caricaturiste, d'illustrateur, de maquettiste (**fig. 7**).



7. Ad Reinhardt, *How To Look At Modern Art In America*, 1961.

Quoi qu'il en soit, si la grille est là, sous-jacente, tout autant dans une œuvre de Mondrian que dans une page des *Katzenjammer Kids* (1914-1949), concevoir une exposition qui montrerait cette structure commune à deux formes artistiques en apparence tellement opposées et si complètement différentes comme l'abstraction géométrique et la bande dessinée du XX^e siècle, n'aurait rien, a priori, d'extravagant. S'il est possible qu'une telle exposition voie le jour – au moins à titre d'hypothèse – elle permettrait d'en finir avec la dichotomie excessive entre le narratif (mais aussi le concret) et l'abstrait (mais aussi ce qui est général et non narratif), distinction dont je considère le caractère absolu comme conditionné par une nécessité factice de classer, et par conséquent stérile. Je crois possible cette exposition. Elle pourrait s'intituler « Carrés et cases. Art abstrait et art séquentiel ». En réalité, nous y travaillons déjà. Dernier point, le plus important peut-être, je crois que ce sera une exposition performative, c'est-à-dire qu'en ayant lieu, elle réalisera l'action qu'elle signifie : elle fera de la racine commune entre le narratif et l'abstrait de l'abstraction géométrique une réalité – et montrera que cette racine commune les rend inséparables –, et c'est quelque chose qui n'est possible que dans la

pratique curatoriale, dans l'espace du musée ou de l'exposition, et dans la publication qui habituellement l'accompagne, le catalogue.

L'œuvre comme processus : temps de la perception ; lenteurs de l'image

– **Yve-Alain Bois.** J'ai aussi pensé – sur le thème du séquentiel évoqué ci-dessus – que peut-être le concept de « narration » était trop étroit, et qu'il fallait penser la chose en termes de « temporalité ». Là, en ce qui concerne le modernisme, il y a une tradition critique assez riche – dans laquelle Mondrian d'ailleurs joue un rôle important puisque pendant des années, disons de 1920 à 1932, il cherche avant tout à abolir le dynamisme, qui introduit automatiquement le sens du temps, dans sa peinture (en 1932, il change complètement d'optique et, comme Wittgenstein, passe le reste de sa vie à démonter les principes qu'il avait établis). Un autre personnage important dans cette histoire, qui remonte au moins au *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing (1763), est Władysław Strzemiński (**fig. 8**), sans doute l'artiste et théoricien d'art le plus intelligent de sa génération. Son traité / manifeste de 1928 sur ce qu'il appelait l'Unisme est tout entier centré sur la question suivante : comment peut-on abolir le dynamisme (qu'il appelait « le baroque »)²⁸ ?

Il y a des choses assez intéressantes à ce propos dans le livre de Bernard Lamblin, *Peinture et Temps* (Paris, Klincksieck 1983), qui malheureusement s'arrêtait au XIX^e siècle – ce qui est très dommage car cela l'empêche de distinguer deux grandes traditions.

On peut les retracer à partir de l'art pictural moderne, où la démarcation est très nette entre ce que j'appellerai la « branche Matisse » – selon lequel « l'expression vient de la surface colorée que le spectateur saisit en son entier²⁹ » – et la « branche Klee », selon lequel « l'œil doit "brouter" la surface, l'absorber, partie après partie, et remettre celles-ci au cerveau qui emmagasine les impressions et les constitue en un tout³⁰ ».

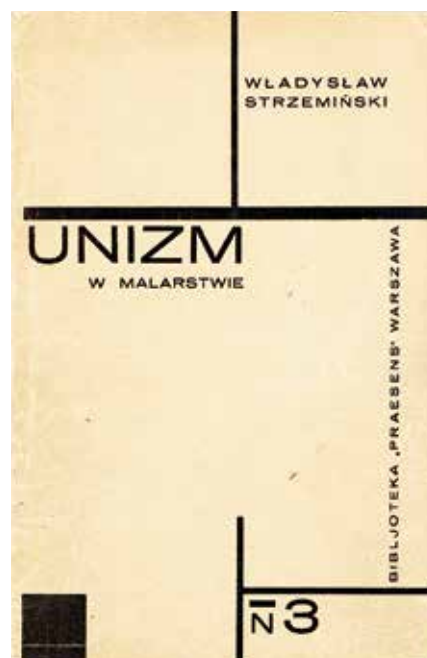
Presque naturellement le débat se déplace de la configuration formelle du tableau à la perception qu'en aura le spectateur.

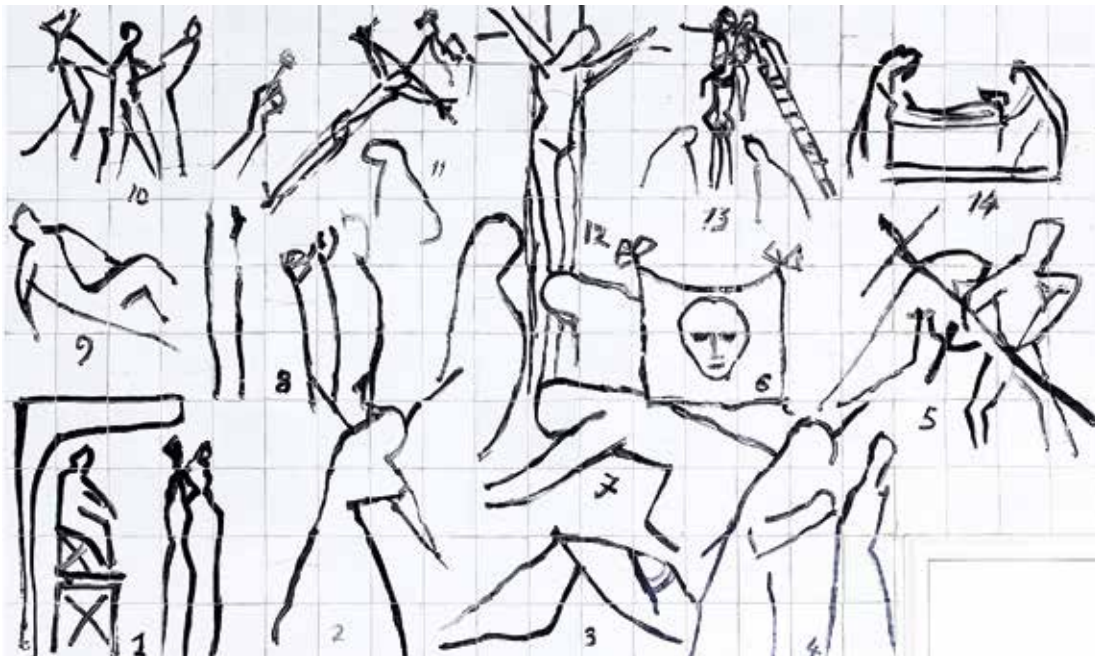
Matisse conçoit ses œuvres (que sans doute Ringbom aurait rangé dans le genre « iconique ») pour être vues d'un coup – ce pour quoi il a eu tant de mal avec le *Chemin de croix* de la chapelle du Rosaire à Venise (fig. 9), une œuvre qui me fascine et sur laquelle il n'y a à peu près rien d'écrit (à mon avis parce qu'elle est en un certain sens tellement anti-matisseenne que les spécialistes de son travail ne savent pas comment la prendre). Et Klee essaie de produire des tableaux que l'on « broute », mais sans grand succès (il a beau y mettre des flèches dès que possible comme pour diriger votre regard, cela ne fonctionne pas à mon sens, et tous cas ce n'est pas ce qui me semble le plus nouveau et stimulant dans sa peinture).

Ce qui est frappant, c'est la manière dont ce paradigme a changé dans les années 1960, dans le champ même de l'art abstrait justement. Disons que toute l'idée de l'instantanéité de la vision – qui dépendait des concepts de visualité pure, de spectateur en tant qu'œil désincarné, et d'atemporalité – a été battue en brèche sur plusieurs fronts à la fois, ce qui a engendré une crise de la peinture dont sont sorties des pratiques extra-picturales ou même spécifiquement anti-picturales, comme la performance ou la sculpture minimale. Cette histoire est fort complexe et elle est abordée dans de nombreux écrits, par exemple ceux de Rosalind Krauss, notamment lorsqu'elle polémique avec Michael Fried et tout l'héritage de Greenberg dans *The Optical Unconscious*³¹ en reprenant à son compte la lecture magistrale que Jacques Derrida donne d'Edmund Husserl dans *La voix et le phénomène*, ou le livre de Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, paru en 2004³². Mais je ne suis pas certain que cela puisse vraiment trouver un écho dans une discussion impliquant l'art médiéval. Sauf sur un point qui, d'ailleurs, est en général oublié dans toutes les histoires de l'art de cette époque, comme il le fut pour ce qui concerne l'art d'avant l'abstraction, à savoir le vrai contraire de la vision simultanée, la perception lente. Là je pense surtout à Ad Reinhardt qui oblige le spectateur à regarder très longuement ses œuvres (surtout ses tableaux « noirs » de la fin), sinon on ne voit rien du tout, les contrastes de valeur et aussi de couleur (puisque ses « noirs » ne sont jamais purement noirs) y étant beaucoup trop ténus pour que l'œil puisse accommoder rapidement. Avant lui, il faut remonter à l'Édouard Vuillard des années 1890 pour trouver une telle lenteur picturale³³. Je ne sais pas si cet aspect-là de la question, ou plus généralement celle du ralenti et de l'accélééré, pourrait correspondre à quelque chose dans l'art médiéval – mais il me semble que oui.

Enfin, il y a tout le dossier du procès de production de l'œuvre, que toute une partie de l'art abstrait s'est attaché à mettre en avant. Le meilleur exemple est celui de Robert

8. Władysław Strzemiński, *Unizm w malarstwie* [Unisme en peinture] (première de couverture), Varsovie, Biblijoteka « Praesens », 1928.





9. Henri Matisse, *Le Chemin de Croix*, 1951, céramique, Vence, chapelle du Rosaire.

Ryman (**fig. 10**), dont la plupart des tableaux consistent avant tout à montrer comment ils ont été faits : ils en donnent le récit, en quelque sorte. Le pinceau va de A à B, le geste s'arrête quand il n'y a plus de pigment, il reprend ensuite de B à C, etc. J'ai du mal à imaginer

un équivalent du *process art* dans l'art médiéval, mais je dois dire que je serai enchanté si, par l'intermédiaire de cette discussion virtuelle, j'étais amené à en découvrir un.

Écrire / exposer une contre-histoire de l'abstraction

Même d'un point de vue strictement historique – et que la perspective historique se soit en tant que telle transformée en récit importe peu –, nous devrions convenir que la problématique de l'abstraction, considérée comme mode opératoire ou comme faculté de la pensée, dépasse largement le domaine restreint que le programme de la modernité accorde à l'art abstrait – pour ne rien dire de ses limites temporelles et conceptuelles –, reléguant l'abstraction au statut d'un "genre"³⁴.

– **Aden Kumler.** La narration visuelle est depuis longtemps un sujet de préoccupation central pour les historiens de l'art médiéval. À juste titre. Pour une bonne part, voire pour l'essentiel, l'art européen du Moyen Âge – et, avec lui, une part non négligeable de l'art produit entre 500 et 1500 environ dans différentes parties du globe – fait intervenir, d'une façon ou d'une autre, le récit. Des images qui accompagnent les textes des manuscrits enluminés jusqu'aux représentations statiques mais expressives d'événements remarquables – pensons à la prolifération des tympanes qui décrivent l'avènement futur du Jugement dernier (**fig. 11**) –, l'art européen de la période médiévale eut constamment en charge l'œuvre de narration. On pourrait, sans trop forcer, affirmer que le récit visuel constitue l'une des grandes continuités de la fabrique de l'art médiéval³⁵.

C'est donc une présence constante, déterminante, dans l'étude de l'art médiéval. L'iconographie et l'iconologie, deux approches interprétatives qui continuent de façonner profondément l'étude de l'art médiéval, pourraient toutes deux se définir comme des pratiques analytiques impensables et inapplicables sans la conviction presque axiomatique que les images racontent quelque chose et qu'elles s'intègrent elles-mêmes dans des récits plus vastes. L'exempla donné par Panofsky de l'homme soulevant son chapeau dans la rue et de la représentation de saint Barthélemy avec son couteau recourt tacitement au récit comme fondement explicatif de la perception, de la compréhension et de l'interprétation³⁶. L'homme qui soulève son chapeau ne représente pas seulement un exemple des conventions culturelles et de leurs connotations, mais aussi un petit moment ouvertement diégétique – un récit inséré – dans le texte. L'exemple de la représentation de saint Barthélemy sert lui aussi les buts de Panofsky car les attributs du saint dérivent du récit de sa vie, sa *vita*. Qu'elle porte son intérêt sur les tactiques, les stratégies et les enjeux du récit visuel, ou sur les histoires, sacrées ou profanes, qui servent de point de départ à des actes de représentation visuelle, l'histoire de l'art médiéval est souvent écrite, par une tradition historiographique intimement liée à l'exégèse non seulement des images mais aussi des relations entre les mots et les images, comme celle d'un récit en images.

En généralisant à l'extrême, on pourrait dire que toutes les relations mot-image font intervenir l'abstraction. On n'a pas besoin de chercher dans la tradition chrétienne au-delà des considérations de saint Augustin sur l'herméneutique et la sémiotique, dont on connaît l'influence, pour trouver un examen approfondi de l'abstraction, non seulement parce qu'elle est présente dans la dynamique mot-référent, mais aussi parce que toute allusion référentielle ou attribution d'un sens, y compris dans la représentation visuelle, entraîne l'usage³⁷. Les théories patristiques, en conflit avec la pensée antique, situaient le problème de l'abstraction au centre et au fondement de l'ontologie et de l'épistémologie, et tout au long de la période médiévale, l'abstraction est un point nodal et même, probablement, le point nodal de toute tentative d'élucidation de la possibilité de connaissance par les êtres humains du monde sensible et des existants insaisissables (par exemple la Trinité ou les anges), mais aussi des concepts (par exemple la « justice », la couleur « rouge », le « cheval », ou *homo*, l'homme lui-même). Cela suffit pour que nous puissions à juste titre définir le Moyen Âge comme l'« âge entre tous de l'abstraction »³⁸.

Le long cours de cette histoire intellectuelle et de ses subtilités internes, de ses débats chauffés à blanc et de l'empilement de ses idées est exploré depuis des dizaines d'années et la lecture en est passionnante³⁹. Et pourtant l'histoire médiévale de la théorisation de l'abstraction demeure une *terra incognita* pour la vaste majorité des historiens d'art qui s'intéressent à l'abstraction, tant ceux qui limitent leur étude à la période médiévale que ceux qui ont élu domicile dans les siècles ultérieurs. C'est une très étrange situation ; tellement étrange qu'on est tenté d'y voir à

10. Robert Ryman, *Untitled*, 1965, huile sur toile de lin, New York, The Museum of Modern Art (201.1996).

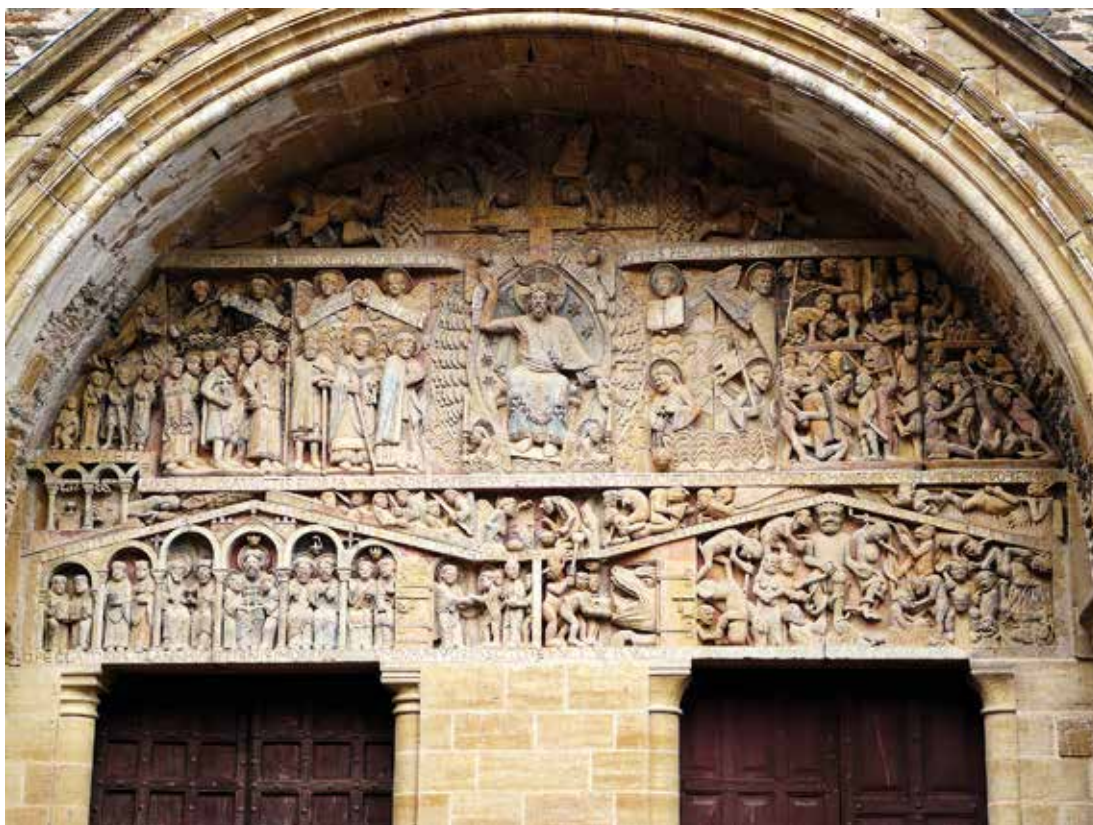


l'œuvre quelque refoulement. Dans les histoires que racontent les historiens de l'art sur les origines théoriques et les aventures de l'abstraction, sur ses fondements et ses enjeux, le Moyen Âge fait figure d'une sorte d'espace négatif, qui ne serait perceptible qu'à ceux qui le cherchent déjà et par conséquent détectent sous l'effacement sa présence.

Cette absence, ou ce refoulement, est à vrai dire remarquable, patent. Quelques études, peu nombreuses mais influentes, sur l'histoire intellectuelle de l'abstraction artistique avant « plus ou moins 1900 » ont découvert aux confins du XVIII^e siècle la « pierre angulaire » théorique des développements ultérieurs ; elles l'ont même située avec quelque précision : dans *l'Essai sur l'entendement humain* de John Locke publié en 1690⁴⁰. Malgré le mépris affiché de Locke pour la pensée scolastique, quiconque a un peu fréquenté, même de façon superficielle, la théologie des XIII^e et XIV^e siècles, ou dispose d'un savoir sommaire sur la logique dans l'Antiquité tardive ou au Moyen Âge, ou encore s'est fait une vague idée des écrits médiévaux sur la grammaire trouvera dans les concepts avec lesquels Locke pense, dans les problèmes qu'il identifie, et dans certaines des solutions qu'il leur propose un air de déjà-vu⁴¹. Pourquoi ? Parce que Locke n'a pas découvert l'abstraction, pas plus qu'il n'a inauguré les recherches sur l'abstraction en tant qu'elle constitue un point nodal

épistémologique et esthétique. Locke travaillait (souvent en s'y opposant) à partir d'une tradition de questions et d'arguments qui avait acquis une certaine forme, généré des lignes de clivages très nettes et mobilisé l'énergie intellectuelle tout au long du Moyen Âge. Si, dans les histoires que racontent les historiens de

11. *Le Jugement dernier*, vers 1107-1125, tympan du portail occidental de l'abbatiale Sainte-Foy, Conques.



l'art sur l'abstraction « depuis 1900 », Locke fait figure de précurseur des théoriciens et des praticiens ultérieurs de l'abstraction, d'un point de vue médiéval, ces histoires sont des romans, et même des nouvelles, de très courtes nouvelles ; leur action, leur diégèse est structurée par les figures narratives assez connues sinon usées de la découverte et de l'échec. Crise, rupture, innovation, triomphe et chute, renaissances et reniements : ces traits diégétiques du récit de l'histoire de l'art sur l'abstraction depuis 1900 sont familiers aux historiens de l'art médiéval ; c'est autour d'eux que s'articulent les scénarios des hagiographies.

Il ne serait pas si compliqué de produire une contre-histoire de l'abstraction en art et dans la théorie esthétique, un contre-récit dans lequel John Locke ne serait plus le point de départ de l'histoire théorique de l'abstraction mais le protagoniste, parmi d'autres, d'un fascinant chapitre de cette histoire. Il me semble en revanche qu'il est beaucoup plus difficile de commencer à percevoir – et à présenter – une abstraction qui ne soit ni une fin en elle-même, ni un moyen vers une fin, que celle-ci soit téléologique ou idéaliste. Qu'est-ce que l'abstraction lorsqu'elle cesse d'être un des parangons du « modernisme » ? Que pouvons-nous dire de l'abstraction dans la pratique artistique elle-même, plutôt que dans la théorie (pour employer, temporairement, une distinction pour le moins contestable), avant 1600 ? Qu'est-ce que l'abstraction, que devient-elle, lorsqu'elle est visuellement omniprésente ?

Comme l'admettent nombre d'historiens d'art et de philosophes, l'abstraction désigne, *de facto*, une relation, généralement privative⁴². Dans l'historiographie, de multiples termes réalisent cette relation : représentation, mimesis, description, naturalisme, illusionnisme, *historia*, réalisme, art « objectif », art « concret », etc. C'est donc en creux, en opposition, que l'histoire de l'art a façonné l'abstraction comme objet d'analyse. Le mode opératoire de ces définitions, de ces descriptions qui reproduisent un récit (autrement dit un mythe, une cosmologie), toujours structuré par l'exigence péremptoire d'une différence (formelle et historique), se passe de commentaires, mais ses conséquences pour l'historiographie de l'art n'ont rien de trivial. La collaboration de ce récit au tropisme persistant, quoique souvent blâmé, de l'histoire de l'art envers des conceptions finalistes et idéalistes de la chronologie et de la culture est souvent pointée, mais n'a jamais été totalement déconstruite.

Si les historiens de l'art médiéval ont depuis longtemps identifié et exploré les enchevêtrements de la narration et des images, et si les historiens de la philosophie médiévale ont largement démontré l'intérêt constant de la période pour l'abstraction et le raffinement des recherches dont celle-ci fut l'objet, force est de reconnaître qu'à quelques exceptions près, l'histoire de l'art médiéval emploie le plus souvent le terme « abstraction » et les termes connexes sans en fournir de description ou de présentation solide en ce qui concerne les arts médiévaux européens. Cette éclatante lacune dans nos récits sur l'art médiéval, tout comme l'oubli où sont reléguées les théories médiévales de l'abstraction dans les récits expliquant l'abstraction postmédiévale, semble symptomatique.

Depuis peu, toutefois, la situation a changé : l'intérêt pour l'abstraction dans les arts de la période médiévale s'est accru⁴³. Si l'on met de côté la question « Pourquoi aujourd'hui ? », il semble qu'une bonne part de ce qui est désormais reconnu comme abstraction dans les œuvres d'art médiévales ne soit perceptible en tant que tel qu'en raison d'une ressemblance présumée avec les œuvres d'art canoniques d'« après 1900 ». Il est assez surprenant que cette heuristique de la perception puisse s'imposer dans l'histoire de l'art médiéval – un champ dont les méthodes d'interprétation sont, dans leur grande majorité, résolument historicistes, avec un zèle parfois doctrinaire. Dans sa forme la plus achevée, cette redécouverte de l'abstraction médiévale, passée par les œuvres, les concepts et la critique post-médiévales, reconnaît sans ambages une réalité pérenne, à savoir que la prise de conscience de ses perceptions par l'historien, son aperception, est conditionnée par son temps. Le canon historique de l'art des XX^e et XXI^e siècles et les concepts critiques, les récits concernant

cet art font partie de l'appareil aperceptuel de l'historien de l'art médiéval. Et la correction des verres à travers lesquels il voit est importante. Le danger, bien sûr, serait que cette redécouverte de l'abstraction dans l'art médiéval ne se révèle consister, par un tournant vers une pseudomorphologie au service d'une apologétique, en une simple tentative de justification.

Les perspectives des historiens de l'art médiéval et celles des historiens de l'art contemporain ne se rejoignent que trop rarement. S'il est vrai que de nombreux historiens de l'art contemporain ne portent pas leur regard suffisamment en arrière dans le temps, les médiévistes considèrent aussi le contemporain (ou le « moderne ») avec des yeux qui cherchent la ressemblance, sans guère de curiosité pour les leçons qu'enseigne la dissimilitude. Où nos regards pourraient-ils se croiser, nos récits se rencontrer ou bien parvenir à une contradiction productive ? Hubert Damisch avait autrefois projeté une exposition qui aurait imposé un tel échange de vues convergentes et divergentes :

Mon intention était de partir de l'idée que l'abstraction n'est pas neuve, qu'elle a commencé voici deux mille ans, en Grèce, avec l'origine de la géométrie. Et nous nous serions confrontés à l'abstraction telle qu'elle était comprise par les mathématiciens, avec une préoccupation particulière pour le Moyen Âge – nous nous serions confrontés à ce que signifie l'abstraction en général. Nous aurions exposé l'idée qu'en un certain sens l'abstraction a toujours fait partie du procès général de l'art occidental, et qu'une sorte de crise s'est déclarée au début du XX^e siècle, qu'on peut corréler à la crise des mathématiques en quête de leurs propres principes élémentaires, comme la peinture cherchait désormais sa propre spécificité, ses propres principes élémentaires. Et c'est en raison de cette crise – la crise de l'abstraction, l'abstraction comme crise – que l'abstraction est devenue, alors, la question centrale dans l'art. Et cela aurait constitué l'axe principal de cette exposition⁴⁴.

Ce projet d'exposition, tel que l'avait conçu Damisch, ne rencontra pas un écho favorable. Il ne se réalisa jamais. Mais il le devrait, sûrement.

– **Manuel Fontán del Junco.** En lisant Elina Gertsman, qui fait remarquer, au début de son intervention, que « le passe-temps favori du XIX^e siècle, et assurément des débuts du XX^e siècle » a été « la transformation du médiéval en moderne et du moderne en médiéval », je me suis dit : Comme elle a raison ! Eh bien, la « modeste proposition » à la manière de Jonathan Swift que je termine d'énoncer ne tente pas de transformer le narratif en abstrait et l'abstrait en narratif, mais elle aimerait suggérer à la recherche curatoriale (dont la vocation est de se résoudre en une exposition, accompagnée d'un catalogue, qui équilibre la divulgation par la rigueur académique), elle aimerait proposer à ce genre de recherche une voie concernant la relation qu'a entretenue le couple narration / abstraction au XX^e siècle.

Je crois que cette relation a, pour le dire ainsi, un « avenir » curatorial, c'est-à-dire un avenir dans la manière spécifique qu'ont le musée et l'exposition de faire de l'histoire de l'art. Et cet avenir, elle l'a surtout parce qu'une exposition construite sur l'idée motrice d'une structure commune partagée entre le narratif et l'abstrait – la grille – serait, comme je le disais, performative : cette exposition réaliserait ce qu'elle signifie. La recherche curatoriale, qui se traduit par des expositions et par les publications qui les accompagnent, est un genre de recherche éminemment visuel et narratif – narrativement visuel et visuellement narratif. Elle organise un savoir par l'image, un savoir pictural, un *Pictorial Knowledge*, pour reprendre le titre d'une encyclopédie anglaise des années 1930, et la pratique muséographique et curatoriale consiste essentiellement à créer des espaces de comparaisons. Dans le musée, ces espaces sont tridimensionnels et panoramiques ; dans la publication qui accompagne ordinairement chaque exposition, ils sont bidimensionnels et consécutifs ou, si l'on veut, séquentiels.

Ce que je suis en train d'imaginer, c'est une expérience d'exposition consistant en un espace rempli des meilleurs exemples d'art séquentiel – la bande dessinée – depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, et, (tout) près d'eux, des meilleurs exemples de l'abstraction géométrique du XX^e siècle. L'abstraction est « en grille », réticulée ; la bande dessinée aussi, car elle a une structure réticulée sur laquelle s'appuie sa narration. Cette exposition situerait et montrerait, dans les mêmes conditions et dans le même espace, deux réalités qui en apparence ne sont pas liées entre elles mais le sont en réalité, parce qu'elles partagent la même structure : une grille, un « filet ». Mais pour s'en apercevoir, il faut le voir. Il ne suffit pas de le penser et de le discuter. Il faut l'exposer.

Ce que produirait en se réalisant l'expérience curatoriale performative que je suggère, c'est que pas même l'art le plus radicalement abstrait du XX^e siècle n'a pas pu échapper à la structure narrative de la réalité. Parce qu'en fin de compte, les œuvres d'un artiste, aussi abstraites soient-elles, et l'art d'une période donnée, d'un courant, d'un pays, aussi abstrait soit-il, ne peuvent être montrés que d'une manière, en les présentant dans l'espace tridimensionnel d'un musée ou dans les pages d'un catalogue. Et l'un comme l'autre, l'espace d'exposition et l'espace d'édition, on ne peut mieux les comprendre qu'en les considérant comme des bandes dessinées, l'une tridimensionnelle, l'autre bidimensionnelle. L'un comme l'autre organise l'espace réel ou textuel en structures narratives panoramiques ou séquentielles.

Chaque exposition est, à vrai dire, une bande dessinée en trois dimensions ; ses cases⁴⁵ sont les œuvres, et aussi abstraites soient-elles, elles ont toujours des « bulles » qui recueillent ce que disent les titres et les textes descriptifs – le cartel en est l'exemple le plus ordinaire, mais pas le seul. Et si elles n'ont aucun texte, leur simple disposition dans l'espace réel panoramique ou dans l'espace consécutif de la page possède une structure narrative – comme dans les romans graphiques « muets » de Frans Masereel et Lynn Ward, ou comme dans beaucoup de romans graphiques contemporains (John Baldessari disait qu'en plaçant une chose derrière une autre, on est déjà en train de raconter une histoire ; et si l'on modifie l'ordre, on raconte une autre histoire).

En somme : toute exposition, y compris une exposition d'art abstrait, est une bande dessinée dans l'espace. Et tout catalogue prend la forme d'une bande dessinée, d'un roman graphique ou d'un album illustré (où le texte tend à occuper d'autant plus de place que les images sont plus abstraites).

On pourrait dire, je crois, que pour des raisons qui ont à voir avec la primauté et la prééminence du musée au XX^e siècle et avec la logique de la collection⁴⁶, tout l'art abstrait du XX^e siècle aspire à la condition de *bande dessinée*, d'histoire graphique.

D'ailleurs, aucune forme d'art n'a produit plus de texte que l'art abstrait au XX^e siècle. D'une certaine façon, toute la littérature, toute la figuration, tout le naturalisme et l'anthropomorphisme et toute la narration que l'art moderne a voulu expulser hors de lui-même, se rêvant absolument, complètement et totalement abstrait, reviennent lorsque cet art a besoin d'être raconté. Ce qui d'abord est le fait des artistes, qui sont les premiers à imaginer l'exposition de leur œuvre et à transformer leur studio et leur atelier en possible futur musée, en possible futur espace d'exposition qui accueillera cette œuvre, espace où travailler les brouillons de la future bande dessinée tridimensionnelle qui s'appropriera leur œuvre, ou bidimensionnelle, en quoi consisteront leurs publications.

Je crois qu'on peut dire que la bande dessinée est comme l'inconscient de l'art abstrait. Elle l'a accompagné depuis sa naissance – et elle apparaît, elle émerge aujourd'hui. Sigmund Freud (dont la psychanalyse a elle aussi une forme narrative évidente) disait que le caractère pathologique des refoulements ne tient pas au fait qu'ils soient des refoulements, mais qu'ils soient inconscients. Je crois que la séparation stricte, habituelle, entre abstrait et figuratif dans la pratique de l'exposition témoigne d'un refoulement inconscient et qu'il serait salutaire

pour la conscience curatoriale et pour celle du public de cesser de refouler les similitudes profondes, telles que je les ai décrites, entre le narratif et l'abstrait. Faut de quoi les historiens de l'art, philosophes et commissaires d'exposition continueront sans doute à se sentir visés par ce qu'écrivait Hegel dans son opuscule *Wer denkt abstrakt*⁴⁷? Qui pense abstrait? C'est celui qui est trop concret et ne voit les choses que sous un angle trop étroit.

Les contributions de Manuel Fontán del Junco, d'Elina Gertsman et Aden Kumler ont été traduites de l'espagnol et de l'anglais par François Boisivon.

Yve-Alain Bois

Spécialiste de l'art européen et américain du XX^e siècle, Yve-Alain Bois est le co-auteur de *Formless: A User's Guide* (avec Rosalind E. Krauss, New York, Zone Books / The MIT Press, 1997) et l'auteur de *Painting as Model* (Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998) ; il est membre de la rédaction de la revue *October*. Actuellement professeur à la School of Historical Studies de l'Institute for Advanced Study de Princeton (N.J.), il a enseigné aux universités Johns Hopkins (1983-1991) et Harvard (2002-2005). Il a été commissaire d'expositions dans le monde entier, parmi lesquelles : « Ellsworth Kelly: Early Drawings » (Cambridge, Fogg Art Museum / Atlanta, High Museum / Chicago, Arts Institute..., 1999-2000) ; « Piet Mondrian, A Retrospective » (Washington, DC, National Gallery of Art / New York, The Museum of Modern Art / La Haye, Gemeentemuseum, 1994-1995) et « L'Informe, mode d'emploi » (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996).

Vincent Debiais

Vincent Debiais est chargé de recherche au CNRS et professeur à l'EHESS. Ses recherches portent de façon générale sur la rencontre de la culture écrite et de la culture visuelle au Moyen Âge, principalement dans le domaine monumental et celui des objets. Il travaille actuellement sur la représentation du silence dans les images médiévales, entre théologie et iconographie, et la notion d'abstraction dans les pratiques artistiques du long Moyen Âge. Il a notamment écrit *La Croisée des signes. L'écriture et l'image médiévale (800-1200)* (Paris, Le Cerf, 2017) ; *Le Silence dans l'art. Théologie et liturgie du silence dans les images médiévales* (Paris, Le Cerf, 2019). Il travaille à la rédaction (avec Elina Gertsman) de *L'Hypothèse abstraite. L'informel et l'abstrait dans l'art du Moyen Âge occidental* (Paris, Le Cerf, à paraître en 2023).

Manuel Fontán del Junco

Docteur en philosophie, Manuel Fontán del Junco a publié des textes sur l'esthétique, la philosophie de la culture et la théorie de l'art. Il a traduit Martin Heidegger, Franz Marc, Walker Percy, Peter Sloterdijk, Boris Groys et Paul Klee. Entre 1995 et 2005, il a dirigé trois antennes européennes de l'Instituto Cervantes (à Brême, Lisbonne et Naples) et, depuis janvier 2006, il est directeur des expositions de la Fundación Juan March. Il a organisé de nombreuses expositions d'art moderne et contemporain, parmi lesquelles : « La Ciudad Abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español » (Cuenca, Museo Abstracto Español, 2006) ; « La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1960-1990 » (Madrid, Fundación Juan March, 2008) et « Escuchar con los

ojos. Arte Sonoro en España, 1961-2016 » (Madrid, Fundación Juan March, 2016).

Elina Gertsman

Spécialiste de l'histoire de l'art médiéval, Elina Gertsman est professeure d'histoire de l'art (chaire Archbishop Paul J. Hallinan Professor in Catholic Studies II) à la Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio). Elle est actuellement professeure invitée à l'EHESS (Paris). En plus de nombreux articles, elle est l'auteur de : *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance* (Turnhout, Brepols, 2010) ; *Worlds Within: Opening the Medieval Shrine Madonna* (University Park, Penn State University Press, 2015) ; *The Absent Image: Lacunae in Medieval Books* (University Park, Penn State University Press, 2021). Elle a coécrit *The Middle Ages in 50 Objects* (avec B. H. Rosenwein, Cambridge, Cambridge University Press, 2018) ; elle a collaboré avec Stephen Fliegel au catalogue de l'exposition qu'ils ont co-organisée, « Myth and Mystique: Cleveland's Gothic Table Fountain » (The Cleveland Museum of Art, 2018). Parmi les ouvrages qu'elle a dirigés, citons : *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts* (Burlington, Ashgate, 2008) ; *Crying in the Middle Ages: Tears of History* (Hoboken, Taylor and Francis, 2011) ; *Abstraction and Medieval Art: Beyond the Ornament* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021). En 2022, elle a été élue membre de la Medieval Academy of America.

Aden Kumler

Professeure d'histoire de l'art à l'Université de Basel, Aden Kumler s'intéresse à des sujets thématiquement et historiquement très variés. Sa première monographie, *Translating Truth: Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England* (New Haven, Yale University Press, 2011), examinait les interactions entre l'enluminure des manuscrits et les textes vernaculaires en France et en Angleterre aux XIII^e et XIV^e siècles. Ses travaux portent également sur les objets liturgiques dans le contexte de la pratique, des prescriptions rituelles et des concepts théologiques au cours du haut et du bas Moyen Âge, ainsi que sur les problèmes contemporains de méthodologie. Elle vient de diriger le volume collectif *Destroyed – Disappeared – Lost – Never Were* (avec B. Fricke, College Park, PA, Penn State University Press, International Center of Medieval Art, 2022).

NOTES

1. Otto Stelzer, *La Préhistoire de l'art abstrait : préludes et modèles de pensée*, Thomas W. Gaetgens, Hélène Trespeuch (éd.), Danièle Cohn (intro.), Jean Torrent (trad. fr.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010 [éd. orig. : *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst: Denkmodelle und Vor-Bilder*, Munich, P. Piper, 1964].
2. Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, Librairie générale française, 1980, p. 6-9.
3. Megan McNamee, « Early Romanesque Abstraction and the "Unconditionally Two-dimensional Surface" », dans Elina Gertsman (dir.), *Abstraction in Medieval Art. Beyond Ornament*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2021, p. 267-284.
4. Caroline W. Bynum, « Avoiding the Tyranny of Morphology; or, Why Compare ? », *History of Religions*, vol. 53, n° 4, 2014, p. 341-368 ; Andrea Pinotti, « Chi ha paura dello pseudomorfo », *Rivista di estetica*, n° 62, 2016, p. 81-98.
5. Alexander Nagel, *Medieval Modern: Art Out of Time*, Londres, Thames and Hudson, 2012.
6. Voir par exemple : Charlotte Denoël et Erik Verhagen (dir.), *Make It New. Conversations avec l'art médiéval. Carte blanche à Jan Dibbets*, cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale de France – site François Mitterrand, 2018-2019), Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2018.
7. Georges Didi-Huberman, « Ouverture. L'histoire de l'art comme discipline anachronique », dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 9-55.
8. Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Diane Meur (trad. fr. et préface), Marc de Launay (préface), Paris, Macula, 2017 [éd. orig. : « Figura », *Archivum romanicum*, n° 2, 1938, p. 436-489].
9. Jean-Claude Bonne, « Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval », dans John Ottaway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque international (Saint-Lizier, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1995), Poitiers, CNRS Éditions / Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997, p. 217-220 ; Jean-Claude Bonne et al., « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, n° 2010-1 [URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1206>].
10. Voir Vincent Debais, Elina Gertsman, « Abstraction beyond the Senses », dans Ivan Foletti, Philippe Cordez (dir.), « Objects Beyond the Senses », numéro thématique de *Convivium*, vol. 8, n° 1, 2021, p. 28-51.
11. Briony Fer, *On Abstract Art*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 4.
12. Yve-Alain Bois, « De l'intérêt des faux-amis », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 135, printemps 2016, p. 3-23.
13. Debais, Gertsman, 2021, cité n. 10.
14. Du russe *ostranénie*. Régis Gayraud, traducteur de Chklovski, rapproche la notion d'« étrangement » de celle de « déformation » chez Jakobson, *NdT*.
15. Victor Chklovski, *L'Art comme procédé* (Petrograd, 1917), Régis Gayraud (trad. fr.), Paris, Allia, 2008, p. 23.
16. Aristote, *Rhétorique*, livre III, II, 3, Charles-Émile Ruelle (trad. fr.), Paris, Garnier Frères, 1883. Une traduction plus récente (2014), d'André Motte, insistant moins sur la notion d'étonnement, donne : « Aussi doit-on donner à la manière de parler un air étranger ; c'est qu'on est admiratif de ce qui est lointain et que le plaisir vient de ce qui suscite l'admiration. » (*Rhétorique*, dans Aristote, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p. 833, *NdT*).
17. Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, livre III, 22, M. Delcasso (trad. fr.), Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1835.
18. Chklovski, (1917) 2008, cité n. 15, p. 24.
19. Planches imprimées illustrées anciennes qui évoquent la bande dessinée ou encore ce qu'on nomme en France les « images d'Épinal », *NdT*.
20. Manuel Fontán del Junco, María Toledo Gutiérrez, Lynn Zelevansky (dir.), *Ad Reinhardt: el arte es el arte y todo lo demás es todo lo demás*, cat. exp. (Madrid, Fundación Juan March, 2021-2022), Madrid, Fundación Juan March, 2021.
21. Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative* (Åbo, 1965), Patrick Joly, Laurent Milesi (trad. fr.), Paris, Monfort, 1997.
22. William Rubin, « From Narrative to "Iconic" in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon* », *The Art Bulletin*, vol. 65, n° 4, décembre 1983, p. 615-649.
23. Voir par exemple Yve-Alain Bois, « Kelly en France ou l'anti-composition dans ses divers états », dans Yve-Alain Bois, Jack Cowart, Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly : les années françaises (1948-1954)*, cat. exp. (Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992), Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1992, p. 11-36 ; *Idem*, « Strzemiński et Kobro : en quête de motivation » (1984), repris dans *La Peinture comme modèle*, Ginette Morel (trad. fr. et éd.), Genève / Dijon, Musée d'art moderne et contemporain / Les presses du réel, 2017, p. 241-287 ; *Idem*, « The Limit of Almost », *Ad Reinhardt*, cat. exp. (New York, Museum of Modern Art / Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1991-1992), New York, Rizzoli / The Museum of Modern Art, 1991, p. 11-33 ; et ma contribution dans Yve-Alain Bois, Masha Chlenova, Christoph Cox et al., « Abstraction, 1910-1925 », « Abstraction. A Special Issue », numéro thématique d'*October*, n° 143, hiver 2013, p. 7-17.
24. Sur ce livre de LeWitt, voir Bois, 2016, cité n. 12.
25. Le texte de Mondrian se trouve dans la troisième scène de son « dialogue » de 1919-1920, traduit par Michel Seuphor dans son gros volume sur le peintre (*Piet Mondrian*, Paris, Flammarion, 1956, p. 319-320). Je me permets de renvoyer à l'analyse que j'avais donnée de ce passage dans l'essai intitulé « L'Iconoclaste », dans Yve-Alain Bois, Joop Joosten et al., *Piet Mondrian (1872-1944)*, cat. exp. (La Haye, Haags Gemeentemuseum / Washington, The National Gallery of Art / New York, The Museum of Modern Art, 1994-1996), Milan / Washington / New York, Leonardo Arte / National Gallery of Art / The Museum of Modern Art, 1994, p. 327-329.

26. Roxana Marcoci (dir.), *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making*, cat. exp. (New York, The Museum of Modern Art, 2007) New York / Londres, The Museum of Modern Art / Thames and Hudson, 2007.
27. Rosalind Krauss, « Grilles », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Jean-Pierre Criqui (trad. fr.), Paris, Macula, 1993, p. 93-109 [éd. orig. : « Grids », *October*, n° 9, 1979, p. 50-64].
28. « L'Unisme en peinture » est inclus dans l'anthologie de textes de Wladyslaw Strzemiński et Katarzyna Kobro, *L'Espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, Antoine Baudin, Pierre-Maxime Jedryka (éd. et trad. fr.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.
29. Henri Matisse, « Entretien avec Tériade » (1929), repris dans Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade (éd.), Paris, Hermann, 1972, p. 94.
30. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Pierre-Henri Gonthier (trad. fr.), Paris, Denoël-Gonthier, 1973, p. 96.
31. Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique*, Michèle Veubret (trad. fr.), Paris, Au même titre, 2002 [éd. orig. : *The Optical Inconscious*, Cambridge, Mass. / Londres, The MIT Press, 1993].
32. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 (voir en particulier le chap. V, « Le signe et le clin d'œil ») ; Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004, voir en particulier le chap. I, « Presentness is Grace », dont le titre est une citation de la dernière phrase de l'article célèbre de Michael Fried, « Art and Objecthood » datant de 1967. Ce texte, qui est la première étude sérieuse sur le Minimal Art américain (dont il constitue aussi une attaque frontale), est sans doute celui où s'exprime le plus clairement la véritable allergie à la temporalité dont font preuve les tenants de la « vision instantanée ». Voici comment Fried défend la peinture et la sculpture « moderniste » (et par moderniste il entend non pas l'art moderne en général, mais une tradition assez restreinte qui conduirait directement de Manet aux artistes qu'il nomme) : « Tout se passe comme si notre expérience des œuvres modernistes n'avait aucune durée, non pas parce qu'un tableau de Noland ou d'Olitski ou une sculpture de David Smith ou de Caro s'offrent à une saisie immédiate, mais parce qu'à chaque moment l'œuvre elle-même est pleinement manifeste [...]. C'est cette *présentété* continue et entière, qui relève, pour ainsi dire, d'une autocréation perpétuelle, que nous appréhendons dans une espèce d'*instantanéité* : si seulement nous pouvions être infiniment clairvoyants, un seul instant infiniment bref suffirait à nous permettre de tout voir, d'appréhender l'œuvre dans toute sa profondeur et sa plénitude, d'en être à jamais convaincu. » Traduction française de Fabienne Durand-Bogaert, parue dans *Contre la théâtralité*, Paris, Gallimard, 2007 [éd. orig. : « Art and Objecthood » (1967), repris dans le recueil d'essais publié sous le même titre par Chicago University Press, 1998, p. 167].
33. Sur Vuillard en tant qu'héritier de Reinhardt sur ce point, voir Yve-Alain Bois, « Black Trek, Bactrack », dans *Imageless: the Scientific Study and Experimental Treatment of an Ad Reinhardt Black Painting*, cat. exp. (New York, Salomon R. Guggenheim Museum, 2008), New York, Salomon R. Guggenheim Museum / AXA Art Insurance Corporation, 2008, p. 11-17. Sur la lentueur picturale en général, voir aussi *id.*, « Slow (Fast) Modern », dans *Speed Limits / La Vitesse et ses limites*, cat. exp. (Montréal, Centre canadien d'architecture, 2009), Montréal, Centre canadien d'architecture, 2009, p. 122-126.
34. « Even from a strictly historical point of view, no matter whether the historical perspective turns into a narrative as such, we would have to agree that the problematic of abstraction, considered as an operative mode or as a thought-process, totally surpasses the restricted area allowed to abstract art in the program of modernity, to say nothing of the temporal as well as the conceptual limits, thus relegating it to the status of a "genre". » Hubert Damisch, « Remarks on Abstraction », Rosalind Krauss (Engl. transl.), *October*, n° 127, 2009, p. 136.
35. Par souci de concision, je ne peux nommer, ici et dans les notes qui suivent, que quelques points d'entrée dans une vaste bibliographie : Otto Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1962 ; Cynthia Hahn, *Portrayed on the Heart: Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 2001 ; Jules Lubbock, *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*, New Haven, Conn. / London, Yale University Press, 2006 ; Madeleine Caviness, « "The Simple Perception of Matter" in Representations (ca. 1180-1280): Narrative Mode or Gothic Style? », *Gesta*, vol. 30, n° 1, 1991, p. 48-64 ; George Henderson, « Narrative Illustration and Theological Exposition in Medieval Art », *Studies in Church History*, n° 17, 1981, p. 229-253 ; Herbert L. Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, Pindar Press, 1994 ; Ringbom, (1965) 1997, cité n. 21 ; Flemming Gotthelf Andersen, Esther Nyholm *et al.* (dir.), *Medieval Iconography and Narrative*, actes du colloque (Odense, Odense Universitet, Center for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages, 1979), Odense, Odense University Press, 1980.
36. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), Paris, Gallimard, 1967, p. 13-19.
37. Le mieux résumé dans : Augustin d'Hippone, *Opera. De Doctrina Christiana. De Vera Religione*, Turnhout, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1962 ; on pourra lire : Augustin, *Œuvres de saint Augustin*, 11. 2. *La Doctrine chrétienne*, J. Martin (éd.), Madeleine Moreau (trad. fr.), Isabelle Bochet, Gouven Madec (notes), Paris, Institut d'études augustiniennes, 1997.
38. Pour une analyse plus poussée, du point de vue de l'histoire de l'art, avec une bibliographie plus approfondie, voir Debais, Gertsman, 2021, cité n. 10 ; Aden Kumler, « Abstraction's Gothic Grounds », dans Gertsman, 2021, cité n. 3, p. 55-87.
39. Le meilleur tableau à ce jour en a été livré par Alain de Libera, *L'Art des généralités. Théories de l'abstraction*, Paris, Aubier, 1999.
40. David Morgan, « The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky »,

The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 50, n° 3, 1992, p. 231-242 ; David Morgan, « Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism », *Journal of the History of Ideas*, vol. 53, n° 4, 1992, p. 669-685 ; David Morgan, « The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism », *Journal of the History of Ideas*, vol. 57, n° 2, 1996, p. 317-341 ; David Ashley Morgan, « Concepts of Abstraction in German Art Theory, 1750-1914 », thèse de doctorat, Chicago, The University of Chicago, 1990 [URL : <https://www.proquest.com/pqdt/docview/275596471/citation/58EA3FD23230485APQ/2>] ; David Morgan, « The Rise and Fall of Abstraction in Eighteenth-Century Art Theory », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 27, n° 3, 1994, p. 449-478 ; Charles A. Cramer, *Abstraction and the Classical Ideal (1760-1920)*, Newark, University of Delaware Press, 2006 ; Barnaby Dicker, « To “Thrill the Soul before the Undulating Drama of Abstractions”: Where Did We Get to Before “1910”? », *Art in Translation*, vol. 10, n° 2, 2018, p. 223-246.

41. Pour une analyse plus approfondie, voir E. J. Ashworth, « Locke and Scholasticism », dans Matthew Stuart (dir.), *A Companion to Locke*, Chichester, West Sussex, Wiley and Blackwell, 2016, p. 82-99.

42. On trouvera une formulation succincte et incisive de cette façon de voir dans Nelson Goodman, « Abstraction », *Oxford Art Online*, Oxford, Oxford University Press, 2003 [DOI : <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T000257>].

43. Voir, pour les publications les plus récentes, Gertsman, 2021, cité n. 3. Jean-Claude Bonne a produit un travail important sur l'abstraction médiévale, s'appuyant significativement sur l'« ornement » et l'« ornementation », publié dans une série d'études : voir Jean-Claude Bonne, « De l'ornement dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècles) : le modèle insulaire », dans Jérôme Baschet, Jean Claude Schmitt (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, actes de colloque (VI^e International Workshop on Medieval Societies, Erice, Sicile, Centro Ettore Majorana, 1992), Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 207-249 ; *idem*, « Ornementation et représentation », dans Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 199-212 ; *idem*, « L'ornement – la différence dans la répétition », dans Christophe Carraud (dir.), *La Variation*, Meaux / Orléans, Association des conférences / IAV, 1998, p. 81-99 ; *idem*, « Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VII^e siècle) », dans Patrice Ceccarini (dir.), *Histoires d'ornement*, actes du colloque (Rome, Académie de France à Rome – villa Médicis, 1996), Paris / Rome, Klincksieck / Académie de France à Rome, 2000, p. 75-108 ; *idem*, « “Une certaine couleur des idées.” Matisse et l'art médiéval », dans Jean-Philippe Antoine (dir.), *Le Moyen Âge de l'art contemporain*, Lyon, La Fosse aux ours, 2003, p. 49-84 ; *idem*, « Les Ornaments de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 51, 1996, p. 37-70 ; Bonne *et al.*, 2010, cité n. 9.

44. « My idea was to develop the notion that abstraction started long ago, two thousand years ago in Greece,

with the origin of geometry. And we would have dealt with abstraction as understood by mathematicians, with a special concern for the Middle Ages – we would have dealt with what abstraction means in general. We would have developed the idea that, in a way, abstraction always formed part of the general process of Western art, and that some sort of a crisis developed at the beginning of the twentieth century, to be paralleled with the crisis in mathematics that was looking for its own fundamentals. In the same way that painting was looking for its own specificity, its own fundamentals. Due to such a crisis – the crisis of abstraction, abstraction as a crisis – abstraction was turned into the central issue of art. And this would have corresponded to the main axis of the exhibition. » Hubert Damisch, Stephen Bann, « Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation », *Oxford Art Journal*, vol. 28, n° 2, 2005, p. 169. Voir aussi Damisch, 2009, cité n. 34.

45. Une traduction plus récente (1933) rend ainsi le passage de la *Rhétorique* à *Herennius* cité plus haut par Elina Gertsman : « Notre pensée pourra créer une étendue où nous placerons des cases caractéristiques, très faciles à reconnaître » (c'est nous qui soulignons), Henri Bornecque (trad. fr.), Paris, Garnier, 1933, *NdT*.

46. Boris Groys, *Logic of the Collection*, Londres, Sternberg Press, 2021.

47. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, t. I, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1970, p. 578 et suiv.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© William Kentridge (p. 6, 8-9 et 18-19) / photo © Sebastiano Luciano (p. 9) | © Arkhè (p. 15-16) | photo © akg-images / André Held (p. 20 et 24) | © The British Library Board (p. 23) | © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal (p. 25) | photo © Marion Gronier (p. 30) | photo © Philippe Biolato / ville d'Aix-en-Provence (p. 31) | photo © Raymond Sarti (p. 32) | photo © Richard Boutin (p. 34-35) | © Institut Lumière (p. 45) | © Mark Cousins (p. 49) | © coll. La Cinémathèque française / © Constantin Belinsky / Adagp, Paris, 2022 (p. 50) | © Bertrand Mandico (p. 53) | © Adagp / Comité Cocteau, Paris, 2022 (p. 63) | © Hessisches Landesmuseum Darmstadt / Wolfgang Fuhrmannek (p. 72) | © Bibliothèque municipale de Lyon (p. 73-74 et 77) | © Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne (p. 76) | © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence (p. 80, 87, 249) | © Sol LeWitt / Adagp, Paris, 2022 (p. 81) | © Gallica / Bibliothèque nationale de France (p. 82, 238, 253 et 257) | © Ad Reinhardt / Adagp, Paris, 2022 (p. 84) | © Succession H. Matisse / photo RMN-Grand Palais / Gérard Blot (p. 86) | © Robert Ryman / Adagp, Paris, 2022 (p. 87) | © Éric Vandeville / akg-images (p. 98) | © 2022 Heirs of Josephine N. Hopper / Adagp, Paris, 2022 / Collection Walker Art Center, Minneapolis (p. 104) | © akg-images / Cameraphoto (p. 107) | © Bibliothèque nationale de France (p. 108-109, 253 et 328) | © 2022 Cindy Sherman, avec l'autorisation de l'artiste et de Metro Pictures, New York (p. 113) | © Flammarion, 1981 (p. 117) | © Phaidon (p. 126) | © Einaudi (p. 126) | © René Julliard (p. 126) | © The Trustees of the British Museum (p. 129, 170) | © Arte / Kazak productions (p. 130-131 et 139) | Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux (p. 131) et Hervé Lewandowski (p. 138) | © Archivio Carlo Scarpa, museo di Castelvecchio, Vérone (p. 135) | photo © PMG/SIPA (p. 137) | © Martin Parr / Magnum Photos (p. 140) | © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini (p. 154) | © André Corboz, Adagp, Paris, 2022 (p. 160-161) | © University of Chicago Press (p. 165) | © Houghton Library, Harvard University (p. 167) | photo © Galerie Martel / © Art Spiegelman, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, reproduit avec l'autorisation de The Wylie Agency (UK) Limited (p. 173) | photo © The New York Public Library Digital Collections (p. 175) | © René Magritte / Adagp, Paris, 2022 / photo © 2022 Museum Associates / LACMA. Licenciée par Dist. RMN-Grand Palais / image LACMA (p. 178) | © Columbia University Libraries (p. 182) | © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (p. 192) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola (p. 193) | © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz (p. 194) | © The State Hermitage Museum / photo © Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets (p. 195 et 198) | © National Galleries of Scotland, Dist. RMN-Grand Palais / Scottish

National Gallery Photographic Department (p. 197) | photo © Jean-Baptiste George-Picot (p. 217 et 225) | avec l'autorisation de © Luo Wenhua (p. 218) | © Rubin Museum of Art (p. 219, 221-223) | photo © Nils Martin (p. 219) | photo © Xie Jinchun (p. 223) | © Wu Tsang / photo © 2022. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala / Bill Orcutt (p. 230) | © Man Ray 2015 Trust / Adagp, Paris, 2022 (p. 233) | © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2022 (p. 233) | © Jersey Heritage Collections (p. 234) | © Pauline Boudry, Renate Lorenz et Werner Hirsch / Marcelle Amix galerie (p. 235) | © Trinity College Cambridge (p. 236) | © Galerie Buchholz (p. 237) | photo © Tim Stüttkin (p. 241) | © Akram Zaatar / eHashem El Madani collection, avec l'autorisation de l'Arab Image Foundation, Beirut / photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian / Philippe Migeat (p. 243) | © Reina Gossett et Sasha Wortzel / photo © New Museum (p. 244) | © Chancellerie des universités de Paris, bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (p. 255) | © National Gallery of Art, Washington, DC, Gallery Archives (p. 256) | © Michel Tapié de Ceyleran (p. 267) | © archives de l'association Marco Decorpeliada (p. 268-269) / photo © Marc Damage (p. 269) | © Biblioteca Apostolica Vaticana (p. 272) | © éditions Artulis / © Pierre Richard (p. 273) | © Charles Jencks (p. 279) | © Thames & Hudson (p. 283) | © Electa (p. 284-285) | © Ludwig Mies van der Rohe, Adagp, Paris, 2022 (p. 285 et 287-288) | © Penguin Books (p. 287) | © Alvar Aalto Foundation / © F.L.C. / Adagp, Paris, 2022 (p. 288) | © Marianna Simnett and Jerwood / FVU Awards (p. 295, 297-298) / photo by Rob Battersby (p. 295) | © Jamie Crewe / LUX Scotland (p. 301-302) | © Titus Kaphar, avec l'autorisation de l'artiste et de Gagolian (p. 311-312) / photo © Jeremy Lawson (p. 311) | © Sonya Clark, avec l'autorisation de l'artiste (p. 313-314) | © Fabiola Jean-Louis, avec l'autorisation de l'artiste (p. 315-316) | © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Poncet (p. 325) | © Division of Anthropology, American Museum of Natural History (p. 326) | © Warlukurlangu artists of Yuendumu / © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais (p. 327) | © Clare Twomey (p. 331) | © absolut MEDIEN GmbH (p. 332) | © Rosemarie Trockel / Adagp, Paris, 2022 (p. 335) | © New York, The Metropolitan Museum of Art (p. 337) | © New York, Brooklyn Museum (p. 338).

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1^{er} juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins - 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

RACONTER

Là où apparaît une image, qu'elle soit fixe ou animée, figurative, aniconique, matérielle ou mentale, surgit une histoire et une manière d'en agencer le récit. L'image et l'objet d'art racontent, et ces récits ne cessent de générer des récits : fictions ou légendes, articles scientifiques ou divagations rêveuses, dialogues des œuvres entre elles ou soliloques de spectateurs. Enracinée depuis l'Antiquité dans l'exercice narratif de l'*ekphrasis*, l'histoire de l'art explore, depuis les travaux de Giorgio Vasari et de Karel Van Mander, les formes de la narration, de l'anecdote à la légende biographique, des grands récits de l'autonomie moderniste ne cessant de dire la fin de la peinture qui raconte aux fictions d'objectivité. Qu'il s'agisse des récits sur lesquels se fondent les œuvres d'art, de ceux que constituent ses regardeurs ou des mises en récits opérées par les historiens de l'art, ce numéro entend s'emparer de l'acte de raconter comme d'un outil heuristique fécond. Ainsi les spécialistes ici rassemblés interrogent-ils, du Moyen Âge au présent le plus récent, les rapports de différents médias – image, texte imprimé, exposition ou vidéo – et médiums artistiques – décors, manuscrits, peinture, architecture, performance, bande dessinée, arts séquentiels, cinéma... – à l'histoire et aux histoires de l'art.



Perspective 2022 – 2
Octobre 2022
ISBN : 978-2-917902-47-9
Prix du numéro : 25 €

institut
national
d'histoire
de l'art

