

2017

Circulations, resémantisations. Le palimpseste aporétique

Béatrice Joyeux-Prunel

Ecole normale supérieure. Université de recherche Paris Sciences Lettres., beatrice.joyeux-prunel@unige.ch

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Modern Art and Architecture Commons](#), and the [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

Recommended Citation

Joyeux-Prunel, Béatrice. "Circulations, resémantisations. Le palimpseste aporétique." *Artl@s Bulletin* 6, no. 2 (2017): Article 12.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

Migrations, Transfers, and Resemantization

ARTL@S BULLETIN

Volume 6, Issue 2

Summer 2017



Editor-in-Chief

Catherine Dossin
Purdue University

Béatrice Joyeux-Prunel
École normale supérieure
PSL Research University Paris

Editorial Statement

The *ARTL@S BULLETIN* is a peer-reviewed, transdisciplinary journal devoted to spatial and transnational questions in the history of the arts and literature.

The journal promises to never separate methodology and history, and to support innovative research and new methodologies. Its ambition is twofold: 1. a focus on the “transnational” as constituted by exchange between the local and the global or between the national and the international, and 2. an openness to innovation in research methods, particularly the quantitative possibilities offered by digital mapping and data visualization.

By encouraging scholars to continuously shift the scope of their analysis from the national to the transnational, *ARTL@S BULLETIN* intends to contribute to the collective project of a global history of the arts.

Copyright Statement

ARTL@S BULLETIN (ISSN 2264-2668) is published by the École normale supérieure, 45, rue d’Ulm, 75005 Paris, France and the Centre national pour la recherche scientifique 16, rue Pierre et Marie Curie, 75005 Paris, France. The online version of the *ARTL@S Bulletin* is hosted by Purdue Scholarly Publishing Services.

Compilation copyright © 2017 ENS-CNRS. Contents copyright © 2017 by the respective authors, artists, and other rights holders. All rights in the *ARTL@S BULLETIN* and its contents reserved by the École normale supérieure, the Centre national pour la recherche scientifique and their respective owners. Except as permitted by the Copyright Act, including section 107 (the fair use doctrine), or other applicable law, no part of the contents of the *ARTL@S BULLETIN* may be reproduced without the written permission of the author(s) and/or other rights holders. The opinions expressed in the *ARTL@S BULLETIN* are those of the authors and not necessarily of the editors or publishers.

Cover: Amadeo Souza Cardoso
(1887-1918),
*Untitled (Máquina Registradora
/Register Machine)*, c. 1917.
Calouste Gulbenkian
Foundation Museum - Modern
collection.

Table of Contents

4	Circulations, resémantisations. Le palimpseste aporétique <i>Béatrice Joyeux-Prunel</i>
18	Les recueils d'ornements latino-américains : Instrumentalisations nationales et internationales (1923 -1947) <i>Elodie Vaudry</i>
30	Distance and Distortion: Amadeo Souza Cardoso's and Joan Miró's War-years Painting and the Words that Fail Them <i>Joana Cunha Leal</i>
44	From Foix to Dalí: Versions of Catalan Surrealism between Barcelona and Paris <i>Enric Bou</i>
53	Unwanted by Both the Political Left and Right: Interwar Europe's Hungarian Migrating Artists <i>Éva Forgács</i>
62	Nothing to do With Politics, Only Art? On Wassily Kandinsky's Work in Paris, from 1934 until the Outbreak of the War <i>Kate C. Kangaslahti</i>
81	« Dégénérés » en France. Tentatives de définition d'une identité collective par les artistes germaniques exilés en France à la fin des années 1930 <i>Hélène Duret</i>
97	The Reception of Modern European Art in Calcutta: A Complex Negotiation (1920s-1940s) <i>Julia Madeleine Trouilloud</i>
112	<i>Six Portuguese Painters From Paris</i> Revisited: Artistic Emigration from Portugal to Paris in the First Half of the 1960s: <i>Joana Baião</i>
126	<i>Magie, Terre et Cri</i> . Les resémantisations politiques de l'œuvre d'Antoni Tàpies sous le franquisme <i>Claudia Grego</i>
138	<i>Kisses Sweeter than Wine</i> . Öyvind Fahlström and Billy Klüver: The Swedish Neo-Avant-Garde in New York <i>Per Bäckström</i>
153	Poiesis Moving Significances (Within 52 Days) <i>Plinio Ribeiro Jr</i>

Circulations, resémantisations. Le palimpseste aporétique

Ce numéro cherche à poser la question des resémantisations à l'œuvre dans les migrations et transferts artistiques. Les resémantisations peuvent se jouer lors de migrations choisies ou forcées d'artistes, de transferts d'objets, de textes, d'images, de motifs ou de styles. La circulation peut se faire d'un système culturel ou linguistique à un autre, d'une discipline artistique à l'autre, d'un médium à l'autre (de la peinture à la gravure ou la photographie par exemple), et même, parallèlement au transfert géographique, d'une période à une autre... Si les études proposées ici sont relativement peu nombreuses, elles incitent cependant, par la force comme par les faiblesses de leurs analyses, à envisager la possibilité d'une théorie générale des resémantisations artistiques dans une perspective à la fois historique, sociale, mais aussi esthétique et cognitive. Qu'est-ce qui porte le sens d'une œuvre d'art ? Du travail d'un artiste ? Comment le sens se constitue-t-il et évolue-t-il selon les temps et les lieux ? Quels sont les facteurs qui le font changer ? Quelles sont les conséquences possibles d'une resémantisation artistique ? Y a-t-il des resémantisations plus conscientes que d'autres, selon les acteurs et les enjeux impliqués ? Autant de questions que lève une approche circulatoire de l'histoire de l'art, auxquelles les méthodes traditionnelles n'aident pas toujours à répondre.

Au-delà de ces simples interrogations, étudier les resémantisations implique bien des remises en cause auxquelles l'histoire de l'art semble prête

aujourd'hui. Nous avons soutenu ailleurs l'intérêt d'une approche circulatoire, pour contribuer à l'écriture d'une histoire mondiale de l'art appelée à ne pas se contenter des problématiques, certes importantes, de dominations et d'impérialisme¹. Au cœur de la problématique des circulations, la question des resémantisations, quoique peu traitée pour elle-même, est de celles qui remettent le plus efficacement en question le canon de l'histoire de l'art. Touchant directement à ce qu'on peut dire sur l'art, et comment on peut en parler, elle est au moins aussi efficace contre le canon que l'argument politique d'une absence abyssale des minorités quelles qu'elles soient². La conscience de la resémantisations et de son importance détruit, en effet, toute idée de permanence d'une œuvre et de son sens ; elle met en doute l'idée d'une signification unique pour l'œuvre, et fait peser le soupçon sur ceux qui entendent imposer leur vision de l'art ; elle tue l'interprétation close, et la valorisation qui y est attachée ; elle met en doute le rattachement à un style donc l'idée de style lui-même ; elle ébranle l'autorité interprétative du spécialiste comme de l'institution ; elle relativise même les déclarations de l'artiste. Selon les lieux et les temps de la réception, déjà, les interprétations d'une œuvre seront diverses.

¹ Thomas Da Costa Kaufmann, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel, eds., *Circulations in the Global History of Art* (New York : Routledge, 2015).

² Je fais référence ici à la « pensée abyssale » dont l'histoire de l'art est une belle incarnation, telle qu'elle est présentée par Boaventura De Sousa Santos, par exemple dans « Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges », *Eurozine*, 29 juin 2007. URL : <http://www.eurozine.com/beyond-abyssal-thinking/>. Traduction anglaise de Boaventura de Sousa Santos, « Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 78 | 2007, colocado online no dia 01 Outubro 2012, criado a 13 Junho 2017. URL : <http://rccs.revues.org/753> ; DOI : 10.4000/rccs.753.

Surtout, une interprétation « finale » (celle généralement associée à une œuvre aujourd'hui, qu'il s'agisse de la vulgate ou du canon historiographique, ou des cartels des musées) est le résultat cumulatif d'une circulation et de resémantisations successives. Il en est de même pour le sens plus général associé au travail d'un artiste, d'un groupe, d'un mouvement ; de même également pour la réputation de l'artiste ou du groupe considéré. La plupart des canonisations artistiques de nos musées sont le fruit d'étonnantes resémantisations au cours du temps et des voyages³—resémantisations dont l'étude contribue à relativiser le canon.

Considérer les resémantisations comme objet d'étude, c'est donc s'obliger à sortir des réflexes habituels de l'histoire de l'art, et à s'ouvrir à d'autres questionnements et d'autres méthodes. Les renouvellements du sens impliquent, pour être reconnus, la prise en compte non seulement du voyage des objets, de l'action, des discours et des pratiques de réception qui l'accompagnent, mais aussi des vecteurs historiques, sociaux et culturels de la circulation, pour des moments donnés—comme y incitent les démarches de l'histoire transnationale et des transferts culturels. Elle exige un pragmatisme parfois rigoriste—savoir nommer ce qui circule et agit dans la resémantisation, et trouver des preuves concrètes qui permettent de pister cette circulation—bref, savoir qualifier et prouver ce dont on parle, à partir de concepts clarifiés. Comme le souligne Pierre-Yves Saunier, l'intérêt pour la circulation ne peut sacrifier les exigences de la contextualisation—au risque de se condamner à une course sans fin, erratique, pour suivre ce qui circule⁴.

Ces réquisits ne correspondent pas aux méthodologies encore dominantes en histoire de l'art—monographie, statisme et nationalisme méthodologiques, formalisme, surreprésentation des études sur les textes critiques, utilisation de notions vagues et rarement étayées de faits

comme « le style », « l'influence », « la diffusion ». Est-ce la raison pour laquelle il n'y a pas à ce jour d'ouvrage clairement identifié qui traiterait de la resémantisation artistique ? Sans prétendre à l'exhaustivité, cet essai se propose d'esquisser un bilan historiographique et théorique sur la question. Il envisage l'une après l'autre les démarches possibles, des sources et des objets d'étude aux questionnements qui leur sont soumis. L'histoire de l'art, surtout pour la période contemporaine, a du mal à étudier de front ce qui se passe lorsqu'un objet circule. La plupart des études se focalisent sur le point d'arrivée d'une œuvre et sur sa réception, plutôt que sur le moment circulatoire. Lorsqu'elles portent sur la circulation, les recherches traitent plus des acteurs, de leurs attitudes donneuses de sens et de leurs points de vue (comme c'est le cas pour la plupart des articles de ce volume), que des objets—une question qu'il faut pourtant traiter, car c'est bien l'objet qui est porteur de sens.

Peut-on se contenter des études de réception ?

Pour étudier le sens conféré à une œuvre et ses changements, le réflexe premier serait de penser aux études de réception, bien représentées en histoire de l'art. C'est à la fois un excellent et un affreux réflexe. La bibliographie des études de réception s'est beaucoup développée, dans la lignée du champ ouvert en études littéraires par le théoricien allemand Hans Robert Jauss⁵. On faisait beaucoup lire cet ouvrage aux étudiants en France dans les années 1990—il venait d'ailleurs d'être traduit en français. La reconstitution d'un « horizon d'attente », selon H. R. Jauss, devait permettre de sortir l'analyse de réception du psychologisme⁶. Elle eut l'immense mérite de faire

⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, 1990). Original en allemand. Sur les limites de cette approche on pourra consulter Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 09 septembre 2011, consulté le 13 juin 2017. URL : <http://rgi.revues.org/649>.

⁶ « L'horizon d'attente [du] premier public [de l'œuvre], c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage

³ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale*. Vol. 1 1848-1918 (Paris : Gallimard, coll. Folio Histoire, 2016) ; vol. 2 1918-1945 (Paris : Gallimard, coll. Folio Histoire, 2017).

⁴ Pierre-Yves Saunier, *Transnational history* (New York : Palgrave Macmillan, coll. "Theory and History", 2013) : 60.

comprendre que le sens d'une œuvre (littéraire) n'est pas donné d'avance, mais se joue constamment dans l'activité de lecture et de réception, en lien avec une série de réceptions antérieures ou contemporaines. Mais cette théorie n'incitait, du moins dans sa vulgate, à s'intéresser qu'au « premier public » de l'œuvre, à partir duquel l'auteur aurait écrit. Par extension pour l'histoire de l'art, il s'agissait donc d'étudier le public pour lequel l'artiste aurait créé, et par la réception duquel l'œuvre serait vraiment œuvre. C'était encourager à chercher un sens originel, sans se préoccuper de ses variations.

On a beaucoup progressé et compris, depuis, la diversité des réceptions selon les lieux, les milieux et les temps—rendant mieux justice à l'herméneutique de Jauss, sans sortir pour autant des apories auxquelles elle conduit. Car si la diversité des réceptions, leur construction sérielle même est devenue un thème assez courant, il reste que les études de réception se pratiquent le plus souvent sur un seul lieu ou un seul système culturel, considéré en tout cas comme unifié, sans diversité. En limitant l'étude de réception à un espace-temps, on risque de consolider l'essentialisme national que pourtant tout le monde s'accorde à rejeter. Réception de l'art français en Allemagne, de l'art allemand en France, de l'art français aux USA, réception de l'art « américain » en France, de l'art espagnol en France, etc., réception de l'impressionnisme dans tel pays, réception du pop art dans tel autre, réception de tel artiste ici ou là... Combien de thèses de doctorat et de master n'ont pas été soutenues dans ces domaines ? On finit par avoir l'impression, lorsqu'on a lu de nombreux mémoires sur la question, que l'approche conduit inévitablement aux mêmes conclusions : préjugés nationaux, essentialisme culturel, polémiques xénophobes, nationalisme artistique...

La surreprésentation de la presse, dans les sources requises par les études de réception, est peut-être ce qui pose le plus problème. La presse, d'abord,

est trop abondante—on a donc juste le temps de la lire, pas celui de l'interpréter (réponse habituelle en jury de soutenance). Il est clair que les sources de presse sont les plus accessibles, et qu'il est donc normal de commencer par elles. Mais le critère de l'accès est-il le bon ? L'étudiant finit par se noyer et n'a plus le temps d'analyser d'autres types de sources, sinon de manière hâtive. En outre, la presse n'est pas toujours représentative d'une réception unifiée. Pour qu'une étude circonscrite à la presse apporte des résultats intéressants sur une réception, il faudrait s'interroger (et trouver des réponses) sur l'importance relative d'un encart en page 11 d'un quotidien par rapport à un article de pleine page ; il faudrait s'informer sur la représentativité des papiers retrouvés dans tel dossier (une coupure ne dit rien sur ce qui entoure une colonne de critique d'art, donc de son statut symbolique), sur le tirage de telle ou telle revue, sur l'importance ou non accordée à la critique d'art dans l'organe en question, etc. Quelle est l'identité de qui écrit quelles lignes, et pour quelles raisons écrit-il ou elle ces lignes ? On peut même se demander si ce critique n'écrirait pas juste le contraire dans un autre organe ; ou s'il n'écrit pas n'importe quoi, juste parce qu'on lui a imposé cette place de critique d'art qui ne l'intéresse pas et qu'il rêve de passer dans la case au-dessus, pour faire la chronique du sport....

Le deuxième problème de la presse est d'imposer des cadres de réflexion politiques (presse d'opinion) et esthétiques (presse artistique). Ces cadres interprétatifs, projetés sur le travail des artistes et sur les œuvres, leur rendent-ils justice ? Ils masquent efficacement (et d'autant plus si l'historien d'art ne s'y intéresse pas) les structures et les logiques sociales à l'œuvre dans le phénomène de l'écriture sur l'art et de la construction de sens de l'art. Cette approche, qui focalise le regard historique sur un résultat parmi d'autres de la rencontre avec l'art—l'écriture journalistique ou critique—, attribue à ce résultat une importance disproportionnée. Or, est-ce la presse ou la critique qui détermine le sens d'une œuvre et ses évolutions ?

poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 49.

Une réception, le sens qu'on donne à une œuvre, ne se mesure pas que par la presse—il faut parfois asséner des évidences. Cela se mesure aussi par des reproductions, par la circulation de ces reproductions et leur mise en écho avec d'autres œuvres, ainsi que par des échos humains, artistiques, plastiques, matériels, littéraires. C'est la gageure tentée par Julia Madeleine Trouilloud dans son travail sur la réception de l'art moderne à Calcutta dans l'entre-deux guerres, réunissant aussi bien des témoignages et des sources de presse que des œuvres qu'elle compare à celle des référents cités par les artistes eux-mêmes – « que peut m'apprendre Matisse ? », déclarait devant ses élèves le peintre Sailoz Mookherjea.⁷ Cela se mesure, enfin et surtout, par des pratiques : que fait-on devant une œuvre, y reste-t-on longtemps, comment la regarde-t-on etc., la touche-t-on, la photographie-t-on ?

Même en élargissant les sources, cependant, une des conséquences des études basiques de réception est qu'elles finissent par donner corps à la notion de réception passive, donc d'influence. Que faire alors de la liberté du récepteur ? De sa capacité à ne prendre que ce dont il a besoin ? De sa puissance de négociation ? La plupart des articles de ce volume, en particulier ceux qui traitent d'artistes traditionnellement associés aux contrées « périphériques » de la modernité artistique, souvent présentées comme des zones de réception d'innovations issues des centres, insistent sur cette liberté. Réciproquement, ils incitent à déconstruire la manière dont le travail de ces artistes « périphériques » est lui-même reçu et perçu, et le sens qu'on lui attribue, —comme si l'observateur se plaçait justement au centre. Comme le montre bien dans ce volume l'article de Joana Cunha Leal,⁸ les interprétations qu'on a faites de l'œuvre de bien des artistes issus de zones périphériques ont été pondérées, et le sont trop encore, par cette origine prétendument lointaine, et les dépréciations qui en résultent.

⁷ Julia Madeleine Trouilloud, "The Reception of Modern European Art in Calcutta: A Complex Negotiation (1920s-1940s)". URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/7/>

⁸ Joana Cunha Leal, "Distance and Distortion: Amadeo Souza Cardoso's and Joan Miró's War-years Painting and the Words that Fail Them"? URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/2/>

Prenant à rebours les réceptions de Miró et d'Amadeo Souza Cardoso, Joana Cunha Leal décortique leur sélectivité systématique, qui fit oublier ce qui correspondait justement à l'idée de travaux provinciaux et décalés par rapport au centre, focalisé sur Paris et le modèle cubiste. Les œuvres des deux peintres furent justement créées en bonne connaissance de ce qui pouvait passer pour de la gaucherie provinciale—par des artistes tout à fait au courant de ce que valorisaient justement les milieux du centre, et capables de s'y adapter autant qu'ils savaient s'en montrer critiques. Se contenter de réceptions pour étudier le sens des œuvres c'est donc risquer de projeter, qu'on le veuille ou non, une conception centraliste (européocentriste, parisiano-centriste, ou new-yorko-centriste le plus souvent) de l'art sur des aires (de réception) perçues comme « périphériques » et condamnées au suivisme artistique.

Une réception, en outre, ne se joue pas au singulier. Il faut ajouter aux études de réception une approche comparée—selon les lieux, les milieux, les époques voire les moments : une même exposition en un même lieu peut avoir plusieurs réceptions selon les origines des visiteurs, leurs milieux sociaux, leurs profils éducatifs et culturels, etc. C'est tuer dans l'œuf la validité de la recherche sur les réceptions, qui n'a d'intérêt que si elle change en fait d'objet : non pas la réception, mais la circulation et la construction du sens.

De la perte à l'enrichissement

Parmi les problématiques qui ont occupé les chercheurs intéressés par les changements de sens dans le transfert spatial et temporel, la plus fréquente est celle de la perte du sens. On y sent la quête d'un sens originel de l'œuvre—celui qui aurait préoccupé l'artiste, et qu'une série d'interprétations et de contresens aurait fini par recouvrir. Dans la mesure où ce type d'approche s'appuie sur la reconstitution des contextes, et ne cherche pas à imposer un canon sur un autre, il

n'est pas à rejeter. La mise à jour de ce qu'une œuvre pouvait vouloir dire pour l'artiste qui la créait peut faire ressortir de gros décalages sémantiques entre l'époque de création et une réception actuelle, poussant ainsi à comprendre comment cette resémantisation a été possible. Ainsi, par exemple, pour les premiers ready-mades de Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette* (1913), *Porte-Bouteilles* (1913) ou même pour *Fountain* (1917), dont la portée s'éclaire d'un jour très différent des interprétations héritées du surréalisme et devenues canoniques. A partir du moment où l'on reconstitue les rivalités internes aux avant-gardes européennes dans les années 1910 pour les deux premiers, et le contexte du milieu artistique new yorkais en 1917 alors qu'était débattue l'entrée en guerre des USA en faveur des Alliés, l'interprétation esthétique du ready-made devient une manière intéressante, mais partielle de comprendre le ready-made⁹. On doit s'interroger sur la disparition efficace, par exemple, des figures de concurrents directs de Marcel Duchamp, dont une contextualisation rigoureuse montre la présence obsédante dans les années 1910 : de Robert Delaunay aux futuristes, pourquoi ont-ils disparu de l'historiographie sur le travail de Duchamp ? Comment l'interprétation canonique du ready-made s'est-elle imposée, et pourquoi si tard ? La première occurrence d'une définition—toujours citée—est associée à André Breton, à partir d'une définition du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* de 1938 (« Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »¹⁰) —mais qu'on ne retrouve dans le débat esthétique avant la fin des années 1950...

Reste à garder prudence sur la croyance ou non en un sens « originel », dans la mesure où le sens de l'œuvre peut avoir été très divers dès sa création—ainsi encore pour la « pissotière » de Duchamp, présentée par les uns comme une Madone, considérée par les autres comme un objet vulgaire de salle de bain, mais placée

⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, « Géopolitique des premiers readymades », *Revue de l'Art*, n°85/2014-3, 27-33 ; et id., *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale* (Paris : Gallimard, Folio Histoire, 2016).

¹⁰ *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, André Breton et Paul Éluard (éd.) (Paris : Galerie Beaux-Arts, 1938).

soigneusement en tout cas dans un contexte susceptible d'en faire une œuvre d'art et de lui attribuer une signification esthétique¹¹.

Dans l'étude des styles, ou dans celle des significations différentes associées à une même référence esthétique selon les lieux, un changement de sens peut impliquer une altérité qui rend peu pertinente la comparaison entre un « premier sens » et sa dégénérescence. Le changement devient la réciproque d'une adaptation à des contextes locaux très divers. L'article d'Enric Bou sur la version catalane du surréalisme déployée à la fin des années 1920 par l'écrivain Josep Vicenç Foix et le jeune peintre Salvador Dalí en est un exemple. Enric Bou montre que la différence à l'original—si original il y a vraiment—ne peut être comprise sans un jeu sur la distance entre Barcelone et Paris, essentiel dans le positionnement local des deux artistes¹². Foix, de son côté, se faisait l'introducteur distancé d'un modèle littéraire qui n'avait d'ailleurs pas encore acquis à Paris sa posture monopolistique¹³. Quant à Dalí, il commençait à faire siens des éléments que les surréalistes parisiens n'avaient pas eux-mêmes considérés comme centraux dans la démarche surréaliste, mais qu'ils allaient reconnaître comme « leurs » lors de l'arrivée du scandaleux peintre catalan à Paris.

Plus convaincante est donc la démonstration d'enrichissements de sens, plutôt que d'une dégénérescence. Cette démarche est assez courante lorsqu'il s'agit d'étudier les voyages d'artistes à l'étranger, occasions de nouveaux apprentissages et de découvertes—elle convient bien par exemple pour comprendre les tournants esthétiques des jeunes artistes portugais envoyés à Paris grâce à des bourses d'études dans les années 1950 et 1960, sur lesquels travaille Joana

¹¹ Thierry De Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité* (Paris : Minuit, 1984). Trad. anglaise *Pictorial Nominalism on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005).

¹² Enric Bou, "From Foix to Dalí: Versions of Catalan Surrealism between Barcelona and Paris". URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/3/>

¹³ Sur le temps qu'il fallut au surréalisme pour s'imposer, et pour imposer notamment à son profit l'exclusivité du terme « surréalisme », voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945 – une histoire transnationale* (Paris : Gallimard, 2017).

Baião.¹⁴ Ce prisme interprétatif est idéal pour mettre en valeur les acteurs étudiés, et correspondre à un système valorisant la mise à jour dans les centres (Paris) pour des artistes en situation de « retard » par leur position périphérique. Il ne correspond pourtant pas nécessairement à de telles interprétations. Selon le point de vue adopté, en effet, celui qui enrichit ne sera pas le même, celui qui reçoit non plus. Ainsi, dans un décentrement délibéré, Per Bäckström montre que les milieux du happening new-yorkais n'auraient jamais été aussi dynamiques sans l'apport de personnalités étrangères comme les Suédois Öyvind Fahlström et Billy Klüver.¹⁵ Klüver, en particulier, apportait à New York son intérêt pour la recherche en génie mécanique, développé en Suède. Cette approche était radicalement nouvelle pour un contexte local états-unien où, il faut le souligner, les artistes dominaient et les ingénieurs étaient absents. L'avant-garde newyorkaise était surdéterminée par un discours critique esthétisant qui menaçait de vider la performance de son sens social et participatif—sachant qu'en outre le musée s'intéressait déjà à la performance. En important à New York et plus généralement dans l'avant-garde internationale (puisque Klüver travaillait aussi avec Jean Tinguely)—la possibilité d'ajouter dans les œuvres des composants technologiques inédits, sonores ou lumineux, Klüver fut à la source d'innovations susceptibles de concrétiser bien mieux que mille théories les objectifs de la génération de Robert Rauschenberg, John Cage ou Andy Warhol : l'aléatoire en particulier.

La resémantisation, dans la circulation et par la circulation, peut générer encore du sens à mesure que le sens lui-même modifié se remet à circuler—avec les acteurs, les objets ou les textes et les illustrations qui en parlent. L'approche en termes de transferts culturels, qui pousse à étudier la circulation et les différentes traductions d'un même objet selon les contextes, finit par mettre en

évidence, outre ces enrichissements de sens, la modification des contextes qui accueillent la circulation, par la circulation des œuvres elles-mêmes et par cette nouvelle productivité.¹⁶ Pour comprendre cette modification des contextes, et pas seulement la constater, le recours aux réflexions de l'anthropologie est utile,—à l'exemple de la démarche d'Elodie Vaudry. L'historienne reprend les réflexions d'Alfred Gell sur l'agentivité des artefacts pour mieux penser comment des objets et des éléments issus d'ailleurs et d'autres époques, par leur reproduction et la circulation de ces reproductions, ont pu avoir impact sur la fabrication d'identités artistiques et collectives nationales depuis le XIXe siècle, aussi bien que sur l'invention de nouveaux styles décoratifs et vestimentaires en Europe dans les années 1920 et 1930.¹⁷ Son article sur les recueils d'ornements précolombiens donne une belle idée de la manière transnationale dont un ou plusieurs motifs naissent, circulent, sont adaptés et interprétés, mais aussi comment ils suscitent de nouvelles orientations esthétiques dans d'autres contextes et sur d'autres mediums artistiques. La chercheuse a écrit de passionnantes pages sur les voyages symboliques et réels de ces ornements entre les rives de l'Atlantique—croquis d'artistes, reproductions scientifiques, manuels de dessin, circulation d'œuvres, invention de nouveaux styles,—dans des contextes très divers, de l'invention d'une culture « latino-américaine » à la mobilisation des « passés » précolombiens pour des constructions identitaires et nationales à destination de l'Europe (lors des Expositions universelles ou dans la contribution par don à des collections d'objets précolombiens dans les grands musées d'Europe), jusqu'à l'exportation de motifs utilisés par les milieux de la mode et de l'art décoratif, à la recherche de motifs exotiques capables de renouveler leurs pratiques artisanales et de leur conférer des critères distinctifs, voire

¹⁴ Joana Baião, "Six Portuguese Painters From Paris Revisited: Artistic Emigration From Portugal To Paris In The First Half Of The 1960s".

<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/8/>

¹⁵ Per Bäckström, "Kisses Sweeter than Wine. Öyvind Fahlström – the Swedish neo-avant-garde's driving force in New York". URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/9/>

¹⁶ Pour un bilan récent voir Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 04 juin 2017. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219.

¹⁷ Elodie Vaudry, « Les recueils d'ornements latino-américains : Instrumentalisations nationales et internationales (1923 -1947) ». URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/1/>

une aura d'authenticité primitive, au cœur d'une civilisation industrielle en mal d'elle-même¹⁸.

Désirs et projections dans la circulation

La puissance de l'art à attirer les désirs joue un rôle certain dans la resémantisation : où qu'une œuvre circule, elle aimante, attire les désirs. Il est d'autant plus facile de projeter sur un art ses attentes, qu'on est son seul introducteur dans un espace culturel et social donné. On peut comprendre par ce phénomène de projection la réinterprétation nietzschéenne du post-impressionnisme français en Allemagne, qui permit l'introduction et la relative consécration du mouvement, avant un retour augmenté en légitimité vers la scène et le marché parisiens. Ayant trouvé en France des artistes d'avant-garde prêts à leur confier leur promotion—les impressionnistes étaient pris—, de jeunes esthètes athées trouvèrent de quoi nourrir leur vision du monde aussi bien dans les peintures religieuses du très catholique Maurice Denis, que dans les compositions divisionnistes ultra scientistes du réaliste Paul Signac. Si l'un comme l'autre artiste perçurent parfaitement qu'on n'avait pas compris leurs œuvres outre-Rhin, ils ne s'opposèrent pas à ces projections—elles leur permettaient de vivre.¹⁹

La capacité de l'art à être le lieu d'une projection désirante est décuplée par sa fonction symbolique: gratuit, inutile, a priori non désirable pour une perspective utilitariste, il se prête parfaitement à des logiques sociales de distinction, à des processus anthropologiques de don et de contredon, tout comme à des logiques de mimétisme²⁰. En outre, la circulation augmente la puissance du désir: elle met en œuvre de

formidables effets de comparatisme spontané, de jalousies et d'imitation collectives. La rhétorique du « nul n'est prophète en son pays », qui accuse une scène locale de n'avoir pas été capable de reconnaître ce qu'une scène extérieure a reconnu, prétend-on (parfois de manière très rhétorique), et augmente ainsi la légitimité symbolique d'une œuvre, n'est pas possible sans une circulation réelle ou prétendue.²¹ Cette manipulation (qu'elle soit consciente ou non), qu'on a retrouvée dans de nombreux discours d'avant-garde, a participé et participe encore souvent, pour l'art contemporain, d'une culpabilisation des publics très efficace dans l'augmentation de la valeur symbolique des œuvres. Seul des artistes dont les créations transitent peuvent être l'objet de tels discours, lesquels s'attachent à lui et contribuent à construire sa légitimité.

D'un point de vue sociologique et économique, la circulation apporte à l'œuvre un pedigree, un capital symbolique qui a toujours été désirable dans les milieux artistiques. On prend conscience depuis peu de temps de l'importance de la densité patrimoniale en économie²². La circulation d'une œuvre d'art en fait partie. Les simples fiches de ventes des maisons d'enchères, tout comme celles des catalogues raisonnés, participent de ce système où une œuvre vaut d'autant plus qu'elle est passée par un centre prestigieux, ou par les mains d'un grand collectionneur. En particulier dans les catalogues de vente, « l'historique » et la « provenance », étapes indispensables pour présenter l'œuvre et justifier son prix, sont inévitablement des reconstitutions de circulation dans trois types d'espace, géographique, social et artistique – comme le montre par exemple un extrait de cette fiche de vente d'une œuvre de Julio Gonzalez par la maison Artcurial (vente à Paris, 30 mai 2012)²³ :

Lot 33

Julio GONZALEZ (Barcelone, 1876 - Arcueil, 1942)
MASQUE DIT "LE POETE", 1929

¹⁸ Elody Vaudry, *Présence et usages des arts précolombiens dans les arts décoratifs français de 1875 à 1945*, Thèse de doctorat, université de Paris-Nanterre, 2016.

¹⁹ Sur cet exemple voir Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? op. cit.*

²⁰ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement* (Paris : Éditions de Minuit, 1979) ; Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2007) ; René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, (Paris : Pluriel, 2011 ; 1ère éd. Paris : Grasset, 1961). En anglais: René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005*, Robert Doran ed. (Stanford: Stanford University Press, 2008).

²¹ Voir Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? op. cit.*

²² Luc Boltanski et Arnaud Esquerré, *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (Paris : Gallimard, NRF Essais, 2017).

²³ <https://www.artcurial.com/fr/asp/fullCatalogue.asp?salelot=2171+++++33+&fno=10383050>, consulté le 15 juin 2017.

Pièce unique en fer, forgé, découpé, soudé sur plaque de fer monté sur une plaque de bois signé et daté en bas à droite "Gonzalez /1929"

Masque : 20,7 x 18,6 x 3,3 cm. (8,15 x 7,32 x 1,32 in.)

Plaque de fer : 25,7 x 24,2 cm. (10,11 x 9,53 in.)

Plaque de bois : 28,4 x 26,8 x 2 cm. (11,18 x 10,55 x 0,79 in.)

Provenance : Roberta Gonzalez, L'Hay-les-Roses. Hans Hartung, Paris, Antibes. Galerie de France, Paris. Collection Jacques Hirsch, Neuilly-sur-Seine. A l'actuel propriétaire par descendance.

Expositions : Amsterdam, Stedelijk Museum, "Julio Gonzalez", 7 avril - 10 mai 1955, n°31. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, "Julio Gonzalez", 20 mai - 19 juin 1955, n°31. Berne, Kunsthalle, "Julio Gonzalez", 2 juillet - 7 août 1955, n°18. La Chaux-de-Fonds, "Julio Gonzalez", 26 août - 25 septembre 1955, n°18. Hanovre, Kestner Gesellschaft, "Julio Gonzalez", 1 novembre - 1 décembre 1957, n°18. Krefeld, Museum Haus Lange, "Julio Gonzalez", 15 décembre 1957 - 2 mars 1958, n°18. Dortmund, Museum am Ostwall, "Julio Gonzalez", 13 avril - 4 mai 1958, n°18. Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, mai 1958, n°18. New York, Galerie Chalette, "Julio Gonzalez", 16 août - 28 septembre 1961, n°10. San Francisco, Museum of Modern Art, "Julio Gonzalez", 1 février - 4 mars 1962, n°10. Cleveland, Cleveland Museum of Art, "Julio Gonzalez", 10 juillet - 4 août 1962, n°10. Montreal, Museum of Fine Arts, "Julio Gonzalez", 15 août - 15 septembre 1962, n°10. Ottawa, National Gallery of Canada, "Julio Gonzalez", 8 août - 28 octobre 1962, n°10. [...]

Politique du sens

Dernier grand pan des études sur les resémantisations, la question de leurs causes conscientes ; donc celle de l'intéressement plus ou moins direct des acteurs de la resémantisation. A qui profite le crime ? La réponse la plus évidente est souvent politique, surtout lorsqu'une œuvre est dépolitisée dans le transfert—constat fréquent notamment dans les études de réception, lorsque surtout des institutions politiques ou muséales sont impliquées. C'est une évidence : la politique ne fait pas souvent bon ménage avec le musée, et si l'entrée de certaines œuvres entre quatre murs blancs est elle-même déjà une dépolitisation, cette dépolitisation peut s'accompagner de stratégies délibérées. On peut ainsi comprendre, par exemple, pourquoi l'art mural mexicain, réalisé au

départ dans une perspective anti-impérialiste, finit par se transformer en peintures de chevalet achetées expressément par la fondation Rockefeller pour le MoMA²⁴. « La plupart des artistes mexicains, quoique "Rouges", cesseraient de l'être si nous pouvions leur obtenir une reconnaissance artistique », écrivit la responsable de la fondation Rockefeller à son patron en 1930²⁵. Cette dernière mentionnait à ce sujet le cas de Rivera, récemment honoré d'un prix de l'*American Institute of Architects* (après soutien de fonctionnaires de Rockefeller), et la récente commande au peintre par l'ambassadeur des Etats-Unis au Mexique d'une décoration au muraliste. Elle suggérait de s'intéresser aussi à David Alfaro Siqueiros, le plus convaincu des artistes révolutionnaires mexicains.

La dépolitisation, cependant, n'est pas l'aboutissement nécessaire d'une trajectoire réussie. Tous les artistes de nos musées ne sont pas dépolitisés. L'article de Claudia Grego March présente bien, pour le cas d'Antoni Tàpies, comment une œuvre peut être interprétée au gré des intérêts de ceux qui l'exposent, avec ou sans compromis de l'artiste qui sait cependant jouer des gains symboliques permis par de premières adaptations.²⁶ Son étude part de la trajectoire internationale d'une œuvre de l'artiste catalan et ses resémantisations, *Croix de journal* (1946–1947). Claudia Grego montre que dans les années 1940, Tàpies laissa la lecture de son œuvre se déployer au diapason relatif d'une Espagne crispée sur une construction communautaire nationaliste et conservatrice, mais désireuse de garder des passes de liberté intérieure qu'on pouvait trouver dans ses peintures abstraites et matiéristes. Ces compromis permirent à Tàpies, dès les années 1950, d'accéder à une position idéale de représentant d'un art espagnol moderne issu de

²⁴ Voir Laurance P. Hurlburt, *The Mexican muralists in the United States* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989) et Anna Indych-Lopez, *Muralism without Walls. Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States 1927-1940* (Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2009).

²⁵ Lettre de Frances Paine à Rockefeller, 13 août 1930, citée par Jeffrey Belnap, « Diego Rivera's Greater America Pan-American Patronage, Indigenism, and H.P. », *Cultural Critique* (Minneapolis: University of Minnesota Press), N. 63 (Spring 2006): 61-98, cit. p. 74.

²⁶ Claudia Grego, « *Magie, Terre et Cri*. Les resémantisations politiques de l'œuvre d'Antoni Tàpies sous le franquisme ». URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/10/>

racines anciennes, et par là à une situation internationale qui allait le propulser sur les marchés européen et newyorkais. Désormais émancipé de la tutelle des institutions franquistes, le peintre catalan put progressivement se placer en opposant symbolique au régime, pour devenir dans les années 1970 le plus bel héritier du vieux Picasso en train de s'éteindre.

Parfois les œuvres sont réinterprétées au prisme d'une maturation intellectuelle, artistique ou politique qui a à voir avec l'âge de l'artiste, son expérience, sa capacité plus ou moins forte à négocier sa position dans un espace culturel et politique qui ne lui est pas toujours favorable. On comparera ainsi la posture de Lajos Kassak, figure centrale de l'avant-garde hongroise rentré au pays après de longues années d'exil, et celle d'une génération plus jeune, rejetée par son manque d'adaptabilité aussi bien par la gauche que par la droite culturelle de la Hongrie du début des années 1930²⁷. Comme le montre Éva Forgács, ce sont souvent ceux qui ont le mieux tenu les exigences de l'avant-garde—l'intransigeance et le refus d'adapter son discours artistique—que l'histoire canonique a oubliés. Qu'aurait été, ainsi, la carrière de Pablo Picasso sans les constantes traductions et les adaptations de son œuvre organisées par son marchand Daniel Henry Kahnweiler ?²⁸

Resémantiser une œuvre—resémantiser un mouvement ou le travail d'un artiste –, est souvent une démarche consciente, indispensable à l'obtention du succès. Il s'agit alors de se mettre à jour, ou de s'autoriser de nouveaux types de publics. L'exemple de Tàpies, comme celui de Vassily Kandinsky arrivant à Paris après 1933, celui—plus touchant encore—des artistes « dégénérés » exilés à Paris après 1937, donnent à voir combien les artistes eux-mêmes ont toujours été très attentifs à ce qu'on pouvait penser de leur

travail, et à fournir les éléments pour en faire penser le plus grand bien. Si l'on a pu penser, pour Kandinsky (notamment dans la perspective d'Alfred H. Barr), que ses travaux d'après 1933 devaient se lire à l'aune de l'influence du centre parisien, on peut aussi soutenir, avec Kate C. Kangaslahti, que sa manière de passer à des formes lascives proches de celles de Miró et de Jean Arp relevait de nécessités internes à son œuvre, que le premier exil au Bauhaus avait dû mettre sous le boisseau²⁹. Le passage de Kandinsky à une abstraction insituable correspond aussi, il faut l'ajouter, à une stratégie intelligente qui lui permit de n'être rejeté par aucun des groupes qui structuraient le paysage de l'avant-garde parisienne à l'époque. Face aux limites de l'abstraction géométrique prônée par Abstraction-Création et des nouvelles orientations d'un surréalisme parisien plus ouvert à l'abstraction comprise comme automatisme (d'autant plus qu'il fallait se distinguer du tonitruant Dalí), la nouvelle peinture de Kandinsky donnait prise à de multiples interprétations, utilisables selon les intérêts de l'interlocuteur—André Breton ravi de récupérer une sommité internationale, Michel Seuphor tentant de réunir une internationale abstraite en temps de crise symbolique et économique. Cela fut profitable aussi à Kandinsky dont l'avenir n'était pas garanti, et qui devait se faire accepter à tout prix pour espérer vivre en pleine crise économique. L'étude collective des artistes « dégénérés » arrivés en France après 1937 produit un fort contraste entre un Kandinsky proactif et capable finalement de peindre « pour tous », et des plasticiens beaucoup moins au courant des attentes du contexte qui les accueillit bien mal. On suit le tâtonnement des « dégénérés » pour trouver quel sens donner à leur action, et comment faire comprendre efficacement ce sens³⁰. Hélène Duret sort efficacement les questions de réception de la seule étude de « qui en a parlé » (dans la presse), pour reconstituer, à partir d'une

²⁷ Éva Forgács, "Unwanted by Both the Political Left and Right: Interwar Europe's Hungarian Migrating Artists". URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/4/>

²⁸ B. Joyeux-Prunel, "La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Expositions différenciées et processus mimétiques" actes du colloque du *Revoir Picasso* (Paris : musée Picasso, mars 2015 ; [en ligne](#)) et id., "Den Kubisten ausstellen, ohne Kubismus ?" in : *Picasso und Deutschland* (exh. cat., Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 6. April 2016-18. September 2016 (Die Sammlung Würth in Kooperation mit dem Museo Picasso Malaga, 2016), 258-273.

²⁹ Kate C. Kangaslahti, "Nothing to do With Politics, Only Art? On Wassily Kandinsky's Work in Paris, from 1934 until the Outbreak of the War". URL :

<http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/5/>

³⁰ Hélène Duret, « « Dégénérés » en France. Tentatives de Définition d'une Identité collective par les Artistes Germaniques exilés en France à la Fin des Années 1930 ». URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/6/>

analyse approfondie d'archives, les positions différentielles des Allemands exilés et mieux comprendre leur hésitation à définir leur propre identité collective à Paris : modernes ? Exilés politiques ? « Dégénérés » ? Quel message faire passer, pour faire connaître et défendre au mieux leur cause ? Et comment vivre et vendre dans ce contexte ?

Les circulations enrichissent proprement le sens de certaines œuvres, et pas seulement leur valeur symbolique ou marchande. Que serait, par exemple, *Guernica* sans ses tournées internationales, qui donnèrent au tableau une portée universelle que sa seule présence dans le pavillon de l'Espagne, à l'Exposition internationale de Paris en 1937, n'aurait pas suffi à garantir.³¹

L'attribution du sens sur une œuvre, un travail, un mouvement, et le monopole de cette attribution, confère alors un pouvoir politique de taille. D'un point de vue collectif, les milieux décisifs dans les « centres » ont longtemps réinterprété à leur profit des migrations et des transferts venus des périphéries pour maintenir leur hégémonie créative et symbolique. Le rôle de l'historien est de resituer ces resémantisations autant que leurs prescripteurs, pour déconstruire les hiérarchies qui les ont nourries et qu'elles ont réciproquement entretenues. Mais de même, les acteurs individuels ne sont pas inactifs, qu'il s'agisse de médiateurs ou des artistes eux-mêmes. En partant de l'étude des moments et des contextes, en mettant à jour les démarches des acteurs, leurs questions et leurs choix, on en vient vite à reconstituer des stratégies, conscientes ou inconscientes, qui de la réinterprétation de l'art font la meilleure arme. Les resémantisations peuvent avoir des objectifs conjointement marchands et symboliques, sous l'action de médiateurs intéressés à l'introduction d'un art dans un champ culturel et social précis— on a pu l'étudier pour le postimpressionnisme, le

³¹ Gijts van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon* (New York: Bloomsbury, 2013). Gardée pendant la guerre par le MoMA de New York, avec l'accord de Picasso, l'œuvre fut exposée en 1940 à Chicago, puis en 1941 et 1942 dans plusieurs musées américains. En 1953, elle sortit de sa retraite américaine pour une tournée entamée symboliquement avec la IIe Biennale de São Paulo, dans un pays « périphérique » en pleine émergence. Puis *Guernica* revint en Europe (avec notamment un immense succès en octobre 1953, au *Palazzo Reale* de Milan) En 1955-1956, l'œuvre repartit en tournée européenne à Cologne, Paris, Munich, Bruxelles, Stockholm, Hambourg et Amsterdam.

cubisme ou la peinture new-yorkaise dans les années 1950-1970³². Leur résultat est en tout cas très souvent politique.

L'étude des resémantisations artistiques peut aider l'histoire de l'art à sortir de certaines naïvetés, et notamment de logiques auxquelles la profession participe volontiers, voire dont elle est complice. Que dire, par exemple, de la manière dont les historiens de l'art ont contribué, et contribuent encore à entretenir l'hégémonie symbolique des Etats-Unis dans la culture mondiale ? On a pris pour acquises des interprétations nationalistes d'œuvres qui, avec un peu de recul « circulatoire », sont justement le résultat de circulations et de stratégies de sémantisation qu'il aurait été aisé de mettre à jour depuis longtemps : la peinture expressionnisme abstraite, premier cas, n'était considérée dans les années 1940 et 1950 comme « typiquement américaine » que dans quelques milieux newyorkais, avant l'extension de ce nationalisme à la presse libérale des USA, par une construction sociale brillamment démontée par Peter Schneemann³³ ; tandis qu'en Europe, rien ne laissait penser qu'un style tout à fait comparable à ce qui se faisait dans les cercles de l'art « informel », où l'expressionnisme abstrait était d'ailleurs exposé, aurait relevé d'un style national³⁴.

Autre cas, stratégique dans le récit de la victoire symbolique mondiale de l'art « américain » (en fait, new yorkais) dans les années 1960, et donc central dans la construction du canon moderniste, celui de la manière dont l'art de la génération considérée comme la tête de cette victoire a été, et est toujours considérée comme états-unienne et nationalement représentative, alors que cette représentativité est elle-même le résultat de

³² Sur les premiers mouvements voir Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques*. Sur l'art des USA voir Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s, A Geopolitics of Western Art Worlds* (New York: Routledge, 2015).

³³ Peter Johannes Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung : die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus* (Berlin: Akademie Verlag, 2003). Sur le soutien de la presse libérale des USA à l'expressionnisme abstrait voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites de l'anglais par Catherine Fraix (Paris : Hachette littératures, 2006). Première éd. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989. Ed. originale : *How New York stole the idea of modern art : abstract expressionism, freedom, and the cold war*, translated by Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

³⁴ Dossin, *The Rise and Fall of American Art*.

processus de circulation et de resémantisation. Robert Rauschenberg, couronné en 1964 grand prix de la Biennale de Venise, est au cœur du récit de la victoire symbolique des USA. On sait maintenant que l'attribution de ce prix fut l'objet de tractations préalables par le marchand de Rauschenberg, Léo Castelli, et par l'organisateur du pavillon des USA, Alan Solomon³⁵. Selon les déclarations tonitruantes de ces deux médiateurs dans la presse internationale, les USA devaient être couronnés du Grand Prix, face une Europe ringardisée, incapable d'atteindre avec ses avant-gardes le niveau du mouvement dont Rauschenberg était le représentant. La qualité indéniable des œuvres de Rauschenberg devenait, par métonymie, celle de tout l'art états-unien. Or, les jurés décernèrent en fait le prix à un artiste qui était le seul à représenter à Venise une tendance qu'ils appréciaient depuis leur apparition à la fin des années 1950 : ce qu'on pourrait appeler un nouveau réalisme, ou un postdadaïsme dont aussi bien les avant-gardes parisiennes (Nouveau Réalisme représenté par Yves Klein, Jean Tinguely, Arman et César notamment) que leurs camarades milanaises (Lucio Fontana, Piero Manzoni et Enrico Castellani notamment), anversoises (le groupe Nul) et ouest-allemandes (le groupe Zero), étaient les fers de lance. Rauschenberg avait participé à l'activité de cette génération, exposé avec elle³⁶ ; créé avec elle³⁷ ; il était ami avec plusieurs d'entre eux ; il avait voyagé en Europe depuis le début des années 1950, au contraire de l'isolement patriote des milieux newyorkais. Il avait puisé, depuis cette époque, dans les mêmes références matiériste que la génération de Klein, Tinguely, Manzoni ou Piene : comme eux il s'était inspiré de Jean Dubuffet et d'Alberto Burri, outre son intérêt, comme ses cogénérationnaires, pour l'héritage duchampien et dadaïste. Lui-même en porte-à-faux avec la scène newyorkaise et l'expressionnisme abstrait, comme ses

homologues européens agacés par le succès de l'abstraction lyrique, Rauschenberg était passé à un réalisme matiériste et désindividualisé, en rupture avec le modèle dont la peinture abstraite était le parangon. L'œuvre de Rauschenberg, et avec lui ce qu'on appelait le « néo-dadaïsme », représenté aussi par Jasper Johns, Cy Twombly, ou Claes Oldenburg, s'était construit, de manière presque systématiquement antinomique, par le refus du geste et de l'individualisme, par la référence à l'Europe et à Dada, par le travail sur le déchet et le passé, et par une pratique collective et interdisciplinaire de l'art³⁸.

Il s'était passé la même chose en Europe, autour de la génération des Klein, Manzoni, Tinguely, Piene, Macke, etc. Le marchand Castelli et son ami le conservateur de musée, et la presse états-unienne avec eux, interprétaient ainsi comme « Made in USA » une réputation et une œuvre construites en fait—ce qu'ils omettaient consciemment—*contre* l'art moderne « américain » dominant aux USA depuis la fin des années 1940, tout comme contre l'art moderne dominant le marché international de l'art ; un style qui n'avait jusque là pas eu sa place dans le grand récit reconnu de l'art moderne « américain ». C'est en Europe où la réaction à l'abstraction lyrique avait des institutions et des collectionneurs prêts à la soutenir, que Rauschenberg avait trouvé bon accueil³⁹. Mais les promoteurs de Rauschenberg interprétaient cette reconnaissance comme une domination collective des USA sur l'Europe. D'une rive à l'autre de l'Atlantique, l'œuvre de Rauschenberg subit ainsi des réinterprétations qui convenaient aux intérêts d'un marchand et d'un organisateur de pavillon, dans la bataille mondiale pour la centralité culturelle. Les USA gagnèrent cette bataille—plus tard que ne le dit le récit habituel—dans les années 1960, largement grâce à ce phénomène de transferts qui s'amplifia lorsque le pop art (les œuvres d'Andy Warhol, de Roy Lichtenstein ou de Tom Wesselmann) fut exporté après 1964 vers

³⁵ On pourra recourir aux reconstitutions d'Annie Cohen-Solal, *Leo Castelli et les Siens* (Paris : Gallimard, coll. « Témoins de l'art », 2009).

³⁶ Rauschenberg expose notamment avec les surréalistes en 1959 ; en 1960 il rencontre les Nouveaux Réalistes, expose et crée même avec eux, entre Paris et New York.

³⁷ Voir par ex. Wetzel, Roland et Dumett, Mari (ed.), *Robert Rauschenberg and Jean Tinguely: Collaborations* (Cat. exp. Bâle: Museum Tinguely / Bielefeld : Kerber Verlag, 2010).

³⁸ Voir à ce sujet Johnson, Steven (éd.) *The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg* (New York: Routledge, 2002).

³⁹ Le premier musée à acquérir de ses œuvres fut le Moderna Museet de Stockholm, en 1964.

l'Europe à grands coups publicitaires, victoire de Venise aidant ; par ricochet cet art pop devint un art national pour les amateurs nord-américains, comme l'a si bien montré Catherine Dossin.⁴⁰ L'art nouveau des USA, qui véhiculait l'image d'une société moderne, émancipée, jeune et dynamique, s'internationalisa rapidement avec la fascination pour l'*American Way of Life* qu'il chantait si bien. Mais l'art des USA ne fut un succès réel que pour le pop art, lorsqu'il eut réellement un public—c'est-à-dire pour une esthétique dont Rauschenberg ne faisait pas réellement partie. Rauschenberg lui-même n'appréciait pas les milieux new-yorkais et préféra voyager hors des USA après 1964⁴¹. L'art des USA gagna la victoire symbolique dans la bataille pour la domination artistique non pas parce qu'il était intrinsèquement plus fort, ni parce que les USA étaient plus puissants économiquement et menaient le « combat » pour la « démocratie » dans la Guerre froide ; mais parce que le système marchand et muséal promouvant la nouvelle génération newyorkaise, des néo-dadas au pop-art, sut réinterpréter l'accueil européen de l'art néo-dada, médiatisa à outrance le Grand Prix de Venise en 1964 dans une perspective de luttes de dominations nationales, puis misa sur le succès marchand du pop art, aux prix abordables et à l'esthétique si sexy.

La géopolitique du sens et des resémantisations n'a pas terminé de prouver son efficacité, et le rôle de l'art dans ces logiques reste encore solide. Les monarchies du Golfe persique en sont les meilleurs acteurs contemporains : elles sont parvenues à passer, en quelques années, des pages financières et géopolitiques des quotidiens aux pages culturelles—exposant pourtant plus des projets et des coquilles vides que de concrètes réalisations artistiques.⁴²

⁴⁰ Dossin, *The Rise and Fall of American Art* and "To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art," *The Art@s Bulletin* 3, 1 (Spring 2014): 79-103. URL <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss1/8/>

⁴¹ Ikegami, Hiroko, *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art* (Cambridge, Mass., The MIT Press, 2010).

⁴² Alexandre Kazerouni, *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du Golfe Persique* (Paris : Presses universitaires de France, coll. Moyen Orient, 2017).

L'objet dans tous les sens

Après ce panorama, reste une aporie : celle de l'objet, de ce qui circule exactement, et de ce qui peut ou ne peut pas porter le sens. La resémantisation artistique, qu'elle soit approchée par les études de réceptions, les transferts culturels ou les relectures circulatoires et comparées, politiques et sociologiques, est en général associée à des sources textuelles, orales ou discursives. Moins souvent, elle est reconstituée par des indices visuels de circulations et de production de sens—reproductions en catalogues de ventes et d'expositions, en revues, photographies d'accrochages, cartes postales, gravures... Il est encore plus rare cependant de trouver des études qui travaillent sur les œuvres et leurs propriétés visuelles et matérielles directes. Est-ce à dire qu'on peut se passer de l'œuvre originale pour travailler sur les resémantisations ? Pourtant c'est bien l'œuvre, a priori, qui est référente d'un sens, même si ce sens peut varier. On s'interrogera donc ici sur ce que la prise en compte de l'objet original pourrait—ou ne pourrait pas apporter—à l'étude des resémantisations, et dans quelle mesure la circulation est présente dans cet objet.

L'étude des changements de sens des objets, et de leur présence dans les objets de la mondialisation culturelle, peut s'enorgueillir des contributions de l'histoire mondiale et connectée, en particulier pour la période moderne⁴³ et médiévale.⁴⁴ Récupérations d'objets issus de contrées lointaines, fabrication transcontinentale pour les goûts de populations en mal d'exotisme (un exotisme à la mode européenne), passages d'un usage à l'autre—plumes de rituels indiens transformées en parures épiscopales, avant de passer dans des cabinets de curiosité puis des collections particulières, pour finir dans un musée d'ethnographie... On voit les objets évoluer par ajout, retrait, modification, réparation ou mise au

⁴³ Je retiendrai les travaux exemplaires de Serge Gruzinski, Thomas Da Costa Kaufmann, et Romain Bertrand.

⁴⁴ Exemplaire aussi l'ouvrage de Finbarr Flood, *Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter* (Princeton : Princeton University Press, 2009).

goût du jour, une modification dans laquelle l'usage et le sens, souvent inséparables, peuvent changer complètement.

Ces approches transculturelles peuvent inspirer des études sur des objets individuels et leur circulation, mais aussi sur des motifs internes aux œuvres, clairement identifiables—apparition de tel type d'oiseau ou de tel type de paysage dans tel type de peinture, par exemple. Lorsque les œuvres du corpus d'étude sont figuratives, ou lorsqu'on a affaire à des ornements caractéristiques—ainsi pour les motifs précolombiens étudiés dans ce volume,⁴⁵ ou pour les broderies de style « Ghana Boy »⁴⁶, ces démarches sont tout à fait pertinentes. Elles font également assez bien écho à des problématiques de récupération, relativement courantes dans l'art contemporain depuis la fin des années 1950.

Ces méthodes ne posent pas directement la question des circulations d'un objet complet individuel lui-même, sauf lorsqu'il est possible d'établir que les ajouts d'éléments supplémentaires ont été discontinus, dans l'espace et dans le temps. On peut penser, en revanche, qu'à l'échelle collective les méthodologies de la traque, fondées sur la traçabilité d'éléments matériels internes aux œuvres, permettent d'envisager une histoire longue et large de la circulation de motifs entre les lieux et les contextes. Elles pourraient éclairer de résultats concrets des questions trop souvent abordées par des mots-valises peu théorisés : ainsi des questions de diffusion de styles, d'influence, mais aussi la circulation de pratiques artistiques et de choix de matériaux (peinture, sculpture, photographie, tapisserie, performance...), et des sens qui leur sont associés.

De grosses bases de données comme celle d'ARTL@S, remplie de catalogues d'expositions (datées et localisées), permettent de croiser des informations matérielles associées aux œuvres en circulation (medium, format, reproductions) avec des éléments riches de sens comme les titres, les

sous-titres, les noms des artistes et les articles critiques qui y sont associés.⁴⁷ On peut à partir de cela retracer des motifs de circulation sur le long terme, et mettre à jour éventuellement des modes et des diffusions concrètes, donc vérifier ou informer des hypothèses douteuses qui sont au cœur du canon moderniste. Un exemple parmi d'autres, la diffusion internationale du cubisme à partir de Paris, sans tenir compte du futurisme ; ou celle du style impressionnisme ; ou encore celle de l'abstraction géométrique et de l'abstraction lyrique⁴⁸.

Dans l'affaire des resémantisations, les mots ont leur place, en particulier les titres des œuvres. Faut-il les séparer de la *matérialité* de l'œuvre ? Ce serait dommage. Le titre est un mot qui est un son—bien des artistes en tiennent compte. Et bien des œuvres contiennent des mots, dont le son et son interprétation ont eu un rôle déterminant dans la fabrication du sens. Un seul exemple : *Fountain*, à nouveau. Dans l'exégèse traditionnelle de l'œuvre de Marcel Duchamp, intervient souvent le commentaire de la signature apposée en 1917 sur la pissotière, « R. Mutt »⁴⁹. On a fait le lien entre ce nom et celui d'une grande marque américaine de sanitaires, *Mott Iron Works*. Dans cette perspective, l'urinoir signifierait l'acte de décès de l'innovation artistique, face à la modernité des formes industrielles. Le fait que la marque Mott fût états-unienne a encouragé à interpréter l'urinoir comme un pied-de-nez à la tradition européenne. La postérité encourage aussi à lire « R. Mutt » en tenant compte de la prédilection de Duchamp pour les contrepèteries. « R. Mutt » serait proche du mot allemand « Armut », soit « pauvreté », en français. Il faudrait donc comprendre cette signature comme une allusion à l'économie de moyens de la nouvelle esthétique de Duchamp. D'un point de vue circulatoire, cependant, et tenant compte des phonèmes qu'on pourrait associer à la locution « R. Mutt », le point de vue peut diverger. Lu avec une prononciation allemande pour « Mutt », ce nom

⁴⁵ Elodie Vaudry, article cité.

⁴⁶ Victoria L. Rovine, "Style Migrations: South-South Networks of African Fashion." *Artl@s Bulletin* 5, no. 2 (2016): Article 4. URL : <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss2/4/>

⁴⁷ www.artlas.ens.fr

⁴⁸ Je cite un projet en cours, à partir des catalogues de Biennales, dont les résultats ne sont pas encore publiés.

⁴⁹ Je renverrai, pour une analyse plus détaillée, à mon ouvrage *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, 677-682.

peut certes signifier *Armut*, mais à condition de prononcer « R » à l'anglaise. Or, l'accent de Duchamp était français et non anglais. « R-Mutt », relu comme un mot allemand prononcé avec un accent français, donne plutôt « Ehre - Mut ». « Ehre und Mut » est une expression que Duchamp pouvait connaître : il parlait allemand et séjourna en Allemagne à plus belle époque du nationalisme pangermanique, dont « Ehre und Mut » (honneur et courage) était un slogan aussi porteur que « Blut und Boden » (sang et terre). Retour, ici encore, à l'interprétation politique : Duchamp plaquait, sur une pissotière, un slogan masculiniste, belliqueux, voire raciste—celui de l'ennemi du moment, l'Allemagne. Des héros de guerre prêts aux forfaits perpétrés par les Allemands en Belgique, Duchamp faisait des mâles peu glorieux, en train d'uriner. C'était aussi une prise de position très ironique face aux tendances neutralistes de certains milieux avant-gardistes américains, notamment autour du photographe Alfred Stieglitz qui était favorable à la cause allemande. Tout cela pour illustrer combien la sonorisation d'un mot inclus dans une œuvre, différentielle selon les lieux de l'exégèse, a un impact réel sur la compréhension de l'œuvre et son évolution.

Quant au titre, on sait déjà la « fabrique » du titre joue un rôle déterminant pour la réception de n'importe quel art.⁵⁰ Les changements de titres interfèrent évidemment dans la fabrique du sens. On l'a montré ailleurs, par exemple, à propos des changements des titres des œuvres de Paul Signac, selon qu'il exposait à Paris ou à Bruxelles : titres propres à l'intégrer dans la tradition du paysage français pour les expositions parisiennes, tandis que la même année, à quelques mois près, les mêmes tableaux prenaient des intitulés de type symboliste pour les expositions du Salon des Vingt à Bruxelles, en référence explicite aux activités musicales de ce Salon.⁵¹ Un recours méthodique à la traductologie et à la linguistique pourrait aider à mieux comprendre ce qui se joue dans la

traduction resémantisante ; à mesurer ce qui relève de conventions de traduction, et ce qui relève de choix conscients. Il inciterait à recouper des études plus récentes sur les effets de la traduction dans la discipline de l'histoire de l'art elle-même,⁵² avec les différentiels de compréhension qui ont pu en résulter, selon qu'on interprète une œuvre avec un concept tiré d'un auteur dans une langue ou d'une traduction qui dévierait le sens de ce concept. Dans la mesure où l'histoire de l'art et l'esthétique ont souvent suivi ou prétendu suivre les évolutions de la philosophie, le chantier est vaste : il convient notamment de se mettre à jour des travaux disponibles sur les effets productifs de traductions approximatives dans la constitution d'écoles philosophiques—notamment pour la philosophie allemande en France⁵³ ou pour la « French Theory » outre Atlantique⁵⁴, aujourd'hui tellement requise dans les articles d'histoire de l'art un peu « sophistiqués ».

Tout n'est pas possible dans les resémantisations artistiques, qui sont en quelque sorte « bornées » par la matérialité et la réalité de l'œuvre : on ne peut pas dire n'importe quoi de n'importe quoi ; et la resémantisation reste soumise à l'épreuve de certains *faits* (si l'on ose encore utiliser ce mot) : couleur, taille, matériau, forme, contrastes— si tant est que l'objet ne soit pas doublé par ses avatars en reproductions (noir et blanc, aplatissement, perte de sens de la taille et de la matière, etc.). L'objet est aussi actant — reprenant l'idée latourienne selon laquelle les objets sont partie prenante de réseaux élargis participants d'une action.⁵⁵ Pourquoi l'œuvre d'art ne participerait-elle pas à la création de sens, et d'abord de son

⁵² L'histoire de l'art a dépendu depuis ses origines de la traduction, qu'il s'agisse de traductions du grec et du latin pour l'histoire de l'art antique, du latin et de l'italien et ses variantes pour la Renaissance, du français pour les Lumières et l'art moderne, sans oublier la longue domination de l'allemand dans l'historiographie de la discipline jusqu'au milieu du XXe siècle, avant l'hégémonie anglophone. Voir Iain Boyd Whyte, Claudia Heide, « Histoire de l'art et traduction », *Diogenes*, 2010/3 (n° 231), p. 60-73. DOI : 10.3917/dio.231.0060. URL : <http://www.cairn.info/revue-diogene-2010-3-page-60.htm>.

⁵³ L'un des premiers ouvrages publiés sur les transferts culturels traitait déjà du transfert de textes et de notions philosophiques de l'espace germanophone à la sphère culturelle francophone : Michel Espagne et Michael Werner (ed.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIXe siècles)* (Paris : Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988).

⁵⁴ On pourra se reporter à François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (Paris : Éditions La Découverte, 2003).

⁵⁵ Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to the Actor-Network Theory* (Oxford : Oxford University Press, 2005).

⁵⁰ Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi et Ségolène Le Men (ed.), *La Fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art* (Paris : CNRS Éditions, 2013).

⁵¹ B. Joyeux-Prunel, « L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso : un transfert culturel et ses quiproquos », *Revue historique*, CCCIX/4 (octobre 2007), 857-885. URL : <https://www.cairn.info/revue-historique-2007-4-page-857.htm>.

sens lui-même, et à sa modification dans le transfert ? L'arrivée de certaines œuvres (tout comme d'autres artefacts) dans un contexte nouveau peut introduire une différence —et même un différend— qui aura par ricochet un impact sur ce que l'œuvre portait déjà. Ce qu'apporte l'œuvre n'est, certes, pas intrinsèque à elle-même, car c'est une différence perçue le plus souvent par comparaison : ainsi pour la plupart des œuvres entrées dans la chronologie des ruptures modernistes, du *Déjeuner sur l'herbe* exposé au Salon des Refusés de 1863 (intitulé alors *Le Bain*, titre initial bien plus provocateur puisqu'il reprenait des titres affectés souvent à des compositions bibliques) à *Impression soleil levant* de Monet (1873) ou aux toiles criardes des « fauves » du Salon d'Automne 1905. Mais sans la présence de l'œuvre, pas d'effet ni de sens, ni cet effet-boomerang qui marque pour longtemps la manière dont on lira ensuite un artefact. L'œuvre d'art, celle qui circule—qui est donc vue, comparée, interprétée, perdue de vue mais mémorisée, reproduite, exposée à nouveau, comparée et réinterprétée avec le souvenir plus ou moins fort de ce qu'on en a vu, dit, compris ou pas compris—l'œuvre qui circule devient un système complexe de signes, de sens et de mémoires en ébullition, par lequel un observateur peut se sentir interpellé. L'œuvre devient ainsi acteur du jeu social, autant par son apparence et le sens qui lui est attribué en lieu et temps donnés, que par la richesse sémantique de son histoire circulante.

Le palimpseste

On peut alors considérer une œuvre d'art qui a circulé (toute œuvre d'art, finalement ?) comme un palimpseste. On entendra le terme non seulement au sens d'un texte fait de textes grattés puis réécrits, de mains diverses, certains mots plus anciens affleurant près de mots plus récents, jusqu'à altérer leur sens ; mais aussi pour désigner *l'objet* palimpseste, passé d'un contexte culturel à un autre, d'une main à l'autre, d'un contexte matériel à un autre, d'un contexte social et d'une

époque à une autre, recopié (reproduit) dans un état puis dans un autre, gardé et regardé, puis gratté, récupéré, montré et démontré ici, monté et démonté ailleurs, et aujourd'hui conservé, choyé souvent (en musée ou en collection pour l'œuvre d'art, en bibliothèque pour le palimpseste), mais aussi reproduit, analysé, interprété et réinterprété.

Considérer l'œuvre comme un palimpseste et pas seulement comme une image, c'est se donner la possibilité de chercher dans la matière et ses composés les traces d'une circulation et de changements, susceptibles de renseigner aussi sur des évolutions de contenu et de sens. Il n'est pas habituel de travailler dans cette perspective. L'histoire de l'art, malgré toutes les pages qu'on a écrites sur le retour à l'objet,⁵⁶ travaille en majorité (surtout pour les universitaires) sur des photos, des reproductions—au mieux des moulages—d'objets originaux peu accessibles, et dont le rendu imagé, même avec « d'excellentes reproductions », peut masquer le passage du temps et des circulations. On donnera, par exemple, le cas, de la *Vierge de la fête du Rosaire* de Dürer dont la présence d'une mouche fit couler beaucoup d'encre, avant qu'on s'aperçoive que l'insecte fut ajouté ultérieurement.⁵⁷

Dans le palimpseste, *une image peut en cacher une autre*. Si les images sont parfois doubles ce n'est pas nécessairement et seulement par leurs propriétés intrinsèques — par exemple pour les anamorphoses et les images potentielles, magistralement abordées en 2009 par Dario Gamboni et Jean-Hubert Martin⁵⁸. C'est aussi peut-être parce qu'il n'est pas impossible que deux réceptions a priori contradictoires se croisent et se conjuguent. La manière dont Daniel Arasse expliquait *La Venus d'Urbain* du Titien (1538) par *Olympia* de Manet (1863), par exemple, relève de ces entrelacs complexes d'espaces-temps.⁵⁹ De tels

⁵⁶ Je renverrai, pour la période moderne, à l'excellent article de Charlotte Guichard, « Image, art, artefact au xviii^e siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », *Perspective* 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 15 juin 2017. URL : <http://perspective.revues.org/5805> ; DOI : 10.4000/perspective.5805.

⁵⁷ Georg Ulrich Grossmann, « Le défi de l'objet. Le Congrès de 2012 à Nuremberg », *Diogenes*, 2010/3 (n° 231), 207-220. DOI : 10.3917/dio.231.0207. URL : <http://www.cairn.info/revue-diogene-2010-3-page-207.htm>.

⁵⁸ *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo - Dali - Raetz*, Jean-Hubert Martin, Dario Gamboni éd., cat. expo. (Paris : Galeries nationales du Grand Palais, 2009).

⁵⁹ Daniel Arasse, *On n'y voit rien : descriptions* (Paris : Denoël, 2005).

allers-retours entre les époques sont plus fréquents qu'on pourrait le croire, et impliquent plus de transferts géographiques qu'on pourrait le croire. Pas de théorie du ready-made, par exemple, appliquée a posteriori à *Roue de bicyclette* (1913), sans le passage de Duchamp à New York et ses discussions avec son ami Walter Arensberg ; ni sans la blague de *Fountain* (1917), ni sans la photographie de la « madone de la salle de bain » par Alfred Stieglitz. Rien sans la circulation de cette photographie ensuite dans quelques petites revues dadaïstes. Rien, surtout, sans la captation beaucoup plus tardive du ready-made par les surréalistes parisiens, en particulier André Breton dans les années 1930, alors qu'il fallait rééquilibrer les rapports de pouvoir au sein du mouvement surréaliste, où Dalí et le dalinisme prenaient une place centrale depuis 1934. Mais pour que la sémiologie du ready-made s'impose, il fallait aussi que la définition donnée par André Breton fût acceptée—ce qu'elle fut d'autant plus qu'à la fin des années 1930 le surréalisme avait conquis une position centrale dans l'avant-garde internationale, à la croisée des meilleurs réseaux marchands. Il fallait encore que la pratique du ready-made, ou assimilé, réponde à des problématiques générationnelles—ce qui fut le cas beaucoup plus tard, à la fin des années 1950, lorsqu'une génération entière dut constater l'impasse créative et marchande dans laquelle l'abstraction l'avait menée. Il fallait encore que Marcel Duchamp devînt une référence pour cette génération—figure capable de fédérer les nouvelles jeunesse de part et d'autre de l'Atlantique, aussi bien que les déçus d'un surréalisme international fossilisé par les pratiques stalinienne de Breton. Il fallait enfin que le ready-made ait besoin d'être décrit, expliqué, présenté, dans une stratégie pour le faire accepter d'acheteurs potentiels, en majorité des musées d'art moderne tout récents, avides de montrer une histoire de l'art en train de se faire, et dont le readymade constituait une ascendance idéale. Entre les étapes de cette circulation constructrice de sens, de 1917 aux années 1930, puis aux années 1950-1960, avec effet retour sur

l'interprétation d'un objet construit à Paris en 1913 (*la Roue de bicyclette*), mais reproduit dans les années 1960 surtout par une équipe intéressée à leur commerce international,⁶⁰ d'autres interactions spatio-temporelles s'étaient jouées, à mesure que Duchamp lui-même abondait le corpus des ready-mades, puis que s'y mettaient de nouvelles générations qui n'oubliaient pas elles-mêmes de citer la *Roue* originelle⁶¹.

Le palimpseste est aussi matériel, à mesure que le temps fait ses dégâts et qu'il faut réparer, réencadrer, ou qu'un conservateur change un socle parce qu'il conviendra mieux au style de sa nouvelle salle. Le cadre, en particulier, change beaucoup de choses (un cadre « bourgeois », en plâtre doré, n'a pas le même effet qu'une absence de cadre). Ainsi, dans l'histoire des cathédrales de Claude Monet, les objets disent bien des passages du temps, pour le conservateur qui les étudie au plus près.⁶² Plus ou moins proche de l'œuvre, le cartel ne dira pas d'une exposition à l'autre la même chose, selon le thème de l'exposition ; tandis que le musée imaginaire dans lequel le nom de l'artiste et de l'œuvre sont inscrits, qui correspond plus ou moins à celui des visiteurs, va lui aussi contribuer à la construction du sens. Ce qui fait de l'objet un élément instable—inquiet, comme un enfant pas sage qui bouge constamment et qu'on ne peut pas laisser sagement sur sa chaise—sur son socle dans un cube blanc.

Au cours du temps et de la circulation, le processus de création continu peut se poursuivre—la resémantisation ne s'arrête pas avec l'emmurement blanc du musée. Le musée, déjà, ajoute un double sens : d'un côté il confère l'universalité, la qualité, et place l'œuvre dans un

⁶⁰ Ayant perdu la version originale, Duchamp en aurait préfabriqué une à New York. Une version de 1951, conservée au MoMA à New York, fut fabriquée pour le marchand Sidney Janis. Une quatrième version fut réalisée en 1960 pour le Moderna Museet de Stockholm, par Ulf Linde and P.O. Ultvedt ; une cinquième par l'artiste Richard Hamilton à Londres en 1963. C'est en 1964 que commença l'édition marchande – 8 exemplaires produits par la Galerie Schwarz à Milan en 1964, avec l'accord de l'artiste. Deux exemplaires supplémentaires furent réalisés pour Duchamp et Arturo Schwartz. Le dernier exemplaire connu est actuellement au musée de Philadelphie, réalisé lui aussi en 1964 et donné au musée par A. Schwartz.

⁶¹ En particulier chez Robert Rauschenberg. Ainsi dans *Charlene*, 1954. Combine: oil, charcoal, paper, fabric, newspaper, wood, plastic, mirror, and metal on four Homasote panels, mounted on wood with electric light. 89 x 112 x 3 1/2 inches (226.1 x 284.5 x 8.9 cm). Stedelijk Museum, Amsterdam.

⁶² Bénédicte Trémolières, *Éléments pour une histoire matérielle de l'impressionnisme : les Cathédrales de Claude Monet*, thèse de doctorat non publiée sous la direction de Frédéric Cousinié et Ségolène Le Men, univ. de Rouen et de Nanterre, 2016.

canon—avec, sous-jacente, l'idée (reçue) selon laquelle cette œuvre a un sens unique ; de l'autre il intègre l'objet et son auteur dans une spirale d'expiation collective quasi religieuse dont le musée est le lieu central, qu'on le veuille ou non. S'impose l'idée que la consécration est *enfin* arrivée, d'une œuvre incomprise injustement du temps de l'artiste—il n'y a qu'à écouter les guides-conférenciers, les audioguides, ou lire et relire les cartels...

Même au musée, enfin, quand l'œuvre ne circule plus, c'est le monde qui circule autour d'elle. L'évolution sémantique se poursuit. Que serait la Joconde sans l'espace-temps japonais, ces parapluies, ces bobs et ces flashes tout autour d'un cube de verre inaccessible même aux enfants ? Elle ne serait peut-être pas autant l'icône qu'elle est devenue—une présence recherchée, même si l'on n'y voit rien, tandis que c'est son image qui circule, et qu'une histoire qui se raconte, un roman s'est construit, lui-même matrice d'autres récits, d'autres rêves. Que seraient aussi certaines œuvres sans les agressions qu'elles ont subies dans le musée, et qui ont contribué à leur conférer un poids symbolique plus fort ?

Conclusion

S'interroger sur les resémantisations, c'est considérer les œuvres comme des objets sans repos ; c'est risquer, si l'on se contente d'études de réceptions, de faire de tout discours sur l'art, et de toute œuvre elle-même, une réception. On espère avoir montré que ce piège peut être évité par une approche matérielle, contextualisée et focalisée sur la circulation, pas seulement sur la différence entre un point de départ et un point d'arrivée.

Il ne peut y avoir de théorie générale des resémantisations dans la circulation artistique. La simple tâche de décrire, de trouver des sources pour tout décrire, de jongler entre le texte et l'image, les lieux et les temps, puis de comprendre ce qui se joue s'avère en effet difficile. Dans la resémantisation se jouent de multiples données

qui complexifient considérablement le travail de l'historien : des phénomènes d'ekphrasis différenciée selon les lieux et les milieux, les espaces et les temps, les langues, les cultures et les histoires ; des jeux d'ambiguïté et de communication visuelle qu'il faut cerner, et pour l'étude desquels nous sommes encore peu outillés ; des logiques de traduction et d'adaptations plus ou moins fines qui impactent le sens des mots ; des stratégies d'adaptation et de manipulation souvent plus faciles à distinguer, ce qui fait que la mise à jour des enjeux politiques, sociologiques et marchands des réinterprétations d'œuvres a pu être surreprésentée ; des projections de désirs individuels ou collectifs ; des logiques d'accumulation symbolique et mémorielle ; ... on en oublie certainement.

Cette complexité justifie l'intérêt d'études multifactorielles et pluridimensionnelles, qui croiseraient—au gré des parcours et des compétences de l'historien—l'histoire de l'art, la traductologie, la géographie, la sémiotique, l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, etc. Comment une information, une rencontre, un mot ou un discours, une mise en exposition, le passage en un lieu, ou même une image, un objet, la rencontre avec une personne, la proximité en exposition avec un autre objet créent-elles de nouvelles idées, de nouvelles images, de nouveaux mots, de nouveaux sens ? Cette « autophagie » duplicative peut sembler magique mais doit être étudiée. Le faisant en historiens—justement en contexte—, on effacera peut-être un peu la magie. Mais la magie reste dans le voyage des espaces et des temps, au fil de l'enquête qui retrace les circulations. La magie reste aussi dans les surprises, dans le contraste entre ce qu'on trouve et ce qui est resté, et dans la manière parfois cocasse dont le processus doit être reconstitué, avec l'humour obligé de la restitution, qui donne au gain de compréhension et de connaissance une saveur particulière. C'est tout ce qui fait, finalement, qu'on aime encore mieux ce qu'on étudie.