

ARTE POVERA : L'entropie comme geste politique

Corentin DELCAMBRE

Université Polytechnique des Hauts-de-France (Valenciennes), LARSH

Mots-clefs : *Arte povera*, chute, désœuvrement, dialectique, politique, éphémère

Résumé : Cet article vise à étudier comment l'entropie devient non plus un simple état de la matière, un processus logique qui exigerait un « ordre des choses » mais bien un *geste critique* conforme à la « guérilla » que promeut l'*arte povera* — courant italien qui émerge au début des années 60 en Italie. Notre étude souhaite démontrer depuis l'analyse des travaux de l'*arte povera* que la dégradation lente des objets, leur devenir-disparition implique de nouveaux modes d'intervention esthétiques et critiques qui s'émancipent des habitudes liées à l'objet d'art pour finalement s'ouvrir à de nouvelles perspectives politiques liées à la consommation de l'iconicité.

Croître n'est pas un acte silencieux. La nature est tumulte, combat, va et vient, naissance et mort entremêlées — d'où la sculpture, comme manifestation d'un séisme.

Germano Celant

Quand les images s'abandonnent à leur négation et transgressent leur forme, elles cultivent leur fragilité et s'ouvrent à de nouvelles perspectives. Les images nous montrent qu'elles peuvent faire émerger une sensibilité, un affect ; à quel point elle nous impacte, nous conforte ou nous blesse. Il s'agira de retourner le paradigme et d'évoquer le rôle de la fragilité des images ; leur friabilité, leur déchirement, à savoir la composition et la décomposition des formes qui les composent (le concept barthien de *punctum* dans *La Chambre claire* semble être un exemple notoire¹). Ce que nous appelons avec beaucoup d'ambiguïté les « fragilités de l'image » vise à reconfigurer ce qui est en jeu dans l'expérience artistique lorsque l'on porte notre attention et notre regard sur un objet sur le point de succomber. Au bord de la négation de l'être, la matérialité du corps fragile se situe toujours sur le fil du rasoir puisque l'image donne une visibilité à la naturalité physique des corps en train de se désagréger : l'entropie, l'énergie en pure perte. Et c'est bien cet événement, ce moment incertain de la brisure qui déjoue toute rationalité : l'échéance du corps fragile, certes, est inévitable ; mais on ne sait pas quand est-ce qu'elle surgira. Là est la nature même de l'évènement.

Cette fragilité qui met en jeu la consommation des images — ces objets qui s'évanouissent et s'ouvrent à l'éventualité, au hasard, au sacrifice comme mise en acte — se voient attribuer un nouveau mode de l'apparaître esthétique. Aussi ne faudrait-il plus qualifier ces œuvres simplement comme des états figés, des représentations que l'on crucifierait par un discours philosophique et esthétique, mais bien comme des gestes conceptuels, des gestes artistiques. Allons plus loin : des *gestes crépusculaires*. Voilà qui nous permet d'imaginer la fragilité comme l'aube d'un geste dialectique tant on ne sait si les formes apparaissent ou disparaissent, émergent ou meurent. Tantôt visibles, tantôt invisibles, les corps fracturés, fatigués, épuisés, disloqués ou éphémères ne peuvent vraiment échapper à ce dilemme du voir. Précisons toutefois que ces gestes conceptuels ne sont pas des « actions politiques », c'est-à-dire des exercices de pouvoir. Ce sont plutôt des « gestes de soulèvement » dirait Georges Didi-Huberman², à savoir des attitudes subversives qui souhaitent déconstruire les formes admises (*statu quo*) pour en proposer et élever de nouvelles. Aussi, l'enjeu politique de la fragilité artistique nous paraît plus clair et nous permet d'envisager un rapport entre mutation des corps et les revendications politiques que cette mutation sous-tend. Notre projet est d'analyser des dispositifs artistiques qui théâtralistent l'échéance de la chute et qui construisent une mise en crise de leur propre imagerie, c'est-à-dire de « ce qui fait représentation ». En fin de compte, il s'agira d'étudier ce

¹ Nous voulons souligner par-là que Barthes fait de l'image photographique une phénoménologie des affects : que ce soit dans les définitions multiples du *punctum*, cet « éclair qui flotte » et « laisse le détail remonter seul à la conscience affective » ou dans le passage dans lequel il parle de la perte de sa mère (« Aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même (c'est la définition de l'anamnèse) — alors que, contemplant une photo où elle me serre, enfant, contre elle, je puis réveiller en moi la douceur froissée du crêpe de Chine et le parfum de la poudre de riz ») ; l'image interpelle la fragilité et la sensibilité du « *Spectator* ». BARTHES, 2002 : 830 et 842.

² Cf. DIDI-HUBERMAN, 2016.

qui pourrait nous paraître paradoxal d'appeler la « force critique de la fragilité objectale et matérielle » dans l'art moderne et contemporain.

On s'intéressera plus particulièrement à l'*arte povera*, courant italien qui s'affirme dans les années 60. La démarche arte poveriste consiste en une lecture du *ready-made* qui n'est pas celle de l'art minimal ni des artistes conceptuels. Là où Marcel Duchamp exposait frontalement une roue de bicyclette ou un urinoir renversé aux spectateurs, les arte poveristes exposent des objets de la nature. Pour Elie Konigson :

Le matériau de l'œuvre n'est plus, dès lors, un moyen, comme l'est un médium quelconque, ni une fin, comme il pourrait apparaître dans une reprise du *ready-made*, mais le résultat d'une « extraction », au sens minier ou archéologique, une mise à jour. Il se dévoile à nos yeux et manifeste son sens caché, premier³.

Cette logique extractive d'essence archéologique donc, vise à déterritorialiser un élément de son milieu naturel (une souche d'arbre, une pierre, des végétaux etc.) pour les reterritorialiser dans un contexte artistique où ils pourront continuer leur croissance générative ou dégénérative. De cette approche, on comprend que les artistes de l'*arte povera* souhaitent appliquer les thèses héraclitéennes selon lesquelles « tout passe et rien ne demeure⁴ ». Une des caractéristiques majeurs de l'*arte povera* qu'il nous semble central de préciser est l'emploi de matériaux pauvres, c'est-à-dire des objets précaires comme des tissus, des pierres, du coton, de la terre ; des substances disponibles, peu chères et facilement trouvables dans la nature. Marqués par les échecs de l'avant-gardisme des courants qui les ont précédés et qui ont succombé à la fétichisation de l'art (l'art conceptuel et l'art minimal principalement), ces nouveaux acteurs de l'art moderne expriment leur désir d'émancipation, aussi bien d'un point de vue intellectuel, artistique, politique, qu'anthropologique en faisant de leurs productions des lieux transitoires, éphémères ; des « objet[s] de résistance⁵ » (Semin, 1992) qui font face à l'impérialisme de la marchandisation de l'objet et à l'essor considérable du capitalisme.

Alors en quoi les œuvres précaires, symptomatiques d'une certaine fragilité matérielle, sont-elles des « objets de résistance » ? Cette question liminaire nous invite à nous interroger sur les manières dont le concept de fragilité introduit de nouvelles réflexions esthétiques et finalement à révéler le rôle critique de cette fragilité dans la mise en place d'une politique⁶ de l'art à travers l'analyse de quelques œuvres de l'*arte povera*.

Images-tensions

Le critique emblématique du courant italien Germano Celant décrivait l'*arte povera* comme un « champ de convergences⁷ ». Il voulait sans doute affirmer par là le nomadisme et

³ KONIGSON, 1998 : 60.

⁴ HÉRACLITE, 2018 : 100.

⁵ SEMIN, 1992.

⁶ Entendons-nous, ici le terme « politique » renvoie au sens où Jacques Rancière l'entendait, consistant à « reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants » in *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Gallilée, 2004, p. 38-39.

⁷ Cité dans BOUISSET, 1994 : 13

l'hétérogénéité des pratiques propres à chaque artiste : chacun d'entre eux apportait quelque chose de nouveau et de subversif. Mais ce champ de convergence est aussi à comprendre d'une certaine interprétation des *Fragments* d'Héraclite réclamée par les arte poveristes dans la mesure où chaque œuvre laisse entrevoir une dynamique complexe et activée par les *coincidentia oppositorum*, c'est-à-dire l'alliance de forces opposées créatrice de tensions internes mais qui ne s'assouissent aucunement en une synthèse (la réconciliation du sens et du réel). La dialectique ainsi mise en place maintient une certaine ouverture par sa négativité et son irrésolution. Les correspondances internes entre les éléments qui composent la sculpture ou l'installation génèrent un système basé sur l'interactivité ; ou selon Luciano Fabro, basé sur une « harmonie » :

Il ne s'agit jamais de créer un contraste pour montrer simplement que ces deux choses sont en contraste. Au contraire, chacune des deux choses donne à l'autre sa richesse, elles se partagent le contraste. Les matières ne sont pas en rivalité⁸.

L'interdépendance qui se dégage du concept d'« harmonie » proposé par Fabro n'est cependant pas à comprendre comme une synthèse qui transcenderait l'œuvre en une totalité. Les éléments font choc, s'affrontent dans cette paradoxale harmonie. Sous ce rapport, les matériaux bruts donnent un nouveau sens aux matériaux plus volatiles, plus mous ou inconsistants.

Lorsque l'on regarde la célèbre *Vénus aux chiffons* de Michelangelo Pistoletto (1966) [Fig. 1], le « partage des contrastes » décrit par Fabro nous paraît flagrant : Michelangelo Pistoletto explore à travers la cohabitation de plusieurs dualités, la rigidité de la statue côtoie la mollesse des tissus placés en tas devant elle. De même, le style classique de la sculpture grecque fait face au tas informe de l'amoncellement des vêtements ; la culture antique rencontre l'extrême contemporain : « L'ordre de la Vénus traverse le regard avec une parfaite harmonie, tandis que l'usure des vêtements démembré, désintègre et transforme toute image⁹ ». Pistoletto en propose l'analyse dans un entretien avec Giovanni Lista :

La Vénus est un mythe qui traverse toute l'histoire de notre civilisation, c'est le point immobile, absolu. La Vénus représente également la reproduction de l'espèce, nous sommes reproduits par ce concept de femme, l'humanité tout entière se reproduit à partir de cette fixité absolue. Les chiffons sont en revanche à la fin de la consommation, ils sont le reste de ce qui a été une vie, une transformation, grâce aux robes et aux parures. Les chiffons sont tous ces vêtements qui ont habillé la beauté, envisagés au point final de leur dégradation. Ils sont une représentation du changement. Et ma Vénus soutient cette masse de choses légères et très changeantes. L'œuvre a donc une dimension très physique¹⁰.

En plus de toute les oppositions qui font la « parfaite harmonie » de la *Vénus aux chiffons*, le dispositif mis en place semble renverser le rapport concernant la résistance des matériaux dans leur durée. De fait, le sujet et le style de la sculpture sont les matériaux stables

⁸ FABRO, 1998 : 46.

⁹ FABRO, 1998 : 46.

¹⁰ PISTOLETTO, 1998 : 142.

de l'installation alors que l'image donnée renvoie à un classicisme notoire. *A contrario*, les dépôts de vieux tissus étendus mollement sur le sol manifestent une certaine modernité par rapport à la sculpture de la Vénus et sont pourtant les matériaux fragiles de l'oeuvre.

Il en est de même avec d'autres oeuvres qui reprennent cette idée du « partage des contrastes » et développent de cette manière un choc esthétique. Citons par exemple les structures de Jannis Kounellis ; ces blocs en acier noir d'où débordent des nuages de cotons blancs. Dans le cas de cette oeuvre, le contraste est aussi chromatique que matériel. Dans *Pietra, corda, sole – Pietra, corda, pioggia* (1969) Giuseppe Penone [Fig. 2] fait intervenir l'espace et la nature pour provoquer l'évènement d'une chute : une pierre plate et un arbre sont reliés par une corde tendue entre ces deux extrémités. Penone construit alors un équilibre précaire étant donné la fragilisation grandissante de la corde causée par les intempéries, la chaleur du soleil créant par conséquent une stabilité chancelante et la menace de son effondrement par les éléments internes de l'oeuvre (d'où le titre « Corde, Pluie, soleil » en français). On comprend *de facto* que l'énergie contenue dans cette architecture risquée — construction sur le point de se défaire — produit sensiblement dans une durée relative et aléatoire le surgissement d'un évènement ; le « choc de l'ouvert¹¹ ».

La fragilité matérielle est indéniablement liée à l'activité dialectique : les vêtements de Pistoletto, les cotons de Kounellis ou la salade de Anselmo tirent leur fragilité dans leur cohabitation avec un élément plus consistant, solide comme le marbre ou l'acier. Qu'en est-il alors du rôle de la fragilité dans cette dialectisation ? L'« harmonie » tissée dans ces oeuvres laisse apparaître une durée, une ouverture, un devenir : le contraste entre l'acier et le coton favorise le devenir-disparition de la matière la plus sensible à la temporalité. Nous désignons par « devenir-disparition » la disparition en train de se réaliser. Cela ne veut pas dire que l'objet disparaît, ce qui supposerait son absentéisme, l'évidement radical. Le *devenir-disparition* introduit une durée, l'invisible dans le visible. Autrement dit, l'image génère sa propre croissance involutive et l'oeuvre introduit la négation par ses propres agencements. Mais pour amorcer ce devenir-disparition, l'oeuvre a besoin d'une assise depuis laquelle elle peut « s'élever en ruine¹² » ; depuis laquelle l'élément fragile induit une durée, une image-différentielle.

Images-pauvretés

Reste à nous interroger sur l'adjectif « povera » qui fait toute l'originalité du courant italien. À quelle(s) pauvreté(s) avons-nous affaire ? Il semble d'abord que cette pauvreté soit mêlée à une minimalité du contenu sémiotique : l'oeuvre ne fait sens que dans sa sobriété. Elle ne prétend ainsi à aucun discours, aucune arrogance, aucun message à proprement parler. Cette « poïétique de réduction » comme l'appelle très justement le critique d'art Giovanni Joppolo¹³, revalorise l'économie du sens telle qu'on la reconnaît dans l'art minimal. Cependant, nous notons deux différences majeures entre ces deux courants. La première réside dans l'emploi des matériaux. Tandis que l'art minimal utilise et expose des produits manufacturés, bruts, froids

¹¹ ADORNO, 2003 :47.

¹² SMITHSON, 1967.

¹³ JOPPOLO, 1998 : 93.

et déjà travaillés (par exemple les néons de Dan Flavin, les cubes en aciers de Tony Smith), l'*arte povera* extrait des matériaux naturels de leurs milieux d'origine. La seconde différence repose dans la double lecture du concept de « pauvreté » comprise comme épuisement du matériau, reflet de la vivacité de l'œuvre ; et donc de son mourir : les arte poveristes se concentrent sur l'entropie (matériau pauvreté matérielle, bois, plante, tissus, granit, terre) — comprenons la ruine en train de se faire, désordre dans la structure — tandis que les artistes minimaux travaillent sur le réductionnisme extrême de la forme symbolique.

L'adjectif « povera » est issu de l'adjectif latin « *pauper* », dont le sens classique désigne « qui n'a pas grand-chose », ce qui correspond à son étymologie : *pauca pariens*, « qui produit peu ». L'expressivité de l'œuvre, son mode de manifestation, sa communicabilité ne se trouve donc pas dans la fabrication du sens, l'affirmation discursive. L'enjeu n'est pas d'ajouter mais bien de supprimer, de déblayer — du moins d'en faire le moins possible. L'adjectif « povera » traduit l'idée d'une approche soustractive et « apophatique » de l'art dont le but consiste à pointer le réel de manière à ce que seule une voie négative y donne accès : interroger au lieu d'affirmer le monde.

C'est à travers cette pratique de la simplification que l'on se rend compte de la radicalité de la pauvreté. Cette démarche est à contre-courant de l'accumulation et de la reproduction mécanisée que l'on reconnaît au *pop art* et à la glorification de l'artiste dans l'expressionnisme sous toutes ses formes. Il en est de même des accumulations du nouveau réaliste Arman dont l'usage du recyclage se démarque sensiblement de celle des arte poveristes. Les œuvres comme *Ordures et pailles, poubelles des Halles* (1961) ou *Car accumulation* (1985) visent à montrer frontalement l'excès et les conséquences du capitalisme tandis que pour les arte poveristes la critique repose surtout sur l'organicité du matériau et de sa décomposition croissante (comme dans *Patates* de Penone en 1978 [Fig. 3]¹⁴. Nous n'avons donc pas à faire à une *consommation* des images qui relève de l'utilité, de l'accumulation, du sens mais bien d'une *consumation* qui ne garde pas en elle un projet puisqu'elle met fin elle-même à son projet ; le sens se fait auto-annulation du sens. Ainsi l'œuvre revêt un nouveau langage et s'exprime par le biais de la pure perte et de la dépense improductive. Dans sa *Part maudite*, Georges Bataille développe les principes d'une « économie générale » qui n'analyserait pas des faits isolés mais « *la matière vivante en général*, prise dans le mouvement de la lumière dont elle est l'effet¹⁵ ». Il y expose le problème moderne de l'accumulation des énergies comme une contre-nature par rapport à un système cosmique « créateur d'excédent » :

Jadis la valeur était donnée à la gloire improductive, tandis qu'on la rapporte de nos jours à la mesure de la production : le pas est donné à l'acquisition de l'énergie sur la dépense¹⁶.

De ces quelques réflexions batailliennes, nous pensons que la pauvreté arte poveriste développe cette idée paradoxale de la perte : la dépense n'est pas directement liée à la précarité des matériaux, mais bien plutôt dans les processus entropiques en train de se faire. L'œuvre produit une énergie vouée à ne pas être utilisée, rationalisée, mesurée. Sa fragilité et son

¹⁴ Pour Claude Boyeure : « L'emploi du rudimentaire, le refus de la modernité industrielle, de la technique, sont des pamphlets contre le bourgeoisie, la richesse, le goût du somptuaire et l'esprit de la civilisation de consommation » (BOYEURE, 1998 : 74).

¹⁵ BATAILLE, 1976 : 30-31.

¹⁶ BATAILLE, 1976 : 35.

autodestruction produisent paradoxalement une force invisible qui donne une consistance à un nouveau langage. Un nouveau langage qui ne se retrouve pas dans l'arrogance telle que la définit Barthes¹⁷, mais un langage pour le moins silencieux, humble. Autrement dit un langage qui, dans ses processus, son articulation, sa dialectique agissante, dessine un schéma de la pure perte à la mesure du système cosmique qui régit l'univers¹⁸.

Images-entropies

Le geste de l'artiste est « action pauvre », inspiré des revendications subversives décrites dans *Le Théâtre pauvre* de Jerzy Grotowski ; d'où l'*arte povera* a tiré son nom. Le dispositif entropique déclenche une « temporalité de l'image¹⁹ » et s'inscrit dans un devenir, un flux continu ; mais ce devenir est mêlé à une disparition, à l'involution, à la désagrégation des éléments et finit par introduire la discontinuité dans la continuité. Et plus précisément, ce dispositif met en jeu un paradoxe destructeur : l'image est tournée contre elle-même. Dans ce cas, l'image récuse toute fixité, échappe à toute identité trop facilement admise. Elle se veut *natura naturans* (nature naturante), révolution des formes en train de se faire par rapport à une *natura naturata* (nature naturée), achèvement et constitution révolue des formes dont elle serait le dépassement.

Struttura che mangia l'Insalata — Structure qui mange la salade [Fig. 4] aussi intitulée *Les 24 heures de la vie d'une salade* en français — de Giovanni Anselmo aborde cette question de l'éphémère (1968). Mais il ne s'agit pas de n'importe quel éphémère. Il s'agit dans ce cas d'un éphémère durable²⁰ qui opacifie l'attente, le mourir de l'objet. La sculpture met en place deux temporalités différentes à travers la relation entre deux matières opposées : l'une est géologique, solide, géométrique, polie, brute ; l'autre est biologique, friable, fragile et informe. Il s'agit donc de donner une visibilité à la « naturalité des corps » qui s'épuise dans le temps. L'œuvre d'Anselmo met en scène une structure instable : deux blocs de granit maintiennent une laitue fraîche par le biais d'un fil de cuivre. L'inconstance même de l'œuvre, son déséquilibre tient dans le dessèchement de la salade qui, inexorablement, entrainera la chute du second bloc de granit. Voici comment Anselmo présente son œuvre :

Se rencontrent des éléments incompatibles appartenant aux mondes organique et inorganique et aux sphères de l'éphémère et du stable, l'œuvre existe en tant qu'elle agit et résiste. Et elle apparaît chaque jour sous une forme nouvelle et avec une fraîcheur renouvelée tant que l'homme par sa conduite et son geste, veut bien s'y dédier²¹.

De fait, l'œuvre fait l'expérience d'un déterminisme puisque le légume ne peut que se désagréger dans le temps. Mais l'évènement de l'œuvre, le surgissement du contingent, lui, est incontrôlé dans la mesure où nous ne savons pas quand la salade desséchée et le second bloc de

¹⁷ « Je réunis sous le nom d'arrogance tous les "gestes" (de paroles) qui constituent de discours d'intimidation, de sujétion, de domination, d'assertion, de superbe : qui se placent sous l'autorité, la garantie d'une vérité dogmatique, ou d'une demande qui ne pense pas, ne conçoit pas le désir de l'autre » in BARTHES, 2002b : 195.

¹⁸ « La consommation est la voie par où communiquent des êtres séparés. Tout transparait, tout est ouvert et tout est infini, entre ceux qui se consomment intensément. Mais rien ne compte dès lors, la violence se libère et elle se déchaîne sans limites, dans la mesure où la chaleur s'accroît » (BARTHES, 2002b : 63).

¹⁹ DE MARCHIS, 1996 : 72.

²⁰ OLIVA, 1996 : 75.

²¹ ANSELMO, 1998 : 83.

granit pourraient tomber. Le spectateur est piégé dans cet entre-deux et placé en situation d'attente.

Le dispositif laisse ainsi une place centrale à un déséquilibre essentiel. La portée antédémurgique crée un espace temporel dont on ne sait pas quand est-ce qu'il finira puisque la chute promise ne relève pas directement de l'intervention de l'auteur. C'est dans cet intervalle, ce temps de l'entre-deux, ce devenir-au-ralenti que l'œuvre s'ouvre à une image-différentiel au sein même de son processus. L'attente porte alors un rôle crucial. Pour Peter Szendy :

L'attente, c'est un différentiel de temps entre ce qui est promis et la réalisation de ladite promesse. Mais cette attente serait ici redoublée par l'attente de l'attente, en quelque sorte, puisque son impératif même (« ATTENDEZ ») devrait attendre de parvenir à sa destination, à celui qui est adressé²².

L'image construit un écart ; espacement temporel essentiel à son ouverture. C'est pour cette raison que le choix du marbre pour contraster avec la vulnérabilité de la salade fait sens et désigne symboliquement l'enveloppe funéraire qui enrobe la matière organique. La sculpture dévore (« *mangia* ») la salade et donne une visibilité lente au mourir ; l'entropie en train de se faire.

Étirée dans la durée, la succession des temporalités qu'induit la dégradation progressive de la salade d'Anselmo reproduit les mouvements d'une manducation qui, pour Bataille, est « un des grands détours luxueux qui assurent la consommation intense de l'énergie²³ ». Tout au long de cette attente, l'image s'ouvre dans la menace de la catastrophe, la chute de la salade, l'inévitable glissement. La lecture attentive de *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco qui paraît en 1968 a été déterminante dans les réflexions des artistes italiens. Le sémioticien explique comment l'œuvre peut échapper à la lecture tautologique et formelle et attribue à l'œuvre ouverte l'opportunité d'un soulèvement dans l'épreuve sémiotique :

Dès lors, l'œuvre est « ouverte » au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. L'« ouverture » devient instrument de pédagogie révolutionnaire²⁴

Reste à nous interroger sur ce geste de soulèvement, sur l'enjeu politique et critique de cette négativité, cette « petite guerre » lancée par les arte poveristes contre la fétichisation systématique et la marchandisation de l'art. Une petite guerre, qui se veut finalement réfutation par les voies artistiques du « cours naturel de l'Histoire » déterminé par la société à la fin des années 60.

Images-guerillas

Le soulèvement arte poveriste ne se reconnaît pas dans l'« activisme », la doctrine politique. Plutôt que de promouvoir un agir politique explicite ou une logique de domination ;

²² SZENDY, 2021 : 87.

²³ BATAILLE, 1976 : 41.

²⁴ ECO, 2015 : 25.

l'humilité sémiotique libère de toute « idéologie » mortifère. Le propos politique de l'*arte povera* est bien différent : la résistance, le feu de la révolte s'exerce lentement dans la fragilité et l'insignifiance manifeste des matériaux et des œuvres. Autrement dit, la guerre lancée par les artistes s'amorce dans un rapport d'immanence ; par les voies artistiques. Face à la fragilité manifeste des œuvres, à la menace de leur effondrement, leur pourrissement et l'auto-dégradation des matières organiques — faisant écho à l'effondrement d'un monde économique, écologique et politique — il faut s'interroger sur ce qu'il reste à faire : « que faire ? » ; « *Che fare ?* » s'interrogeait Mario Merz reprenant le slogan politique de Lénine. L'œuvre, abordant de cette manière le réel, modifie son régime esthétique et se fait *image-critique* : négation des logiques de domination, de perfectibilité et d'accumulation que prônent les mécanismes du capitalisme tardif.

C'est sous ce même schéma qui se construit la *guerilla*. Pour Didier Semin, l'œuvre d'art arte poveriste est un « objet de résistance²⁵ », mais qui n'est pas là « pour convaincre²⁶ » ; une approche qui rejoint celle de Lamberto Pignotti, pour qui l'art s'inscrit « dans une posture de combat ». Pas de message politique ni de revendications explicites donc. Le caractère révolutionnaire de l'esthétique de l'*arte povera* semble se loger au plus profond de la matière et de la manière dont il apparaît au monde. Mais de quelle nature est cette *guerilla* ? Germano Celant l'évoque la première fois dans son second ouvrage *Arte povera, Apprenti per una guerilla* pour décrire les fondements révolutionnaires du courant italien. La *guerilla* désigne en effet la « petite guerre » en castillan, et est d'abord assimilée à un acte de résistance propre à l'avant-garde dans le prolongement du futurisme artistique. L'enjeu de cette *guerilla* réside dans la déstabilisation d'un régime ou d'un ordre établi (*statu quo*) ce qui amènera Germano Celant à repréciser les démarches de l'*arte povera* en Février 1968 lors d'une exposition à la Galerie de Foscherari de Bologne : « C'est un art qui se mesure à l'évènement, manière de penser ou manière d'agir, qui se bat avec le contingent, le non historique, la conception anthropologique²⁷ ».

Comment se manifeste-t-elle dans l'œuvre d'art ? Nous pensons que la *guerilla* apparaît sous la forme de ce que le philosophe allemand Theodor Adorno nomme dans sa *Dialectique négative*, la « logique de dislocation » (*Zerfall*) : « Son mouvement ne tend pas à l'identité dans la différence de chaque objet d'avec son concept ; elle jette plutôt le soupçon sur l'identité²⁸ ». Une définition énigmatique qu'Adorno complètera dans ses *Théories esthétiques* — texte qui se calque sur les idées d'une dialectique négative déplacées dans la sphère artistique :

Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité de l'art moderne, e par quoi il nie désespérément la clôture du toujours-semblable. L'explosion est l'un de ses invariants. L'énergie anti-traditionaliste devient un tourbillon vorace. Dans cette mesure, l'art moderne est un mythe tourné contre lui-même ; son caractère intemporel devient catastrophe de l'instant qui brise la continuité temporelle²⁹.

²⁵ SEMIN, 1992.

²⁶ « L'arte povera est un art qui ne veut pas convaincre, qui ne fait rien pour » (PIGNOTTI, 1996 : 68).

²⁷ Germano Celant cité par BOUISSET, 1994 : 79.

²⁸ ADORNO, 2003 : 179.

²⁹ ADORNO, 1995 : 45.

Qu'est-ce que ces hermétiques lignes d'Adorno nous disent-elles du rôle de la dislocation dans la *guerilla* de l'*arte povera* ? Pour le philosophe allemand, la pensée dénonce son impossibilité à se dégager de sa dépendance avec la société. De fait, réhabiliter la dislocation dans le discours philosophique (et poétique), c'est d'abord montrer graphiquement et théoriquement que ni la langue ni la raison ne sont des concepts autonomes. La logique de la dislocation adornienne — en tant que procédé d'écriture — débouche sur une pensée de la blessure ontologique ; du rapport de non-réconciliation avec ce qui est extérieur au discours. Elle est une crise de l'apparence, c'est-à-dire une mise à mal de l'idéalisme artistique. Dans sa négativité assumée et retenue, l'image en *guerilla* s'oppose clairement à l'identification qui relie le sens et le réel et s'écarte de fait de tout projet formaliste.

L'*image-critique* évoquée un peu plus haut participe à cette logique de dislocation puisqu'elle produit en elle-même une différence réfractaire à toute représentation. Le caractère critique d'une telle entreprise repose ainsi dans l'écart entre l'œuvre en perte d'elle-même et la société qui souhaite la ranger conceptuellement ; une approche réfractaire et avant-gardiste qui se réalise dans l'« accomplissement catastrophique³⁰ ».

Retraçons le chemin qui nous a permis de démontrer la part critique de la fragilité dans l'*arte povera*. Dans un premier temps, nous avons démontré que la fragilité s'annonce par contraste avec un élément immuable, figé, solide. C'est cette « harmonie » qui fabrique la tension de l'image, sa dialectique interne. Ensuite, l'œuvre met en scène sa pauvreté aussi bien matérielle que sémiotique. Autrement dit, elle n'affirme rien et ne délivre aucun message politique explicite. Sa force critique se situe paradoxalement dans cette logique de retrait, de platitude par rapport au sens. Dans le devenir-disparition de l'élément fragile, l'image se temporalise. Elle creuse son propre écart avec elle-même, c'est-à-dire qu'elle construit une différence : l'intervalle par laquelle s'ouvre son désœuvrement, son hémorragie, sa durée dans sa réalisation. On comprend alors que ces pratiques arte poveristes ne sont critiques qu'à travers cette consommation des images ; que depuis la dissolution introduite par la fragilité. La résistance artistique et symbolique transparaît dans le fléchissement de sa résistance physiologique. Résister ne prend son sens que dans la non-résistance. L'œuvre d'art tend ainsi à échapper aux logiques de marchandisation qui exigent des objets qu'ils restent dans une identité reconnaissable, muséable. Elle se désolidarise ainsi, désespérément et artistiquement, de toute tentative qui souhaiterait lui imposer une valeur marchande.

³⁰ ADORNO, 1995 : 45.

- [Fig. 1] Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci* (*Vénus aux chiffons*), chiffons, tissus, statue, dimensions variables, 1967 (1974 pour cette version)³¹



³¹ Tiré de : <https://culturesdemode.com/medium-vetement/>, consulté le 3 juin 2022.



- [Fig. 2] Giuseppe Penone, *Pietra, corda, sole – Pietra, corda, pioggia*, corde, arbre, pierre, 1968³².

³² [Pietrasanta jour 4 - Ann-Margreth Bohl \(annmargrethbohl.com\)](https://annmargrethbohl.com), consulté le 3 juin 2022.



- [Fig. 3] Giuseppe Penone, *Patates*, pommes de terre, bronze, dimensions variables, 1976-1977³³.



- [Fig. 4] Giovanni Anselmo, *Struttura che mangia l'Insalata (Structure qui mange la salade)*, Laitue, fil de cuivre, blocs de granit, 70 x 23 x 37 cm, 1968³⁴

³³ Tiré de : [Tara Bursey: Giuseppe Penone](#) , consulté le 3 juin 2022.

³⁴ Tiré de : [thumb_large.jpg \(636x800\) \(centrepompidou.fr\)](#) , consulté le 3 juin 2022.

Bibliographie

- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique* (trad. Fr. Marc Jimenez & Eliane Kaufholz), Klincksieck, 1995.
- *Dialectique Négative*, (trad.fr Collège de France), Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibl.payot », 2003.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire* in *Œuvres complètes*, t. V, Éditions du Seuil, 2002.
- *Le Neutre, Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Seuil, coll. « Traces écrites », 2002b.
- BATAILLE Georges, *La Part maudite, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976.
- BOUISSET Maiten, *Arte povera*, Éditions du regard, 1994.
- BOYEUR Claude, « Arte povera, Aperto libro », in *Ligeia « Arte povera »*, Éditions Ligeia, n° 25-28, 1998.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Soulèvements*, Gallimard, coll. « Livres d'Arts », 2016.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* [trad.fr. Chantal Roux de Bézieux], Seuil, coll. « Essais », 2015.
- FABRO Luciano, « La Forme est toujours le résultat de l'acte », entretien avec Giovanni Lista in *Ligeia « Arte povera »*, Éditions Ligeia, n° 25-28, 1998.
- HÉRACLITE, *Fragments*, (trad.fr. J-F Pradeau), Gallimard, coll. « GF Flammarion », 2018.
- JOPPOLO Giovanni, « Une poïétique de la réduction, l'arte povera et le contexte de la naissance » in *Ligeia « Arte povera »*, Éditions Ligeia, n° 25-28, 1998.
- KONIGSON Elie, « L'Arte povera au fil du temps » in *Ligeia « Arte povera »*, Éditions Ligeia, n° 25-28, 1998.
- OLIVA Bonito Achille « Éphémère permanent », in Giovanni Joppolo, *L'Arte povera*, Fall Editions, 1996.
- PIGNOTTI Lamberto, « La Madone et la chaise » in Giovanni Joppolo, *L'Arte povera*, Fall Editions, 1996.
- PISTOLETTO Michelangelo, entretien avec Giovanni Lista, « La Phénoménologie du reflet » in *Ligeia « Arte povera »*, Éditions Ligeia, n° 25-28, 1998.
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Gallilée, 2004.
- SEMIN Didier, *L'Arte povera*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.
- SMITHSON Robert, « A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey », originally published as « The Monuments of Passaic » in *Artforum*, vol. 8, n°4, 1967.
- SZENDY Peter, *Pour une écologie des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.
- VIVIEN Claude « La singularité, l'imperceptible » in *Chimères*, Revue des schizoanalyses, N°30, printemps 1997.