

Grilles Rosalind Krauss, 1978.

Au début de ce siècle, une structure formelle commença à apparaître, d'abord en France puis en Russie et en Hollande, structure qui est depuis lors restée emblématique de l'ambition moderniste des arts visuels. Apparaissant dans la peinture cubiste d'avant-guerre et devenant par la suite plus rigoureuse et plus manifeste, la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. Comme telle, la grille a fait son travail avec une efficacité frappante. La barrière qu'elle a abaissée entre les arts visuels et ceux du langage a presque totalement réussi à emmurer les premiers dans le domaine de la seule visualité et à les défendre contre l'intrusion de la parole. Les arts ont bien sûr chèrement payé ce succès, car la forteresse qu'ils ont construite sur les fondations de la grille a de plus en plus pris l'allure d'un ghetto. De moins en moins de voix provenant de *l'establishment* critique se sont élevées pour soutenir, apprécier ou analyser les arts plastiques contemporains.

On peut même avancer que, dans toute la production esthétique moderne, aucune forme ne s'est maintenue avec autant d'acharnement, tout en restant aussi imperméable au change-

ment. Ce n'est pas seulement le nombre de carrières vouées à l'exploration de la grille qui est impressionnant, mais le fait qu'une exploration n'aurait jamais pu choisir terrain moins fertile. Ainsi que l'expérience de Mondrian le démontre clairement, le développement l'expansion, l'extension, la transmutation — est précisément ce à quoi la grille résiste. Bien que les critiques modernistes et les historiens de l'art insistent pour dire que l'œuvre de Mondrian est un prodige de diversité, à l'intérieur des limites strictes qu'il s'est imposées, cet argument n'est que vœu pieux, émanant d'une position de défensive. Après avoir admis la grille comme substance et sujet de son art, Mondrian continua pendant quinze ans à refaire essentiellement la même œuvre¹. Pourtant, personne ne semble avoir été découragé par cet exemple, et la pratique moderniste continue à engendrer toujours plus d'exemples de grilles.

Pour proclamer la modernité de l'art contemporain, la grille fonctionne de deux manières: l'une est spatiale, l'autre temporelle. Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art. Bidimensionnelle, géométrique, ordonnée elle est antinaturelle, antimimétique et va à l'encontre du réel. C'est ce à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par l'absence de relief qui résulte de ses coordonnées, la grille est le moyen de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface. Par l'entière régularité de son organisation, elle est le résultat, non pas de l'imitation, mais d'un décret esthétique. Dans la mesure où son ordre n'est que relation pure, la grille est une manière d'étouffer la prétention qu'ont les objets naturels d'avoir un ordre propre. Elle montre que, dans le champ esthétique, les relations se trouvent dans un monde à part et que, en ce qui concerne les objets naturels, elles sont à la fois antérieures et finales. La grille proclame que l'espace de l'art est à la fois autonome et autotélique.

Dans sa dimension temporelle, la grille est l'emblème de la modernité parce qu'elle est précisément la forme omniprésente dans l'art de notre siècle, alors qu'elle n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent. Par une longue chaîne de réactions, la modernité est née des efforts du XIX^e siècle et un ultime changement eut pour résultat de briser cette chaîne. En « découvrant » la grille, le cubisme, *de Stijl*, Mondrian et Malevitch se retrouvèrent en un lieu que n'aurait pu atteindre le passé. Ils atterrirent dans le présent, et l'on déclara alors que tout le reste appartenait au passé.

Il faut remonter loin dans l'histoire de l'art pour trouver des exemples antérieurs de grilles. Il faut remonter aux XV^e et XVI^e siècles, aux traités sur la perspective et à ces délicates études faites par Uccello, Léonard de Vinci ou Dürer, là où le treillis en perspective est inscrit sur le monde représenté comme s'il était l'armature de son organisation. Mais les études de perspective ne sont pas réellement d'anciens exemples de grilles. Après tout, la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle était une démonstration de la manière dont la réalité et sa représentation pouvaient être superposées l'une à l'autre, elle démontrait comment l'image peinte et son référent dans le monde réel entretenaient effectivement un rapport, la première étant un mode de connaissance du second. Tout dans la grille résiste à ce rapport, l'écarte depuis le début. Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. En fait, si elle projette quoi que ce soit, c'est la surface de la peinture elle-même. C'est un transfert au cours duquel rien ne change de place. Les qualités physiques de la surface sont, pourrions-nous dire, projetées sur les dimensions esthétiques de cette même surface. Et ces deux plans physique et esthétique — se trouvent être le même: ils sont coextensifs,

et, par les abscisses et les ordonnées de la grille, coordonnés. Considérée de cette façon, la ligne inférieure de la grille est d'un matérialisme manifeste et résolu.

Mais si la grille doit nous faire parler de matérialisme — et il ne semble pas y avoir d'autre façon logique d'en discuter —, ce n'est pas de cette manière que les artistes l'ont traitée. Ouvrons n'importe quel ouvrage, *Plastic Art and pure plastic Art*, ou *The non-objective World*, par exemple, et nous verrons que Mondrian et Malevitch ne traitent pas de toile ou de pigment, ni de mine de plomb ni d'aucune autre forme de matière. Ils parlent de l'être, de l'âme ou de l'esprit. De leur point de vue, la grille est un escalier qui mène à l'universel, et ils ne s'intéressent pas à ce qui se passe ici-bas, dans le concret. Ou encore, pour prendre un exemple plus récent, nous pourrions penser à Ad Reinhardt qui, malgré son insistance à répéter que « l'Art est l'art », finit par peindre une série de grilles formées de neuf carrés noirs dont le motif qui émerge inéluctablement est une croix grecque. En Occident, aucun peintre ne peut ignorer le pouvoir symbolique de ce qui est cruciforme ; il ne peut non plus ignorer, lorsqu'il utilise cette forme, les références spirituelles de cette boîte de Pandore.

C'est dans cette ambivalence quant à la teneur de la grille, dans l'indécision quant à son rapport à la matière, d'une part, et à l'esprit, de l'autre, que l'on peut considérer que ses premiers utilisateurs participèrent à un drame, qui s'étendait bien au-delà du domaine de l'art. Ce drame, qui prit bien des formes, fut mis en scène en maint endroit. L'un d'eux fut une salle de tribunal américain où, au début de ce siècle, la science lutta contre Dieu et gagna, annulant ainsi tous les jugements précédents. Selon le représentant de la partie perdante, ce résultat devait avoir les conséquences les plus terribles: nous allions certainement « hériter du vent ». Nietzsche avait déjà exprimé cela plus tôt et avait utilisé une tournure plus comique

quand il écrivait: « Nous voulions éveiller le sentiment de la souveraineté de l'homme en montrant son origine divine: ce chemin est maintenant interdit puisqu'un singe en obstrue l'entrée. » Par le procès Scopes *, la rupture entre l'esprit et la matière — à laquelle avait présidé la science du XIX^e siècle — devint l'héritage légitime des écoliers du XX^e siècle. Mais tout autant, bien sûr, de l'art du XX^e siècle.

Étant donné le fossé qui s'était creusé entre le sacré et le profane, l'artiste moderne devait évidemment faire face à la nécessité de choisir entre deux modes d'expression. Le curieux témoignage que nous offre la grille est que, à ce moment-là, l'artiste essaya d'opter pour les deux. Dans l'espace de plus en plus désacralisé du XIX^e siècle, l'art était devenu le refuge de l'émotion religieuse, et il devint, ainsi qu'il l'est resté, une forme profane de croyance. Bien qu'on ait pu discuter ouvertement de cette situation vers la fin du XIX^e siècle, c'est devenu une chose inadmissible au XX^e, de sorte que, à présent, nous nous sentons terriblement gênés de mentionner *l'art* et *l'esprit* dans une même phrase.

L'étrange pouvoir de la grille, son extraordinaire longévité dans l'espace spécialisé de l'art moderne découlent de ce qu'elle peut potentiellement contrôler cette gêne ; elle peut la masquer ou la révéler tout à la fois. Dans l'espace culturel de l'art moderne, la grille ne sert pas seulement d'emblème mais aussi de mythe. Car, comme tous les mythes, elle traite du paradoxe et de la contradiction, non par une dissolution du paradoxe ou par une résolution de la contradiction, mais en les occultant de manière à ce qu'ils semblent (mais seulement semblent) disparaître. Le pouvoir mythique de la grille est dû au fait

qu'elle nous permet de penser que nous traitons de matérialisme (ou parfois de science ou de logique), alors qu'elle nous ouvre en même temps un chemin vers la croyance (ou l'illusion ou la fiction). L'œuvre de Reinhardt ou celle d'Agnès Martin seraient des exemples de ce pouvoir. Et l'une des importantes sources de ce pouvoir est la manière dont la grille, ainsi que le j'ai déjà dit, paraît si fortement moderne au regard, n'ayant apparemment laissé aucun asile, aucun refuge où les vestiges du XIX^e siècle auraient pu se cacher.

En suggérant que le succès² de la grille est en quelque sorte lié à sa structure de mythe, je peux bien sûr me faire accuser de dépasser les limites du bon sens, puisque les mythes sont des histoires et que, comme tous les récits, ils se déroulent dans le temps, alors que les grilles ne sont pas seulement spatiales mais qu'elles sont aussi des structures visuelles qui rejettent explicitement toute lecture du type de celle qu'appellerait un récit, et qu'elles rejettent également toute lecture séquentielle. Mais la notion de mythe que j'utilise ici découle d'un mode d'analyse structurale par lequel les séquences d'un récit se trouvent réarrangées pour former une organisation spatiale³.

Le structuralisme procède à cette opération pour révéler la fonction des mythes, et il découvre que cette fonction est une tentative que fait la culture pour traiter des contradictions. En spatialisant l'histoire — en colonnes verticales, par exemple — l'analyse structurale est en mesure d'exposer les caractéristiques de la contradiction et de montrer comment celles-ci sont à la base des tentatives que fait un conte mythique pour couvrir l'opposition au récit. Ainsi, en examinant de nombreux mythes de création, Lévi-Strauss découvre la présence d'un conflit entre les anciennes notions de l'origine de l'homme comme processus à caractère autochtone — et les notions plus tardives impliquant une relation sexuelle entre deux

* Professeur de biologie dans une école secondaire, John T. Scopes fut, en 1925, condamné à cent dollars d'amende pour avoir enseigné la théorie de l'évolution. Ce verdict fut annulé en 1927 par la cour d'appel du Tennessee (N. d. T.).

parents. Les anciennes formes de croyance étant sacro-saintes, il faut les maintenir même si elles bousculent le bon sens en ce qui a trait à la sexualité et à la naissance. Là fonction du mythe est de permettre que les deux conceptions soient maintenues, dans une sorte de suspension paralogique.

La justification de cette violation de la dimension temporelle du mythe découle des résultats de l'analyse structurale car la progression séquentielle du récit n'aboutit pas à une résolution, mais plutôt à une répression. Pour une culture donnée, la contradiction trop forte ne pourra pas disparaître, mais seulement passer, si l'on peut dire, *underground*. Les colonnes verticales de l'analyse structurale sont ainsi un moyen de détecter les oppositions inconciliables qui favorisèrent la création du mythe en premier lieu. Nous pourrions faire une analogie entre cette procédure et celle de la psychanalyse, où l'on considère également que l'« histoire » d'une vie est une tentative de résolution des contradictions primordiales qui demeurent néanmoins dans la structure de l'inconscient. Et parce qu'elles s'y trouvent sous forme d'éléments réprimés, elles engendrent d'incessantes répétitions du même conflit. Ainsi, une autre raison de construire des colonnes verticales (la spatialisation de l'« histoire ») découle du fait qu'il est utile de voir la manière dont chaque élément de l'histoire (le mytheme individuel) se terre, indépendamment, dans le passé historique: dans le cas de la psychanalyse, il s'agit du passé de l'individu; dans le cas de l'analyse du mythe, c'est de celui de la culture ou de la tribu.

Bien que la grille ne soit certainement pas une histoire, c'est une structure et, qui plus est, une structure qui permet aux contradictions existant entre les valeurs scientifiques et les valeurs de la foi de se maintenir dans la conscience de la modernité, ou plutôt dans son inconscient, sous forme d'élément réprimé. Afin de poursuivre l'analyse et d'évaluer le

pouvoir de répression de la grille, nous pourrions suivre la voie des deux procédés analytiques que nous venons de mentionner. Cela voudrait dire fouiller le terrain dans lequel se trouvent tous les éléments de la contradiction, et ce, jusqu'à ce que nous en atteignions les fondements historiques. Et, malgré l'absence de grille dans l'art du XIX^e siècle, c'est précisément vers ce terrain historique qu'il faut aller pour en trouver la source.

Bien que la grille elle-même soit invisible dans la peinture du XIX^e siècle, elle n'est pas entièrement absente d'une certaine sorte de littérature secondaire à laquelle cette peinture portait une attention croissante. Il s'agit de la littérature de l'optique physiologique. Au XIX^e siècle, l'étude de l'optique était divisée en deux parties. La première portait sur l'analyse de la lumière et de ses propriétés physiques, sur sa quantification et sa mesure. En menant de telles études, les scientifiques pré-supposaient que les propriétés physiques de la lumière étaient propres à la lumière comme telle, c'est-à-dire à la lumière telle qu'elle existait, indépendamment de la perception humaine (ou animale). La seconde branche de l'optique était tournée vers la physiologie des mécanismes de la perception; elle s'intéressait à la lumière et à la couleur telles qu'elles sont vues. C'est cette branche de l'optique qui constituait la préoccupation immédiate des artistes. Quelles qu'aient été leurs sources Chevreul ou Charles Blanc, Rood, Helmholtz ou même Goethe les peintres se trouvaient confrontés à un fait particulier: l'écran physiologique à travers lequel la lumière arrive au cerveau humain n'est pas transparent comme la vitre d'une fenêtre —, il est, tout comme un filtre, impliqué dans un ensemble de distorsions spécifiques. Pour nous qui avons une perception d'humains, il existe un gouffre infranchissable entre la couleur « réelle » et la couleur « vue ». Nous pouvons peut-être mesurer la première mais nous ne pouvons qu'avoir

l'expérience de la seconde. Et cela parce que, entre autres choses, la couleur subit toujours des interactions, une couleur déteignant sur sa voisine et l'affectant. Même si nous regardons une seule couleur, il se produit encore une interaction, parce que l'excitation rétinienne de l'image résiduaire surimpose au premier stimulus chromatique un second stimulus qui en est complémentaire. La question des couleurs complémentaires ainsi que le temple de l'harmonie des couleurs édifié par les peintres, tout cela était donc une question d'optique physiologique.

Un aspect intéressant des traités d'optique physiologique est qu'ils étaient illustrés de grilles. Puisqu'il était question de démontrer l'interaction de particules spécifiques à l'intérieur d'un champ continu, ce champ était analysé dans la structure modulaire et répétitive de la grille. Ainsi, pour l'artiste qui désirait accroître sa compréhension scientifique de la vision, la grille servait d'outil de connaissance. Par son abstraction même, la grille transmettait une des lois de base de la connaissance: qu'il existe une séparation entre l'écran perceptuel et celui du monde « réel ». Il n'est donc pas surprenant que la grille — en tant qu'emblème de l'infrastructure de la vision — soit devenue un trait de plus en plus marqué et visible de la peinture néo-impressionniste, à mesure que Seurat, Signac, Cross et Luce mettaient en pratique les leçons de l'optique physiologique. Tout comme il n'est pas surprenant que, plus ils mettaient ces leçons en pratique, plus leur art devenait « abstrait ». Ainsi que le remarqua le critique Félix Fénéon à propos de l'œuvre de Seurat, la science commençait à produire son contraire: le symbolisme.

Les symbolistes eux-mêmes s'opposaient de manière inflexible, à quelque commerce que ce soit entre l'art et la science ou, en l'espèce, entre l'art et la « réalité ». Le symbolisme avait pour objet la compréhension métaphysique et non

terrestre ; le mouvement était en faveur de ces aspects de la culture qui étaient une interprétation du réel plutôt que son imitation. On pourrait donc penser que le symbolisme serait le dernier endroit où chercher une version, même naissante, de la grille. Mais encore une fois ce serait à tort.

La grille apparaît dans l'art symboliste sous la forme de fenêtres, la présence matérielle de leurs carreaux étant rendue par l'intervention géométrique des meneaux. L'intérêt que le symbolisme porte aux fenêtres remonte clairement au début du XIX^e siècle et au romantisme⁵. Mais entre les mains des peintres et poètes symbolistes, cette image prend une orientation explicitement moderniste, car ils ont de la fenêtre une expérience simultanément transparente et opaque.

En tant que véhicule transparent, la fenêtre est ce qui laisse passer la lumière — ou l'esprit dans l'obscurité initiale de la pièce. Mais, si la vitre transmet, elle reflète aussi. Les symbolistes ont également de la fenêtre une expérience de miroir, quelque chose qui fige et enferme le moi dans l'espace de son propre être redoublé. Laisser couler et geler ; la glace produit à la fois le reflet et le gel: la transparence, l'opacité et l'eau. Dans le système associatif de la pensée symboliste, cette liquidité prend deux directions. Tout d'abord celle du flux de la naissance — le liquide amniotique, la source —, mais ensuite celle du gel menant à la stase ou à la mort, et ce, dans l'immobilité stérile du miroir. Pour Mallarmé en particulier, la fenêtre fonctionnait comme ce signe complexe et polysémique par lequel il pouvait également projeter la « cristallisation de la réalité dans l'art⁶ ». *Les Fenêtres* de Mallarmé datent de 1863 et la fenêtre la plus évocatrice de Redon, *le Jour*, parut en 1891 dans le recueil *Songes*.

Si la fenêtre est cette matrice d'ambivalence ou de multivalence, et si les barreaux de la fenêtre — la grille — sont ce qui nous aide à voir, à focaliser cette matrice, ils sont eux mêmes

le symbole de l'œuvre d'art symboliste. Ils fonctionnent comme une représentation à plusieurs niveaux, à travers laquelle l'œuvre d'art peut faire allusion aux formes de l'être ou même les reconstituer. Je ne pense pas exagérer en disant que derrière chaque grille du ^{XX}^e siècle se trouve — comme un traumatisme qu'il faut refouler — une fenêtre symboliste qui se fait passer pour un traité d'optique. Une fois qu'on a saisi cela, on peut aussi comprendre que, dans l'art du ^{XX}^e siècle, il y a des « grilles » même là où on ne s'attendrait pas à en trouver ; dans l'œuvre de Matisse, par exemple, (voir ses Fenêtres), qui n'avoue ouvertement être une grille que lors de l'étape finale des papiers découpés.

À cause de sa structure (et de son histoire) bivalente, la grille est totalement et même gaïement schizophrène. J'ai été témoin et j'ai participé à des débats où il était question de savoir si la grille annonçait l'existence centrifuge ou l'existence centripète de l'œuvre d'art⁷. En toute logique, la grille s'étend, dans toutes les directions, jusqu'à l'infini. Toute limite qui lui serait imposée par une peinture ou une sculpture donnée ne pourrait être, d'après cette logique, qu'arbitraire. En vertu de la grille, l'œuvre d'art donnée est présentée comme un simple fragment, comme un tout petit morceau arbitrairement taillé dans un tissu infiniment plus vaste. La grille fonctionne ainsi, allant de l'œuvre d'art vers l'extérieur, nous obligeant à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre. C'est la lecture centrifuge. Quant à la lecture centripète, elle va, tout naturellement, des limites extérieures de l'objet esthétique vers l'intérieur. Par rapport à *cette* lecture, la grille est une représentation de tout ce qui sépare l'œuvre d'art du monde, de l'espace ambiant et des autres objets. La grille est une introduction des frontières du monde dans l'œuvre ; à l'intérieur du cadre, elle projette l'espace sur lui-même. C'est un mode de répétition dont le contenu est la nature conventionnelle de l'art

lui-même. Appréhendée par des lectures variées et conflictuelles, l'œuvre de Mondrian est un parfait exemple de cette discussion. Dans une peinture particulière, ce que nous voyons est-il la simple partie d'une continuité implicite, ou la peinture est-elle structurée comme un tout autonome ou organique ? Étant donné la cohérence visuelle ou formelle du style de Mondrian en sa maturité, et étant donné ses déclarations théoriques passionnées, on pourrait penser qu'une telle œuvre devrait s'en tenir à l'une ou à l'autre de ces positions ; et parce que la position choisie entraîne une définition de la nature même de l'art et de ses buts, on pourrait penser qu'un artiste ne voudrait pas obscurcir la question en paraissant choisir les deux options à la fois. Et pourtant, c'est exactement ce que fait Mondrian. Il y a certaines peintures qui sont par-dessus tout centrifuges, surtout les grilles verticales et horizontales que nous voyons dans les tableaux en forme de diamant, où le contraste entre le cadre et la grille renforce l'impression de fragmentation, comme si nous regardions un paysage à travers une fenêtre, le cadre de la fenêtre tronquant notre vue de façon arbitraire mais n'ébranlant jamais notre certitude que le paysage continue au-delà des limites de ce que nous pouvons voir à ce moment-là. Mais d'autres œuvres, datant pourtant des mêmes années, sont tout aussi explicitement centripètes. Dans celles-ci, les lignes noires qui forment la grille n'atteignent en fait jamais les bords extérieurs de l'œuvre, et cette coupure entre les limites extérieures de la grille et celles de la peinture nous oblige à comprendre que l'une est entièrement contenue dans l'autre.

Parce que l'argument centrifuge pose une continuité théorique entre l'œuvre d'art et le monde, il peut favoriser bien des utilisations différentes de la grille, partant de formulations purement abstraites de cette continuité pour arriver à des projets qui organisent certains aspects de la « réalité », elle-même

conçue de façon plus ou moins abstraite. Ainsi, à l'extrémité la plus abstraite de ce spectre, nous trouvons des explorations du champ de perception (un aspect de l'utilisation de la grille par Agnès Martin ou Larry Poons), ou des interactions phoniques (les grilles de Patrick Ireland), et, au fur et à mesure que nous avançons vers le moins abstrait, nous trouvons les formulations sur l'expansion infinie des systèmes de signes créés par l'homme (les nombres et alphabets de Jasper Johns). En nous rapprochant encore du concret, nous trouvons des œuvres qui organisent la « réalité » au moyen d'éléments photographiques (avec Warhol et, d'une manière différente, avec Chuck Close), ainsi que des œuvres qui sont en partie une méditation sur l'espace architectural (celles de Louise Nevelson, par exemple). Ici, la grille tridimensionnelle (à présent, un treillis) est perçue comme un modèle théorique d'espace architectural en général, dont certains petits morceaux peuvent recevoir une forme matérielle à l'opposé de cette sorte de pensée, nous trouvons les projets décoratifs de Frank Lloyd Wright et l'œuvre de ceux qui suivirent *de Stijl*, comme Rietveld ou Vantongerloo. (Les modules et treillis de Sol LeWitt sont des manifestations plus tardives de cette position.)

En ce qui concerne la pratique centripète, bien sûr, le contraire est vrai. En se concentrant sur la surface de l'œuvre comme si elle était complète et organisée de manière interne, la branche centripète de la pratique tend, non pas à dématérialiser cette surface, mais bien à en faire l'objet de la vision. On rencontre de nouveau l'un de ces curieux paradoxes qui marquent sans cesse l'utilisation de la grille. En s'adressant au monde et à sa structure, l'attitude « au-delà du cadre » semblerait remonter au XIX^e siècle dans son rapport aux applications de la science, et elle semblerait comporter les implications positivistes ou matérialistes de son héritage. Au contraire, concernée par une compréhension purement convention-

nelle et autotélique de l'œuvre, l'attitude « à l'intérieur du cadre » semblerait avoir une origine uniquement symboliste et paraîtrait ainsi être porteuse de toutes ces interprétations que nous opposons à la « science » ou au « matérialisme », de ces interprétations qui donnent à l'œuvre une inflexion symbolique, cosmologique, spirituelle ou vitaliste. Pourtant, nous savons que dans l'ensemble cela n'est pas vrai. Par une sorte de court-circuit de cette logique, les grilles « à l'intérieur du cadre » sont en général de nature bien plus matérialiste (prenons des exemples aussi différents que les œuvres de Frank Stella et Alfred Jensen), alors que les exemples de cet « au-delà du cadre » entraînent souvent la dématérialisation de la surface, la dispersion de la matière en un vacillement perceptuel ou en un mouvement implicite. Et nous savons également que cette schizophrénie permet à beaucoup d'artistes — de Mondrian à Albers, Kelly et LeWitt — de penser la grille des deux manières à la fois.

Lors de la discussion du fonctionnement et de la nature de la grille dans le champ général de l'art moderne, j'ai eu recours à des mots tels que répression ou schizophrénie. Puisque ces termes sont appliqués à un phénomène culturel et non à des individus, ils ne sont évidemment pas pris dans leur sens littéral et médical, mais uniquement de façon analogique et ce, pour que nous puissions comparer deux structures entre elles. Les conditions de cette analogie sont apparues clairement, je l'espère, lors de la discussion sur les structures et fonctions parallèles des deux grilles en tant qu'objets esthétiques et que mythes.

Mais il faut encore faire ressortir un autre aspect de cette analogie, et c'est la manière dont cette terminologie psychologique est dans son fonctionnement, éloignée de celle de l'*histoire*. J'entends par là que nous parlons de l'étiologie d'un état psychologique et non de son histoire. Telle que nous la conce-

vons habituellement, l'histoire implique, d'une part, des liens entre des événements situés dans le temps, et d'autre part, l'idée que le changement est inévitable, au fur et à mesure que nous passons d'un événement à un autre ; elle implique aussi l'effet cumulatif du changement qui est lui-même qualitatif, de sorte que nous avons tendance à considérer l'histoire comme un *développement*. L'étiologie n'est pas une question de développement. C'est plutôt une enquête sur les conditions qui menèrent à un changement précis, c'est-à-dire à la maladie. En ce sens, l'étiologie ressemble plus au fait de fouiller dans l'histoire d'une expérience chimique, de demander quand et comment un groupe donné d'éléments s'est uni pour former un nouveau composé ou pour produire un précipité. En ce qui concerne l'étiologie des névroses, nous pouvons prendre une « histoire » de l'individu afin d'explorer les conditions de formation de la structure névrotique ; mais une fois que la névrose s'est formée, il nous est précisément prescrit de ne pas penser en termes de « développement », et nous parlons alors plutôt de répétition. S'il s'agit de l'avènement de la grille dans l'art du XX^e siècle, il nous faut plus penser en termes d'étiologie que d'histoire.

Certaines conditions ont été rassemblées qui ont précipité la grille vers une position de prééminence esthétique. On peut parler de ce que furent ces conditions, de la manière dont elles se rassemblèrent au XIX^e siècle, et l'on peut ensuite situer cette combinaison chimique si l'on peut dire — dans les premières décennies du XX^e siècle. Mais, dès que la grille apparaît, elle semble extrêmement résistante au changement. Prises au moment de leur maturité, les carrières de Mondrian ou d'Albers en sont des exemples. Personne ne pourrait dire que leurs œuvres tardives, composées sur plusieurs décennies, soient caractérisées par le *développement*. Mais en privant leur monde de développement, on ne lui enlève évidemment pas

sa qualité. Il n'y a pas de lien nécessaire entre un art de qualité et le changement, si conditionnés que nous puissions être à le penser. En fait, une expérience accrue de la grille nous a menée à découvrir que l'un de ses aspects les plus modernistes est sa faculté de servir de paradigme ou de modèle à l'antidéveloppement, à l'antirécit et à l'antihistoire.

Rosalind Krauss

Washington, National Gallery of Arts.

(Traduit de l'américain par Josiane Micner).

Notes:

1. Cet exposé n'a évidemment pas pour but de dénigrer l'art de Mondrian. Mais cela n'apporte rien de nier que la grille impose à cet art un caractère répétitif et il faut reconnaître, dans le cadre d'une discussion de la carrière de Mondrian, que cela est problématique.

2. Il s'agit ici de trois sortes de succès : un succès purement quantitatif, lié au nombre d'artistes qui ont utilisé la grille au cours de ce siècle ; un succès qualitatif, puisque la grille est devenue le médium de certaines des plus grandes œuvres du modernisme ; un succès idéologique, dû au fait que la grille peut signifier la modernité, quelle que soit la qualité de l'œuvre.

3. Voir Claude Lévi-Strauss, « L'analyse structurale du mythe », *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

4. Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, 1839 ; Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867 ; Ogden N. Rood, *Modern Chromatics*, New York, 1879, traduit en français, 1881 ; Hermann von Helmholtz, *Handbuch der psychologischen Optik*, Leipzig, 1867 ; Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, 1810.

5. Cf. Lorenz Eitner, « The open window and the stonn-tossed boast : an essay in the iconography of Romanticism », *Art Bulletin*, XMVHI, décembre 1955, p. 281-290.

6. Robert G. Cohn, « Mallarmé's windows », *Yale French Studies*, 54, 1977, p. 23-31.

7. Cette littérature est trop abondante pour qu'on puisse la citer ici. On trouvera un excellent exemple de cette discussion dans John Elderfield, « Grids », *Artforum* X, mai 1971, p. 5259.