

Notes de lecture

Romy Golan

Flashback, Eclipse. The Political Imagery of Italian Art in the 1960s

New York, Zone Books, 2021, 312 p.,
136 ill. NB, 8 ill. coul., 35 \$

En Italie, nombre de lieux se lisent comme des palimpsestes : l'histoire s'y déploie selon des jeux de réemploi, d'effacement, de superposition qui font resurgir le passé à la surface du présent. Les exercices mnémoniques classiques, qui prennent pour support des architectures ou des places urbaines dans lesquelles on déambule fictivement afin de suivre le fil d'un discours, exposent à leur manière le potentiel immatériel de narration présent dans ces lieux. Tel est le cas, par exemple, du Palazzo delle Esposizioni à Rome, « une ville où tout semble historiquement surdéterminé » (p. 24), écrit Romy Golan. Ce palais néoclassique, ouvert en 1883, est rénové pendant la période fasciste, durant laquelle il héberge plusieurs manifestations-phares du régime. Par la suite et jusqu'aux années 1960-1970, les récits artistiques jouent avec l'ambiguïté de ces stratifications, à tel point que « la révision est devenue partie

intégrante de l'identité de l'édifice » (p. 211). En 1970, lors de l'exposition d'art contemporain « Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960/70 » (« Vitalité du négatif dans l'art italien 1960/70 », 1970-1971), son immense coupole lumineuse est barrée par l'architecte Piero Sartogo d'une double croix de tissu noir tendue entre les colonnes corinthiennes de la rotonde afin, selon Achille Bonito Oliva, le commissaire de l'exposition, « de contenir l'emphase rhétorique [de l'espace], de le punir » (p. 211). L'architecture devient la protagoniste d'une construction imaginaire sans cesse remise sur le métier.

Dans ce livre, Romy Golan entreprend d'éclairer d'un jour nouveau les imbrications de la culture artistique et de l'histoire politique du pays à travers ces deux formes de temporalité, le flash-back et l'éclipse, manifestations de la subjectivité et de la rupture de la linéarité dans le déroulement du récit chronologique. Elle exhume les strates de discours successifs par le biais d'une enquête très fouillée – un travail de quinze ans – menée principalement à partir de l'histoire des expositions (leur contexte, les œuvres plastiques qui les composent, leur réception), tout en y intégrant des éléments venus du cinéma ou de la performance. Elle fait parler les archives, exploitant notamment un nombre impressionnant de réceptions critiques dans la presse locale, nationale ou étrangère, généraliste ou spécialisée. La culture

visuelle de l'époque sert également le développement du propos, et c'est ainsi que des images en tous genres sont intégrées au corpus d'analyse : arrêts sur plan de films, photographies des œuvres – parfois dans leur contexte d'exposition –, photographies documentaires d'époque analysées comme si elles avaient été mises en scène, images de publications ou de coupures de presse, toutes présentées dans un joyeux mélange des typologies d'où émerge ce que Golan désigne comme un « mode de pensée visuel » (*visual thinking*, p. 15). Des entretiens viennent compléter ce tableau : artistes, critiques, curateurs, galeristes, toutes et tous livrent différents types de témoignages passés au crible de l'analyse ambitieuse de l'autrice. Ambitieuse dans le sens où la démarche de Golan laisse une large part à la spéculation, méthode totalement assumée, dont elle précise qu'elle correspond à la logique du mode de pensée visuel évoqué plus haut. C'est donc sur la subjectivité de la chercheuse – à laquelle les lectrices et lecteurs sont invités à s'abandonner – que repose cette étude. Contrairement au temps cyclique ou en spirale, le flash-back et l'éclipse sont des modèles temporels dont on ne connaît pas de représentation visuelle et qui apparaissent donc particulièrement périlleux à manier pour nous les donner à comprendre. De son assise documentaire, Golan déroule un fil argumentatif, isolant, au cours des événements, des « effets » de mise en abîme, télescopages, anachronismes, réminiscences : autant de figures narratives convoquées parfois un peu artificiellement, à la manière d'une ritournelle. Elle reprend d'une certaine manière le flambeau à la suite d'historiens de l'art qui s'étaient emparés, dans les années 1960, de la question du temps linéaire, comme George Kubler avec *Formes du temps* (1962)¹ ou Robert Klein avec « L'éclipse de l'œuvre d'art » (1967)². Ce sont ces mêmes années 1960, centre de l'investigation et moment de bouillonnement politique, qui sont tantôt le point de départ, tantôt le point d'arrivée de différentes « commutations temporelles » (p. 11).

De ces regards réfléchissants, entre expérience et narration, documentaire et fictionnel, les tableaux-miroirs de Michelangelo Pistoletto constituent un instrument privilégié. Ils sont le sujet du premier des

trois chapitres qui structurent l'ouvrage. S'inscrivant dans l'engagement politique présentiste des années 1960, ils sont lus par Golan selon différentes modalités de rencontre. Ils s'appréhendent d'une part dans l'expérience instantanée qui a pu en être faite *in situ* dans des expositions, où ils apparaissent d'abord fondus dans l'environnement avant de se révéler progressivement au milieu des visiteurs avec lesquels ils interagissent – les vêtements des figures représentées créant alors un décalage temporel et spatial plus ou moins marqué avec ces regardeurs. D'autre part, photographiés, les tableaux-miroirs prennent un tout autre sens et deviennent producteurs de « scénarios d'exposition » (p. 68) construits à partir des autres œuvres fixées dans les reflets, notamment celles du courant pop états-unien. Dans les reproductions des tableaux-miroirs, une éventuelle retouche permet de gommer l'appareil photo ayant servi à capter l'image de l'œuvre. De manière générale, Golan prête une attention particulière aux procédés de reproduction des œuvres, eux-mêmes instruments de trames narratives selon qu'ont été choisies la couleur ou les nuances de gris, selon leur format, leur qualité. Il en va de même des images des expositions, de la mise en scène photographique de leurs scénographies ou des architectures qui les accueillent. L'analyse du moindre dispositif de prise de vue se prête à la mise en perspective de l'agentivité des images (à travers le flash-back) ou à la mise en évidence d'une omission (à travers l'éclipse). Golan replace ainsi le travail de Pistoletto au sein d'une « géopolitique du pop » (p. 18), interrogeant le jeu d'un regard international mais aussi celui du poids des histoires artistiques nationales.

De même, pour son deuxième cas d'étude, l'exposition-événement « Campo Urbano » (« Champ urbain ») organisée dans la ville conservatrice de Côme le 1^{er} septembre 1969, Golan donne un relief narratif aux images des interventions dans l'espace urbain telles qu'elles ont été publiées dans le livre de photographie accompagnant l'événement, objet typique de la période. Cette étude ne néglige pas les aspects les plus techniques des procédés d'impression et de la matérialité des images. L'analyse d'une séquence photographique montrant un personnage vêtu d'une cape noire fuyant sous la pluie – liée à

une intervention intitulée *Tempo libero*³ – donne ainsi à l'autrice l'occasion d'interroger la mémoire à l'œuvre dans la figure à capuche au travers de l'histoire culturelle italienne. À partir de l'iconographie de Giordano Bruno (1548-1600), icône du martyr de la liberté de pensée, elle évoque le *Nachleben* de la révolution dans le contexte de cette période de protestations et de subversion, peu après les révoltes de 1968. Aby Warburg, qui a été le premier à sonder à travers sa notion de *Nachleben* la «survivance⁴» des images pour en faire le motif central d'une recherche anthropologique sur l'art occidental, s'intéressa lui-même longuement à la figure de Giordano Bruno comme penseur par l'image (p. 153). Golan tente un parallèle entre les explorations transhistoriques de Warburg, dont les travaux furent redécouverts en Italie au milieu des années 1960 (p. 152), et les anachronismes du designer graphique Bruno Munari dans le livre de photographie de «Campo Urbano». Elle met en évidence la référence commune à Giordano Bruno à travers deux propositions de voyage dans le temps vers le XVI^e siècle : l'une formulée depuis la période fasciste (1929, lorsque Warburg passe les derniers mois de sa vie en Italie sur les traces de Giordano Bruno), l'autre depuis la période postfasciste (1969, lorsqu'ont lieu les interventions de «Campo Urbano»). L'autrice cherche par là de nouvelles pistes d'interprétation des mémoires à l'échelle européenne. Élargissant sa focale, principalement centrée sur le XX^e siècle dans le reste de l'ouvrage, elle est ici à son meilleur, créant un télescopage convaincant entre différentes figures historiques investies de récits et une mise en abîme de leurs méthodes mêmes.

Le troisième chapitre, consacré à l'exposition «Vitalità del Negativo», celle pour laquelle la coupole du Palazzo delle Esposizioni avait été barrée, explore notamment le concept de négativité, les zones d'obscurité et les traits de dissimulation, et ce qu'ils révèlent paradoxalement de la stratification mentale des autres expositions qui se sont tenues dans ce lieu. Dans le contexte très tendu de *L'Autunno caldo* (1969-1970) et des assauts néofascistes, Golan révèle une matrice complexe et présentiste de cette exposition, pour laquelle le commissaire joue sur le morcellement du bâtiment et des mou-

vements artistiques représentés (art cinétique, pop, monochromes, arte povera) afin de briser toute tentative d'«activisme communautaire» (p. 181) de la part des artistes. L'exposition, qui repose sur de violents contrastes, a pour symbole visuel de communication une photographie en négatif du David de Michel-Ange.

On peut regretter que la question du féminisme, évoquée dans les dernières pages, ne prenne pas davantage de place : on pense par exemple à l'exposition «Il Complesso di Michelangelo» («Le complexe de Michel-Ange») organisée un peu plus tardivement (1976) à Rome par Simona Weller et qui croise certains des enjeux posés par les réappropriations du temps en des périodes de troubles sociaux et politiques. Sans chercher à minimiser la complexité des rapports entre les révoltes de 1968 et la naissance des mouvances féministes en Italie, l'intégration de ceux-ci au corpus aurait pu ouvrir celui-ci à d'autres appréhensions temporelles fondées sur des exercices d'«autoconscience» (*autocoscienza*)⁵. Golan referme son ouvrage par une incursion de la critique d'art Carla Lonzi dans les pages d'un catalogue d'exposition où elle n'était pas invitée à écrire. L'historienne de l'art Giovanna Zapperi a notamment montré combien Lonzi, dans la manière même de mettre en forme sa série d'entretiens avec des artistes publiée dans *Autoritratto* (1969), parvient à construire une temporalité introspective de l'art, entre réalité et fiction. «Produire de la connaissance à partir de l'expérience subjective est un trait distinctif des pratiques féministes», écrivait Zapperi dans sa préface à la traduction française d'*Autoritratto*⁶. Et c'est bien d'ailleurs ce que fait ici Golan avec succès. L'autrice ne livre pas de conclusion à son ouvrage mais le referme sur un reflet, le sien, le visage à moitié masqué par son téléphone utilisé pour la prise de vue de la couverture argentée réfléchissante du catalogue de «Vitalità del Negativo». En note de bas de page, elle justifie ce reflet qui, comme dans les tableaux-miroirs de Pistoletto, est «presque impossible» à éviter. Mais l'esprit joueur de son texte et son amour des télescopages invitent plutôt à y déceler un clin d'œil à un moment, éphémère et fixé ici pour toujours, de l'écriture de l'histoire de l'art.

Juliette Bessette

Notes

1. George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962; trad. de l'anglais par Y. Kornel et C. Naggar : *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Éditions Champ libre, 1973.
2. Robert Klein, « L'éclipse de l'œuvre d'art », *Vie des arts*, n° 47, été 1967, p. 14-64; repris dans *id.*, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard/Tel, 1970, p. 407.
3. Il s'agit d'une pluie artificielle produite pour l'occasion. *Tempo libero. Struttura temporale in uno spazio urbano*, intervention conçue par Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo et Gabriele De Vecchi, photographie d'Ugo Mulas reproduite dans Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Côme, Cesare Nani, 1969, p. 118.
4. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
5. Sur la notion d'autoconscience, voir Carla Lonzi, « Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi » (1972), dans *id.*, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale, e altri scritti*, Milan, Rivolta Femminile, 1974, p. 141-147; trad. de l'italien par E. Selvatico, « De la signification de l'autoconscience dans les groupes féministes », *Vacarme*, 28 novembre 2016, <<https://vacarme.org/article2963.html>>.
6. Giovanna Zapperi (éd.), Carla Lonzi, *Autoportrait* (1969), trad. de l'italien par M.-A. Maire-Vigueur, Zurich/Paris, JRP|Ringier/La Maison rouge, 2012, p. 30.

Vassily Kandinsky

Du spirituel dans l'art, édition critique complète en deux volumes, établie, annotée, commentée, préfacée et suivie des essais de Nadia Podzemskaïa

Moscou, Buksmart/Буксмарт, 2020, vol. I : 746 p., vol. II : 704 p., 3 950 roubles

Grâce à cette édition critique russe, que l'on doit à Nadia Podzemskaïa, il devient enfin possible de consulter une présentation raisonnée complète des manuscrits en langue originale de l'un des ouvrages

artistiques les plus influents du xx^e siècle, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* de Vassily Kandinsky. L'histoire de la composition de cet écrit, paru d'abord en allemand en 1912, rédigé parallèlement en russe mais publié bien plus tard dans la langue maternelle de l'artiste, est dynamique : englobant plusieurs langues et aires géographiques, elle conjugue des influences culturelles dont la mise en évidence s'avère du plus grand intérêt. Il en ressort une histoire vivante du manuscrit, restituée avec rigueur, richement documentée et commentée par Podzemskaïa.

L'ouvrage se présente en deux volumes. Le premier est constitué de l'édition critique de *Du spirituel dans l'art*, suivie de versions, fragments et documents d'archives. Il contient quatre principaux états du manuscrit : trois versions en russe (1910, 1913-1914 et 1919-1921) et la troisième version en allemand, datée de 1912, matrice de la plupart des traductions ultérieures du texte. Il existe en tout quatre versions en allemand, les trois autres datant respectivement de 1909-1910, 1911 et 1914-1922. Écrites parallèlement dans les deux langues, les versions tantôt convergent tantôt divergent. Leur présentation côte à côte, avec indication systématique des variantes, permet au lecteur de porter un regard à la fois philologique et archéologique sur la longue élaboration du texte qui correspond à la maturation de la pensée de Kandinsky. Le second volume est quant à lui dédié à l'histoire de la composition du livre et rassemble divers écrits théoriques, documents et annexes. Il s'agit avant tout d'articles qui problématisent l'histoire du texte dans le contexte des expérimentations artistiques de Kandinsky, que ce soit par rapport à la technique picturale ou à son travail mené au sein de la section Art monumental à l'Inkhuk (Institut de culture artistique) de Moscou en 1920. Mais l'étude ne s'arrête pas là, puisque ce second volume inclut également l'histoire des publications et de la diffusion de l'essai de Kandinsky en Allemagne et en Russie, celle de ses traductions en Grande-Bretagne, au Japon et en Italie, réalisées du vivant du peintre. Le volume donne également un aperçu des éditions et traductions publiées après la mort de l'artiste (et sous l'autorité de sa deuxième épouse, Nina Kandinsky) en France, aux États-Unis