

*Le dernier monument était un bac à sable,  
ou une maquette de désert<sup>2</sup>.*

Robert Smithson

Dans son film *Austerlitz* (1960), Abel Gance contourne habilement la difficulté de mettre en scène le dispendieux sacre de Napoléon Bonaparte en lui substituant la maquette qui a servi à en décider le moindre détail. Le réalisateur présente les coulisses de la cérémonie, les préparatifs s'achevant par la découverte de l'objet par Napoléon et ses proches, dans un mélange de satisfaction et de querelles. Quelques minutes plus tard, il montre l'envers de l'événement au moyen de son récit, à voix haute, par le comte de Ségur, resté au domicile impérial avec les domestiques et la mère de l'Empereur. Face à la maquette, celui-ci raconte alors ce qui est pour lui une histoire parallèle, imaginant, entre frustration et fascination, l'épisode historique auquel il n'assiste pas. Cette scène rend compte de plusieurs dimensions essentielles que revêtent maquettes, esquisses et autres travaux préparatoires. Si ceux-ci témoignent d'un processus créatif — dans ses dimensions esthétiques comme plus pragmatiques —, ils peuvent également jouer le rôle de substitut, permettant de présenter un imprésentable — ici pour des contraintes de production cinématographique, dont on imagine bien la transposition muséographique : montrer l'œuvre qui ne peut pas, physiquement, trouver sa place dans un lieu d'exposition. Ils peuvent aussi être un support de projection dans une histoire non vécue : dans le cas présent, celle que les protagonistes ratent, mais, plus globalement, l'histoire au conditionnel du projet qui reste à concrétiser, ou celle, uchronique, de celui qui n'a pas pu arriver à terme. Des objets qui constituent, en quelque sorte, le paradoxal « souvenir d'un avenir », pour reprendre le titre du film sur la photographe Denise Bellon réalisé, en 2001, par Yannick Bellon, sa fille, et Chris Marker<sup>3</sup>. Les études et autres travaux préparatoires portent en effet en eux la trace d'un possible, support d'une expérience esthétique singulière et souvent particulièrement féconde : la mémoire ou la promesse d'œuvres potentielles, c'est-à-dire, étymologiquement, d'œuvres *en puissance* — expression qui, si elle désigne bien dans son sens réel l'idée d'hypothèse, laisse également entendre, par les mots mêmes qui la composent, l'idée d'une force diffuse.

## Finir ou achever

L'uchronie par laquelle le spectateur achève mentalement l'œuvre a une capacité de fascination propre, en ce qu'elle laisse à celui-ci la possibilité d'imaginer la meilleure réalisation possible du projet esquissé. Depuis les premières réflexions de Giorgio Vasari sur le *non finito* des œuvres de Donatello ou, plus fortement, de Michel-Ange, apparaît l'idée — empruntée ici à un commentaire au sujet de la *Vierge à l'Enfant* (1521-1534) de la chapelle Médicis — que « l'ébauche imparfaite laisse voir la perfection de l'œuvre<sup>4</sup> ». Le même texte fait entrevoir, quelques pages plus loin, le revers de cette conception, précisant que ce serait le début d'une contradiction entre son idéal et son œuvre réelle qui, au premier écueil, amènerait Michel-Ange à délaisser ses sculptures inachevées, comme pour ne pas se compromettre plus en avant dans la réalisation :

« Sa conviction artistique allait si loin qu'au dévoilement d'une figure, il suffisait d'y percevoir la plus petite erreur pour qu'il abandonne et passe à une autre sans vouloir y revenir<sup>5</sup>. »

Faire c'est confronter l'idéal au réel, finir l'œuvre revient à en clore le champ des possibles, et par là même à limiter pour le spectateur la capacité de s'y mouvoir mentalement. Ce constat suggère la phrase qu'Auguste Préault avait inscrite sous son portrait d'Eugène Delacroix (1864) — « Je ne suis pas pour le fini, je suis pour l'infini<sup>6</sup> » —, mais sans doute plus encore le fait qu'achever signifie aussi, dans le langage courant, tuer. L'excès de réalisation a été commenté largement comme nocif, par Charles Baudelaire notamment, dans sa formule en défense de Camille Corot rappelant « qu'il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* — qu'en général ce qui est *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose très-*finie* peut n'être pas *faite* du tout<sup>7</sup> ». Bien avant lui, il est possible de trouver la même idée chez Plinie l'Ancien parlant de la peinture d'Apelle de Cos :

« Il s'attribua encore un autre mérite : admirant un tableau de Protogène d'un travail immense et d'un fini excessif, il dit que tout était égal entre lui et Protogène, ou même supérieur chez celui-ci ; mais qu'il avait un seul avantage, c'est que Protogène ne savait pas ôter la main de dessus un tableau : mémorable leçon, qui apprend que trop de soin est souvent nuisible<sup>8</sup>. »

Si Pline l’Ancien a pu commenter par ailleurs la qualité d’esquisses<sup>9</sup>, le xvi<sup>e</sup> siècle apparaît, de Michel-Ange au Titien tardif, comme le premier jalon majeur du développement d’une esthétique de l’inachevé. Dans *Le Livre du courtisan* (1528), Baldassare Castiglione fait l’éloge de la *sprezzatura*, nonchalance ou légèreté qui sera l’une des qualités reconnues à l’art de l’esquisse, et dont l’efficacité tient autant aux qualités suggestives de l’artiste qu’à la capacité du spectateur de s’y projeter.

Comme le précise Ernst Gombrich :

« À l’habileté exercée de l’artiste qui suggère des formes doit correspondre l’aptitude du public à répondre à ses suggestions. Le béotien qui voit les choses comme elles sont n’a pas sa place dans ce cercle fermé. Il est incapable de comprendre la magie de la *sprezzatura* parce qu’il n’a pas appris à se servir des projections de sa propre imagination<sup>10</sup>. »

Cette conception va à l’encontre de certains préceptes de la production académique, par exemple l’idée de Roger de Piles qui veut que l’œuvre ôte au spectateur « la liberté de vaquer avec incertitude<sup>11</sup>», à laquelle les esthétiques du *non finito* et de la *sprezzatura* laissent champ ouvert. Elles déploient à l’inverse une situation d’intersubjectivité où le rôle du spectateur se voit renforcé, invité qu’il est à compléter l’œuvre, dont il devient, dès qu’il se prête à ce jeu, un co-auteur ou du moins un complice virtuel.

#### Le plaisir de la projection

Les esquisses et travaux préparatoires sont propices à un investissement projectif, mais celui-ci n’est bien entendu pas leur privilège. Et il n’est pas non plus celui du spectateur. Hans Belting, citant Arthur Schopenhauer, nous rappelle que toute œuvre d’art est le résultat d’une projection mentale dans une matière, par le biais premier du travail de l’artiste :

« Pour le philosophe, et bien qu’elle fût faite d’une substance physique, l’œuvre d’art se rapprochait d’une idée puisque, en tant qu’objet, elle est “déjà traversée par un sujet”, à savoir par l’imagination de celui qui l’a fabriquée<sup>12</sup>. »

La relation d’intersubjectivité liant artiste et spectateur dépasse en outre largement la seule question de l’étude : toute conception de l’espace pictural repose sur la complicité d’un spectateur qui accepte d’y voir plus qu’« une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées<sup>13</sup>». Pour paraphraser Marcel Duchamp, ce sont, de manière plus générale, les regardeurs qui font l’œuvre<sup>14</sup>. Dans son texte *Le Processus créatif*, celui-ci complexifie cette relation en introduisant l’idée d’un nécessaire écart séparant intention et réalisation, présenté sous le nom « coefficient d’art ».

Ce dernier serait « comme une relation arithmétique » entre « ce qui est inexprimé mais était projeté » et « ce qui est exprimé inintentionnellement », constituant l’élément « brut » non « raffiné » auquel le regard du spectateur seul donne valeur esthétique<sup>15</sup>.

Si l’on considère les études comme des étapes d’un processus, et non comme des objets autonomes, leur spécificité serait, en matière de « coefficient d’art », qu’elles témoignent d’un moment où celui-ci n’est pas figé. En tant que regardeur, on ne juge pas face à une étude seulement l’objet lui-même et ce qu’il exprime, mais bien souvent aussi ce que cet objet permet de présager de ce qu’une œuvre future aurait pu exprimer. Cette opération hypothétique ne concerne pas uniquement les seules études de projet non réalisées, même si celles-ci s’épargnent la comparaison généalogique avec l’œuvre finale, car, comme l’assure Sol LeWitt : « À chaque œuvre d’art qui prend forme correspondent de nombreuses variations qui ne le font pas<sup>16</sup>. »

Que l’œuvre finale existe ou non, l’étude reste un point de jonction vers une infinité de routes, suivies par l’artiste ou laissées de côté. Cette dimension perpétuellement incertaine de l’étude fait de son expérience esthétique une rêverie mais également un deuil, conséquence d’une opération qui consiste à déclore, le temps d’une projection, un corpus qui reste pourtant, pour peu que l’artiste ne soit plus de ce monde, historiquement fermé. Si bien que l’on pourrait croire que Dario Gamboni parle d’études lorsqu’il affirme :

« Les images potentielles sont […] établies dans leur virtualité par l’artiste mais dépendent du regardeur pour leur actualisation, et ont pour propriété de rendre ce dernier conscient — douloureusement ou délicieusement — du caractère actif et subjectif de la vision<sup>17</sup>. »

Dario Gamboni s’attache ici à l’étude des images doubles, ambiguës ou cachées, qui parsèment l’histoire de l’art, et au travail de la vision qui reconnaît, dans une forme arrêtée, d’autres formes que l’artiste a pu laisser deviner : « images potentielles » qui donnent leur titre à l’ouvrage dont ces quelques mots sont issus. Il est possible de trouver dans celui-ci de nombreuses formulations du plaisir de la projection, au sujet d’Emmanuel Kant, par exemple, présentant feu de cheminée et ruisseaux comme des objets dans lesquels l’imagination « goûte moins ce qu’elle saisit que ce qu’elle trouve l’occasion de créer<sup>18</sup>». Des occurrences similaires de cette idée se retrouvent sous la plume de Stéphane Mallarmé, reprochant aux parnassiens de retirer « aux esprits cette joie délicieuse de *croire* qu’ils créent<sup>19</sup>», ou encore sous celle de Michel Jeanneret : « Ce qui, dans Protée, dans la matière “omniforme” ou dans le chaos, séduit les hommes du xvi<sup>e</sup> siècle, ce n’est pas seulement

la série ouverte des métamorphoses, mais le potentiel, la réserve d’énergie qu’ils contiennent. Dans le chaotique git l’attrait de l’inchoactif<sup>20</sup>. »

Cet inchoactif, qui indique « le déclenchement ou la procession graduelle de l’action<sup>21</sup>», est l’aspect, au sens linguistique, de l’étude, qui partage avec les images décrites par Dario Gamboni une part, plus importante que dans d’autres expériences esthétiques, de co-création du spectateur : prélevée dans le processus de création artistique, elle est, prise indépendamment de sa réalisation, ce qui se fait, encore et toujours, avec le spectateur.

#### Le lieu de l’idée, ou l’esquisse comme point de départ et comme ligne d’arrivée

Si l’œuvre mais plus encore l’étude reposent sur une capacité projective du spectateur, celle-ci semble manquer à l’écrivain Maxime Du Camp quand il soutient, dans un jugement célèbre au sujet de Delacroix : « Je vois presque toujours chez lui l’intention d’un tableau, mais je n’y vois jamais le tableau<sup>22</sup>. »

Une critique dont la condescendance réside dans la volonté de réduire l’œuvre à l’esquisse, par opposition à la conception commune inversant ce rapport, qui fait de l’étude le simple lieu de l’idée de l’œuvre, de son intellectualisation — que l’on croise dans de nombreux commentaires portant sur l’indistinction historique entre les mots dessin et dessein et leur transcription dans l’italien *designo*. Pour Roger de Piles, le médium graphique se confond avec l’idée d’une œuvre en devenir, faisant du dessin « les pensées que les peintres expriment ordinairement sur du papier pour l’exécution d’un ouvrage qu’ils méditent<sup>23</sup>». Erwin Panofsky, à propos de la pensée de l’artiste italien Federico Zuccari, développait, dans *Idea*, cette idée du dessin comme lieu d’expression du concept, trouvant dans la pensée maniériste une distinction séminale entre un dessin mental, qui correspondrait à l’intention, et un dessin physique, la donnant à voir<sup>24</sup>. En outre, il convient de souligner que si le dessin donne à lire l’idée en tant qu’œuvre préparatoire, il y participe également en tant que composante picturale des œuvres réalisées, ce qu’ont pu attester, au xvii<sup>e</sup> siècle, les querelles entre partisans du dessin et de la couleur. Jacqueline Lichtenstein étudie, notamment, dans *La Couleur éloquente* la manière dont les arguments des défenseurs du dessin, en faisant de celui-ci un instrument de clarté et de discours, opposent à ceux de la couleur des critiques qui ont pu être formulées contre la peinture elle-même, reproduisant « à l’intérieur de la peinture la scission opérée par la métaphysique entre la raison et le sensible<sup>25</sup>».

Ces diverses considérations pourraient inviter à voir le projet artistique comme un phénomène linéaire trouvant son fondement dans l’idée, qui, transposée dans le dessin puis développée fidèlement, aboutirait à l’œuvre : une conception schématique qui nierait les contraintes physiques, automatismes et aléas du travail de la main, ainsi que la part d’improvisation qui peut être liée à la pratique du dessin. Comme le rappelait Henri Focillon, « l’art se fait avec les mains<sup>26</sup>», une idée que l’on trouvera, sous d’autres formes, chez Jean-Luc Nancy<sup>27</sup>, mais aussi chez Jacques Derrida :

« Le dessinateur c’est quelqu’un […] qui voit venir, qui pré-dessine, qui travaille le trait, qui calcule etc., mais le moment où ça trace, le mouvement où le dessin invente, où il s’invente, c’est un moment où le dessinateur est aveugle en quelque sorte, où il ne voit pas, il ne voit pas venir, il est surpris par le trait même qu’il fraie, par le frayage du trait, il est aveugle. C’est un grand voyant, voire un visionnaire qui, en tant qu’il dessine, si son dessin fait événement, est aveugle<sup>28</sup>. »

Le travail de l’étude ne se limite pas à une étape dans la projection en ligne droite de la virtualité d’une idée dans la matière. Outre les aléas que sa physicalité entraîne, celui-ci n’est pas entièrement tourné vers l’avenir et repose sur des phénomènes de transformation portés par des allers et retours entre action, réflexion et mémoire de l’intention initiale. Selon Élie During : « … le projet n’est pas tendu seulement vers la réalisation d’une œuvre qui jouirait à travers lui d’une existence idéale par anticipation, sur le mode du possible ; il avance pour ainsi dire à reculons, en revenant toujours sur ses pas ; il projette moins l’œuvre qu’il ne projette l’idée dont il éprouve un peu la consistance, tout en suggérant les lignes d’actualisation par lesquelles elle trouvera à se préciser ou à s’articuler, pour enfin se déployer dans l’espace de la production. En ce sens, tout projet est rétrospectif<sup>29</sup> […]».

L’œuvre résulte d’un processus de mémoire interne, qui fait du projet artistique une opération d’histoire vivante de lui-même. Cette composante rétrospective de la création se double d’un phénomène miroir, connu en histoire de l’art, de contamination de l’œuvre par ce qui l’a suivie : le regard que l’on place sur une œuvre opère toujours depuis une position contemporaine vers le passé de l’œuvre, dont la situation de perception initiale ne peut pas être reproduite. L’une des formulations les plus fortes de ce phénomène est certainement la phrase de Mark Rothko, qui, interrogé sur les parentés de son œuvre avec celui de Joseph Mallord William Turner, de plus d’un siècle son aîné, répondait : « … il a appris beaucoup de moi<sup>30</sup>. »

Ce qui vaut pour une longue échelle de temps, entre deux cultures visuelles manifestement différentes, vaut à une échelle nettement plus réduite. L'étude peut être regardée au prisme de l'œuvre finale, et ce qui n’a jamais été réalisé fait nécessairement l'économie de cette comparaison, échappant aux jeux de mémoires internes à l'œuvre qui provoquent des jugements esthétiques téléologiques, à la lumière desquels la réalisation effective ne tient pas toujours le meilleur rôle. Comme le précise Élie During, lorsque nous découvrons les études alors que nous avons connaissances des œuvres :

« [On] se les figure par contrecoup à l'image des œuvres elles-mêmes, comme leur ombre portée dans le passé — étapes préliminaires condensant virtuellement tous les développements futurs, en quelque sorte préformés en elles. Bergson a dénoncé cette illusion qui nous pousse à concevoir le possible comme “un mirage du présent dans le passé” et le projet de l'œuvre comme son image réfléchie derrière elle dans un passé indéfini <sup>31</sup>. »

Ces considérations, qui font de l'étude non plus le point de départ d'une expérience esthétique de l'œuvre mais sa ligne d'arrivée, ont conduit au choix de renvoyer ici les visuels des œuvres réalisées effectivement en fin d'ouvrage, à titre de complément documentaire, laissant à ceux qui ne les connaîtraient pas une part plus importante du plaisir que nous décrivons, sans priver pour autant le lecteur de l'analyse des renoncements, maturations ou simplement transpositions qui nourrissent le rapport entre l'étude et son œuvre — et qui participent à un autre intérêt, généalogique celui-ci, que revêtent ces travaux préparatoires.

<span><span></span></span>	<b>Du «<span> </span>faire vite<span> </span>» à l'esthétique du chantier</b>	<span><span></span></span>
----------------------------	---	----------------------------

L'analyse qui fait du xviii<sup>e</sup> siècle l'époque « à partir de laquelle la conception de l'esquisse passe d'une *fonction* à une *manière*<sup>32</sup> » est bien connue, relayant les conceptions de Denis Diderot sur des esquisses qui disposeraient d'un « feu que le tableau n’a pas<sup>33</sup> ». Elles trouvent un écho dans le développement contemporain d'un style rapide, vif, trouvant des prédécesseurs notamment dans la peinture napolitaine du xvii<sup>e</sup> siècle, dont celle de Luca « *fa presto* » Giordano. On retrouve derrière cette crainte de la finitude de l'œuvre l'idée d'un plaisir suggestif : « Plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise<sup>34</sup>. » Du côté de la couleur plus que du dessin, nous discernons un autre ressort, plus formel, du plaisir de complétion, tenant aussi du plaisir du geste, du faire, de la virtuosité ou de l'improvisation : autant de manifestations d'un caractère impressionnant de ce que l'on appellerait aujourd’hui le *process*

qui participeront sans doute à rendre les études de plus en plus fréquentables — dans un mouvement qui voit, au xix<sup>e</sup> siècle, la mise en place au sein du système académique d'un concours d'esquisse peinte, puis l'idée d'Étienne Arago d'instaurer, au musée du Luxembourg, une sorte de dépôt légal prévoyant le rendu par l'artiste d'une esquisse pour chaque œuvre achetée par l'État<sup>35</sup>.

Avec son article « Exposer l'énergie : l'art contemporain en (quelques-uns) de ses chantiers », Paul Ardenne présente, dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le mouvement contraire d'une valorisation non plus de l'esquisse mais de l'ébauche, de l'œuvre en train de se faire, et du processus de fabrication lui-même : « Les arts plastiques, depuis le second après-guerre, goûtent les “chantiers”. Bien des artistes, valorisant le “faire”, aiment à montrer le travail qui s’accomplit, l'œuvre à l'état de confection, pas encore dévoilée dans sa perfection finale. Ce type d'œuvre d'art en devenir, à leurs yeux, vaut au même titre que l'œuvre finie, sinon plus qu'elle <sup>36</sup>. »

La première image qu’il cite est celle, héroïque, de Jackson Pollock à l'atelier, improvisant une œuvre que l'on pourrait certes encore qualifier de potentielle, mais non pas d'intention et de suggestion, de pure intuition et de pure physicalité. Pas d'étude possible dans le cas de l'*action painting*, mais le dévoilement du faire qui trouvera son incarnation dans le Process Art, ou dans l'idée d'« attitudes devenues formes » défendue par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969<sup>37</sup>, en bref, dans une pratique artistique reposant, d'après Paul Ardenne, plus sur la poétique que sur l'esthétique :

« On peut certes juger une œuvre d'art en fonction de son apparence, de son offre matérielle ou symbolique, de manière esthétique. Plus légitime est cependant le fait d’appréhender, de cette même œuvre, ce qui vient témoigner au présent de l'intensité présidant à sa fabrication<sup>38</sup>. »

Ainsi que le rappelait Robert Morris, « quoi que l'art soit il demeure, de manière très simple, un moyen de fabriquer<sup>39</sup> ». Et la poétique, ou pourrait-on dire la maïeutique de l'œuvre, constitue une autre dimension de l'attrait d'une collection de travaux préparatoires : traces d'un processus concret d'incarnation de l'œuvre dont échantillons, plâtres, études de faisabilité techniques ou prototypes participeraient tout autant au phénomène que décrit Paul Ardenne dans son article. Rédigé pour un numéro de *Ligeia* faisant suite à l'exposition de Jean-Max Colard et Juliette Singer « Poétique du chantier », celui-ci s'inscrivait dans la continuité d'une manifestation qui explorait largement les implications d'un art montrant le faire, ou se montrant en train de se faire : question curatoriale à laquelle sont confrontés prioritairement les lieux de production d'œuvres d'art, écoles d'art en tête.

Citons le cas exemplaire du Fresnoy, sous-titrant la troisième présentation de ses pensionnaires « Salon du prototype », sous le commissariat de Christophe Kihm. Partant du constat que dans cette institution « le travail de recherche, l'aspect laborantin, la nécessaire ingénierie, les tests, les études de faisabilité, la manipulation des machines, jouent a priori un rôle majeur dans la construction des objets<sup>40</sup> », il s'agissait de donner à voir l'activité d'un lieu de production, de présenter le travail en train de se faire, en présentant « des produits finis, qui ne sont pas obligatoirement achevés (voire même achevables), par leur budgétisation, leur faisabilité, leur étude (à la fois esquisses et calculs, ajustements et transformations)<sup>41</sup> », et ce, jusqu'à exposer comme « boîtes noires » de l'exposition les casiers des élèves, consultables sur demande.

<span><span></span></span>	<b>L'histoire d'un absolu, l'histoire d'un échec, et l'histoire de tout ce qui aurait pu être</b>	<span><span></span></span>
----------------------------	---	----------------------------

En 2010, embarrassé par une question de David Freedberg — futur directeur du Warburg Institute — lui demandant en quoi les dessins d'architecte d'Andrea Palladio sont beaux, l'historien de l'architecture Guido Beltrami répond en les qualifiant « d'absolus et vrais », soulignant qu’*absolutus* signifie en latin « non lié ou non contraint par des conditionnements externes »<sup>42</sup>. Ces dessins seraient ainsi porteurs d'une force esthétique manifestement incompatible avec les contingences de la réalisation architecturale, devant par nature concéder à de multiples contraintes externes (économiques, physiques, fonctionnelles, etc.). Libérés de ce principe de réalité, ils donneraient jour « à des formes potentielles ouvertes et flexibles<sup>43</sup> ». Cette idée d'un maintien de l'œuvre ouverte correspond à une obsession de la modernité tardive, dont témoigne autant le développement des œuvres à protocole, pouvant faire l'objet de variations ou, au sens musical, d'*interprétations* d'une activation à une autre, que les productions musicales de Pierre Boulez, qui, dans un article accompagnant son exposition d'esquisses, brouillons et fragments au musée du Louvre, citait comme point de départ de ses recherches le « désir de créer l'œuvre ouverte, susceptible de transformations sans cesse renouvelables et renouvelées<sup>44</sup> ».

L'œuvre potentielle, toujours à reformuler, est en somme une œuvre toujours à venir, variation du motif récurrent de l'œuvre future qui a pu hanter l'histoire des avant-gardes historiques, comme celle du romantisme. La modernité, étymologiquement d'aujourd’hui, historiquement passée, présente le paradoxe de s'être souvent écrite au futur, par l'annonce d'une œuvre arlésienne et la formulation d'ambitions esthétiques démesurées, s'apparentant à la quête d'un absolu.

Une recherche par définition impossible, faisant immanquablement de l'histoire de la modernité l'histoire conjointe d'un échec, dont Hans Belting a retracé, dans *Le Chef-d'œuvre invisible*<sup>45</sup>, la généalogie des tentatives. Un grand nombre d'œuvres relevant de ce processus sont connues de nos jours par leur esquisse, leur maquette ou leur ébauche, parmi lesquelles des exemples aussi notoires que le *Monument à la Troisième Internationale*, de Vladimir Tatline (1919-1920) — sans doute la maquette la plus célèbre de l'histoire de l'art, pour un projet que Belting, curieusement, n'aborde pas — ou *Le Grand Verre* (1915-1923), ébauche « définitivement inachevée » de Marcel Duchamp accompagnée d'un corpus d'esquisses considérable et de notes que l'on qualifierait sans doute, dans la terminologie documentaire de la collection du Centre national des arts plastiques, de « dossier de recherche ».

La sculpture monumentale, historiquement associée à l'idée de commande publique qui fonde cet ouvrage, offre un corpus de premier ordre pour juger des échecs de la modernité. Les difficultés qu’ont connues de nombreux projets d'Auguste Rodin le confirment, comme les places publiques d'Alberto Giacometti, la très ambitieuse *Sculpture to be seen from Mars*, d'Isamu Noguchi (1947), ou le *Monument à Guillaume Apollinaire*, de Pablo Picasso (1928) — dérivant ironiquement de recherches sur le *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac (1831), texte qui, d'après Hans Belting, « avait montré qu'il ne pouvait finalement pas y avoir de réconciliation entre l'idée d'art et le corps de l'œuvre<sup>46</sup> ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre la phrase de Rosalind Krauss assimilant l'histoire de la sculpture monumentale à une « histoire dont le mouvement ne serait pas celui de l'imagination bondissant triomphalement vers l'avant<sup>47</sup> ». Cette phrase pourrait à première vue sembler contradictoire avec la thèse de cet essai si elle ne portait pas sur les œuvres réalisées et n'était pas suivie, quelques paragraphes plus loin, de l'idée selon laquelle les qualités de ces œuvres étaient contenues à l'état de maquette et s'étaient trouvées compromises par un changement d'échelle :

« Aucun sculpteur moderniste n’a été capable de travailler à grande échelle autrement que par un agrandissement de petits objets dépassant largement les limites de leur intégrité esthétique ; et tous ces objets, que l'on songe à Pablo Picasso ou à Alexander Calder, à Henry Moore ou à Jean Dubuffet, nous apparaissent comme des maquettes portées à des dimensions disproportionnées par rapport à leur contenu plastique<sup>48</sup>. »

La question de la pratique de la maquette et de sa transposition en de grandes dimensions causerait ainsi, selon Rosalind Krauss, l'échec de la sculpture moderne. Comme nous l'avons esquissé avec l'exemple de Palladio, l'histoire de l'architecture occupe sur ce plan une place

de premier choix, comme sur celui d’une histoire des œuvres contrariées, inachevées, impossibles ou non réalisées, des projets de Claude Nicolas Ledoux à ceux de Superstudio en passant par les « Architectones » de Kasimir Malévitch. Ce phénomène est certainement lié à celui des utopies urbanistiques et architecturales qui parsèment l’histoire de la discipline, et qui renvoient à la formule d’Élie During affirmant que l’« on a raison de vouloir compléter le principe d’équivalence de Robert Filliou par un quatrième axe : à côté de “bien fait”, “mal fait”, “pas fait”, il y a “pas faisable” (qu’on ne confondra pas avec “ni fait ni à faire”) <sup>49</sup> ». Il doit sans doute également beaucoup à la pratique très courante du concours, poussant mécaniquement les architectes à générer plus de projets qu’il ne s’en construit, et donc à en concevoir plus qu’il ne s’en réalise. Si le droit des marchés publics n’a pu qu’amplifier cette situation, celle-ci la précède largement et a eu d’importantes conséquences pour l’évolution de la profession, comme l’établit Roland Recht, pour qui le passage d’exécutant technique à celui de concepteur se fait pour les architectes dès le Moyen Âge, par la pratique du dessin :

« Il est remarquable que le dessin d’architecture se développe à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, c’est-à-dire au moment où la plupart des grandes entreprises sont achevées ou très avancées, et où les nouveaux programmes se heurtent à des difficultés financières croissantes. La grande période de développement du dessin d’architecture — les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles surtout — est celle d’une stagnation et, dans de nombreux cas, celle d’une récession de la construction. Moins on pourra bâtir, plus on voudra dessiner <sup>50</sup> .»

L’étude se trouve dotée d’une existence esthétique propre par opposition avec l’idée de construction, et existe en elle-même sans ou contre celle-ci. L’ouvrage de Hans Ulrich Obrist et Guy Tortosa *Unbuilt Roads* <sup>51</sup> témoigne par son titre même d’une réactivation de ce phénomène, en plaçant sous le signe de routes « non construites » une compilation de projets d’artiste non réalisés, recueillis par l’envoi d’un questionnaire par télécopie, rappelant à l’heure du fax le mode opératoire des enquêtes surréalistes pour tenter la rédaction d’une histoire contrefactuelle,

d’une histoire de tout ce qui aurait pu être. Quelques années plus tard, et par courrier électronique cette fois, naît sous la direction d’Éric Mangion un autre ouvrage pouvant évoquer, dans un contexte de perte de vitesse de la commande publique, l’idée que « Moins on pourra bâtir, plus on voudra dessiner ». Intitulé *72 (projets pour ne plus y penser)*, il s’agit d’un recueil de projets « non réalisés par les artistes faute de temps, de moyens ou d’opportunité », libérés par leur publication autonome de la contrainte de leur réalisation : « Pour ne plus y penser, cela voulait donc dire : pour ne plus avoir à le faire. » <sup>52</sup>

Le souvenir d’un avenir, mais d’un avenir qui n’a pas eu lieu, qui aurait pu avoir lieu autrement, et qui, par l’existence même de son souvenir, se voit libéré de la contrainte d’avoir lieu <sup>53</sup>. Quelques années plus tard, le premier musée des projets refusés ou non réalisés, MoRE <sup>54</sup>, créé en 2012, est étymologiquement une utopie : existant uniquement sous une forme virtuelle, il est à proprement parler un non-lieu. Le dernier monument que décrit Robert Smithson dans *Les Monuments de Passaic* était, quant à lui, un bac à sable « ou la maquette d’un désert » qui, après une vision délirante, se dédoublait dans l’image paradoxale d’une « tombe ouverte, une tombe dans laquelle les enfants jouent joyeusement <sup>55</sup> ». Une œuvre de Marcel Duchamp, *La Bagarre d’Austerlitz*, porte une contradiction proche. Celle-ci montre une fenêtre barrée à la peinture blanche du signe marquant habituellement les chantiers, proche d’un huit ou d’un signe infini renversé <sup>56</sup>. Une ouverture sur autre chose, un endroit par lequel projeter le regard et l’esprit, une vue barrée qui dit un infini et un chantier à jamais en suspens.

<div> <div><ol style="list-style-type: none"><li><span><span>1</span> <span></span></span> <span>Je tiens à remercier Justine Bohbote et Killian Rauline pour leur aide dans l’élaboration de cet article.</span></li> <li><span><span>2</span> <span></span></span> <span>«<span> </span>The last monument was a sand box or a model desert<span> </span>» (Robert Smithson, «<span> </span>A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey<span> </span>», publié pour la première fois in <i>Artforum International</i>, VI, n<sup>o</sup><span> </span>4, décembre 1967, repris in Jack Flam [dir.], <i>Robert Smithson: The Collected Writings</i>, Londres, University of California Press, 1999, p.<span> </span><span>68-74</span>, ici p.<span> </span>74).</span></li> <li><span><span>3</span> <span></span></span> <span>Arnauld Pierre parlera, dans une terminologie proche, des «<span> </span>anciennes images de l’avenir<span> </span>» qui fascinent la scène contemporaine (Arnauld Pierre, <i>Futur antérieur. Art contemporain et rétrocipation</i>, Paris, Les presses du réel, 2012).</span></li> <li><span><span>4</span> <span></span></span> <span>«<span> </span>Tout n’y est pas terminé mais dans les parties seulement dégrossies et la gradine, l’ébauche imparfaite laisse voir la perfection de l’œuvre<span> </span>» (Giorgio Vasari, <i>Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes</i>, André Chastel [éd.], Paris, Actes Sud, «<span> </span>Thesaurus<span> </span>», 2005, vol.<span> </span>II, livre IX, p.<span> </span>234).</span></li> <li><span><span>5</span> <span></span></span> <span><i>Ibid.</i>, p.<span> </span>272.</span></li> <li><span><span>6</span> <span></span></span> <span>Auguste Préault, <i>Médailion d’Eugène Delacroix</i>, 1864, plume et encre brune sur papier beige, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF<span> </span>29751.</span></li> <li><span><span>7</span> <span></span></span> <span>Charles Baudelaire, <i>Curiosités esthétiques</i>, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p.<span> </span>54.</span></li> <li><span><span>8</span> <span></span></span> <span>Pline l’Ancien, <i>Histoire naturelle</i>, t.<span> </span>II, Livre XXXI, «<span> </span>Traitant de la peinture et des couleurs<span> </span>», XXXVI, 18, Paris, J. J. Dubochet, Le Chevalier et Comp., trad. Marie Émile Littré, 1850.</span></li> <li><span><span>9</span> <span></span></span> <span><i>Ibid.</i>, Livre XXXIV, «<span> </span>Traitant du cuivre<span> </span>», XVIII, 6<span> </span>: «<span> </span>La dimension de toutes les statues de ce genre a été surpassée de notre temps par le Mercure que Zénodore a fait pour la cité gauloise des Arvernes [..]. Ayant suffisamment fait connaître là son talent, où il exécuta le colosse destiné à représenter ce prince. Cette statue, haute de cent dix pieds, est aujourd’hui un objet de culte, ayant été consacrée au Soleil après la condamnation des crimes de Néron. Nous admirions dans son atelier la parfaite ressemblance, non seulement du modèle d’argile, mais encore des essais en petit, premières esquisses de l’ouvrage.<span> </span>»</span></li> <li><span><span>10</span> <span></span></span> <span>Nous empruntons la citation à Rémi Cariel, in «<span> </span>Où s’arrête l’esquisse, où commence l’œuvre. L’esquisse et la manière d’esquisse dans la critique d’art du <span>xix</span><sup>e</sup><span> </span>siècle<span> </span>», <i>Exquises esquisses. Du projet à la réalisation</i>, cat. exp., Dijon, musée Magnin, 18 novembre 2017 – 18 mars 2018, Paris, Réunion des musées nationaux — Grand Palais, 2017, p.<span> </span><span>47-75</span>, p.<span> </span>51.</span></li> <li><span><span>11</span> <span></span></span> <span>Roger de Piles, <i>Cours de peinture par principes</i>, Paris, Jacques Estienne, 1708, p.<span> </span>123.</span></li> <li><span><span>12</span> <span></span></span> <span>Hans Belting, <i>Le Chef-d’œuvre invisible</i>, (1998), Nîmes, Jacqueline Chambon, trad. Marie-Noëlle Ryan, 2003, p.<span> </span>15.</span></li> <li><span><span>13</span> <span></span></span> <span>Maurice Denis, «<span> </span>Définition du néo-traditionnisme<span> </span>», <i>Art et critique</i>, n<sup>o</sup><span> </span>65 et 66, 23 et 30 août 1890, p.<span> </span><span>540-542</span>, et p.<span> </span><span>556-558</span>, repris in Maurice Denis, <i>Théories, 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique</i>, 3<sup>e</sup><span> </span>éd., Paris, Bibliothèque de l’Occident, 1913, p.<span> </span>1.</span></li> <li><span><span>14</span> <span></span></span> <span>«<span> </span>Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux<span> </span>», cité par Jean Schuster in <i>Le Surréalisme, même</i>, n<sup>o</sup><span> </span>2, printemps 1957, p.<span> </span><span>143-145</span>, repris in <i>Marcel Duchamp. Duchamp du signe. Suivi de Notes</i>, [1976 et 1980], Paris, Flammarion, 2008, p.<span> </span><span>226-227</span>.</span></li> <li><span><span>15</span> <span></span></span> <span>Marcel Duchamp, «<span> </span>Le processus créatif<span> </span>», texte d’une intervention de Marcel Duchamp lors d’une réunion de la Fédération américaine des Arts à Houston en avril 1957, texte anglais original in <i>Art News</i>, vol.<span> </span>LVI, n<sup>o</sup><span> </span>4, New York, été 1957, p.<span> </span><span>28-29</span>, repris in <i>Marcel Duchamp…</i>, op. cit., p.<span> </span><span>179-181</span>.</span></li> <li><span><span>16</span> <span></span></span> <span>«<span> </span>For each work of art that becomes physical there are many variations that do not<span> </span>» (Sol LeWitt, «<span> </span>Paragraphs on Conceptual Art<span> </span>», <i>Artforum</i>, V, n<sup>o</sup><span> </span>10, juin 1967, p.<span> </span><span>79-83</span>; notre trad.).</span></li> <li><span><span>17</span> <span></span></span> <span>Dario Gamboni, <i>Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l’art moderne</i>, [2002], Paris, Les presses du réel, «<span> </span>Œuvres en sociétés<span> </span>», 2016, p.<span> </span><span>36-37</span>.</span></li> <li><span><span>18</span> <span></span></span> <span><i>Ibid.</i>, p.<span> </span>519.</span></li> <li><span><span>19</span> <span></span></span> <span>Réponse de Stéphane Mallarmé à Jean Huret in <i>Enquête sur l’évolution littéraire</i>, [1891], Paris, José Corti, 1999, p.<span> </span><span>103-104</span>, cité par Gamboni in <i>op. cit.</i>, p.<span> </span>551 (souligné par D. Gamboni).</span></li> </ol></div></div>	
--	--

<div> <div><ol style="list-style-type: none"><li><span><span>1</span> <span></span></span> <span>Michel Jeanneret, <i>Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne</i>, Paris, Macula, 1997, p.<span> </span><span>92-93</span>, cité par Gamboni in <i>op. cit.</i>, p.<span> </span>39.</span></li> <li><span><span>2</span> <span></span></span> <span>CNRTL, consulté le 29 avril 2019.</span></li> <li><span><span>22</span> <span></span></span> <span>Cité par Cariel in <i>op. cit.</i> à la note 10, p.<span> </span>57.</span></li> <li><span><span>23</span> <span></span></span> <span>Piles, <i>L’Idée du peintre parfait</i>, Amsterdam, François l’Honoré, 1736, p.<span> </span>51.</span></li> <li><span><span>24</span> <span></span></span> <span>Erwin Panofsky, <i>Idea. Contribution à l’histoire du concept de l’ancienne théorie de l’art</i>, Paris, Gallimard, «<span> </span>Tel<span> </span>», trad. Henri Joly, 1989. Voir plus précisément le chapitre «<span> </span>Maniérisme<span> </span>», p.<span> </span><span>91-122</span>.</span></li> <li><span><span>25</span> <span></span></span> <span>Jacqueline Lichtenstein, <i>La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique</i>, Paris, Flammarion, «<span> </span>Idées et recherches<span> </span>», 1989, p.<span> </span>166.</span></li> <li><span><span>26</span> <span></span></span> <span>«<span> </span>Ce qui distingue le rêve de la réalité, c’est que l’homme qui songe ne peut engendrer un art: ses mains sommeillent. L’art se fait avec les mains. Elles sont l’instrument de la création, mais d’abord l’organe de la connaissance<span> </span>» (Henri Focillon «<span> </span>Éloge de la main<span> </span>», <i>Vie des formes</i> suivi de <i>Éloge de la main</i>, [1943], Paris, PUF, «<span> </span>Quadrige<span> </span>», 2004, p.<span> </span><span>103-128</span>, p.<span> </span>112).</span></li> <li><span><span>27</span> <span></span></span> <span>Jean-Luc Nancy écrit: «<span> </span>Il faut toujours suivre le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir. […] C’est de cette disposition à “suivre” qu’il est question dans l’art. Elle n’annule ni ne remplace aucun travail, aucun projet, aucun calcul, mais sans elle tout projet reste projection et tout calcul reste comptable. La passivité impliquée dans ce “suivre” est celle de l’ouverture à l’événement propre et singulier d’un élan, d’une motion, d’un tracé, d’une émotion. On peut […] se refuser à parler de “génie”, d’“inspiration”, et de “création”. Il n’en reste pas moins que l’“art” […] n’a jamais lieu sans ce moment de “suivre” […] — et par conséquent à un plaisir ou à une joie — qui sont fait de “la ligne” même, de sa naissance entre main et papier, sous le crayon ou la plume […]<span> </span>» (Jean-Luc Nancy, «<span> </span>Le plaisir au dessin<span> </span>», <i>Le Plaisir au dessin</i>, cat. exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, 12 octobre 2007 – 14 janvier 2008, Paris et Lyon, Hazan et Musée des Beaux-Arts, 2007, p.<span> </span>14).</span></li> </ol></div></div>	
---	--

28 Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible. 1979-2004*, Paris, Éditions de la Différence, 2013, p. 56-78, p. 62.

29 Élie During, « Propositions, procédures, projectiles », in Sylvie Boulanger (éd.), *72 (projets pour ne plus y penser)*, Paris, Les presses du réel, 2004, n. p.

30 « This chap Turner, he learnt a lot from me » (1966), cité par Eric Shanes in *The Life and Masterworks of J.M.W. Turner*, New York, Parkstone Press International, 2008, p. 247.

31 During, *op. cit.*

32 Patrick Ramade, « Lesquisse peinte. Extension du domaine d’étude », *Exquises esquisses*, op. cit. à la note 10, p. 11-26, p. 12.

33 Denis Diderot, « Salon de 1765 », *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1984, p. 193.

34 *Ibid.*

35 « Quelle collection précieuse n’aurions-nous pas aujourd’hui, si l’idée que j’ai l’honneur de vous soumettre avait été mise en application en 1818 ! Qu’y aurait-il de plus intéressant que l’étude de portefeuilles où se trouveraient réunis [*sic*] des centaines de dessins signés des noms de Louis David, de Gros, de Prud’hon, d’Ingres, d’Eugène Delacroix, de Granet, de Van Däel, de St-Jean, de Scheffer, de Gleyze (pour ne citer que des morts), et de tant d’autres noms illustres dont les moindres esquisses sont pleines de féconds enseignements pour nos jeunes artistes. Ce qui n’a pas été entrepris en 1818, peut l’être en 1879, et nous aurons du moins la douce et patriotique satisfaction de faire pour nos neveux ce que l’on a négligé de faire pour nous » (lettre d’Étienne Arago à Edmond Turquet, 31 juillet 1879, citée par Julien Bastoen in « Archiver le présent. La fondation des archives de l’art contemporain au Musée du Luxembourg à la fin du xix<sup>e</sup> siècle », in Claude Millet, *Les Archives au xix<sup>e</sup> siècle. Nouveaux partages, nouveaux usages*, Centre de ressources Jacques-Seebacher, 2017).

36 Paul Ardenne, « Exposer l’énergie. L’art contemporain en (quelques-uns de) ses chantiers », *Ligeia*, XXIII<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 101-104, « Poétique du chantier », juillet-décembre 2010, p. 173-181, p. 173.

37

Voir l'exposition organisée par Harald Szeemann « Live in Your Head. When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information) », Berne, Kunsthalle, 22 mars–27 avril 1969.

38

Ardenne, *ibid.*, p. 176.

39

« Whatever else art is, at a very simple level it is a way of making » (Robert Morris, « Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated », *Artforum*, vol. 8, n° 8, avril 1970, p. 62–66, repris in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 1993, p. 71–79, p. 71 ; notre trad.).

40

Christophe Kihm, « Projet d'un salon. Expérience d'une traduction », *Panorama 3. Salon du prototype*, cat. exp., Tourcoing, Studio national des arts contemporains — Le Fresnoy, 2002, p. 4–15, p. 6.

41

*Ibid.*, p. 8.

42

Guido Beltramini, « Freedberg's Question. On the beauty of the drawings by Andrea Palladio », in Claude Mignot (dir.), *Le Dessin d'architecture dans tous ses états. Le dessin d'architecture, document ou monument ?*, Paris et Dijon, Société du Salon du dessin et l'Échelle de Jacob, 2015, p. 37–44, p. 41.

43

*Ibid.*, p. 42.

44

Pierre Boulez, « Fragment: entre l'inachevé et le fini », in Pierre Boulez, Marcella Lista et Henri Loyrette, *Pierre Boulez. Œuvre: fragment*, Paris, Gallimard et Musée du Louvre, 2008, p. 13.

45

Belting, *op. cit.* à la note 12.

46

*Ibid.*, p. 346–347.

47

Rosalind Krauss, « Échelle/ monumentalité, Modernisme/ postmodernisme. La Ruse de Brancusi », *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 246–253.

48

*Ibid.*, p. 253.

49

During, *op. cit.* à la note 29.

50

Roland Recht, *Le Dessin d'architecture. Origines et fonctions*, Paris, Adam Biro, 1995, p. 50.

51

Hans Ulrich Obrist et Guy Tortosa (dir.), *Unbuilt Roads. 107 Unrealized Projects*, Ostfildern–Ruit, Hatje Cantz, 1997.

52

*Ibid.*

53

Ou d'exister plus concrètement que par l'étude, qui constitue, pour certains artistes, le cœur du plaisir de conception. Marcel Duchamp a pu décrire l'ennui qu'aurait été pour lui la réalisation du *Grand Verre*: « [Vous] faites d'abord l'esquisse, puis vous le [*sic*] transférez sur le *Grand Verre*. C'est presque un travail mécanique, c'est bien d'avantage que ce qu'on appelle le splash, vous voyez, cette espèce de brushing du peintre. Il n'y a rien de cette sorte de satisfaction, la satisfaction physique de peindre un tableau, de le contempler et de le finir en dix minutes, ou quelque chose comme ça. C'est même exactement le contraire » (cité par Bernard Marcadé in *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, « Grandes Biographies », 2007, p. 244).

54

<http://moremuseum.org/omeka/>, consulté le 6 avril 2019.

55

Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », publié pour la première fois in *Artforum International*, VI, n° 4, décembre 1967, repris in Jack Flam (dir.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979, rééd., *Robert Smithson : The Collected Writings*, Londres, University of California Press, 1999, p. 68–74, p. 74.

56

Thierry Davila, « Note lacunaire sur la peinture en chantier », *Ligeia*, *op. cit.* à la note 36, p. 168–170, p. 168.