

## De la citation\*

### Notes à partir de quelques oeuvres de Jasper Johns

par Louis Marin

#### *Not mine, but taken*

La citation est un acte, une opération et un produit, celui qui résulte de cet acte même : active et passive à la fois. Le terme est originellement juridique : citer, c'est appeler à comparaître devant le juge et plus techniquement d'après les dictionnaires, la citation est l'ajournement, par acte notifié par huissier, de cette comparution. Quelque chose du droit, d'une autorité de droit subsiste dans les sens déjà plus usuels de la citation : geste d'indiquer ou de désigner une personne ou une chose digne d'attention, ou plus couramment, passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité, généralement pour illustrer et appuyer ce qu'on avance.

Y a-t-il, par delà la citation d'utilité instrumentale, des citations de plaisir et de jouissance ? Y a-t-il jamais des citations *indifférentes* ?

#### *Take an object*

*Do something to it*

*Do something else to it*

“ “ “ “ “ “

Citare : “mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action”. Imaginer que l'opération de citer ne porte pas sur un texte ou entre des textes, sur des tableaux ou entre des tableaux, mais sur des choses, des objets de l'expérience quotidienne, ceux qu'un peintre utilise. Ainsi la boîte de café *Savarin*, un déchet, un résidu qui, une fois vide, au lieu d'être jeté au rebut, est bricolé en boîte à brosses et à pinceaux, dans l'atelier du peintre. Assignation citationnelle, métaphore de la prose de la “vie réelle” dans les circonstances instrumentales de la vie artistique. Ceci — la boîte de café *Savarin* — n'est pas encore de l'art, mais par ce déplacement, ceci en est devenu l'instrument. Supposer que la même boîte de café *Savarin* devienne une pièce de bronze peinte et les brosses et les pinceaux qui s'y dressent (*Painted Bronze (Savarin)*, 1960) : le parcours citationnel se poursuit dans cette transformation en oeuvre d'art — une sculpture —. La même boîte ? La même e(s)t l'autre : franchissement d'une frontière. Que la sculpture peinte de 1960 devienne lithographie en 1977 et monotype en 1982 et que la boîte de café *Savarin* soit peinte posée sur son étagère de bois veiné, noire et grise, avec ses brosses et ses pinceaux, sur

fond d'un “Crosshatching” : citation de citation sur citation, la “même” boîte, déchet et résidu de la vie quotidienne réussit sa greffe picturale dans les tableaux de 1982 (*Monotype 7*) qui s'accomplit “définitivement” (?) dans *Untitled* 1983 lorsqu'elle y amorçe sa disparition (que miment les signes “ “ “ “ “ “ dans la citation ci-dessus).

*“We say one thing is not another thing.*

*Or sometimes we say it is.*

*Or we say “they are the same.”*”<sup>2</sup>

Premier acte de l'opération de citation : le geste d'une coupe, d'une découpe.

Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je taille (dans) un corps textuel, un livre, un chapitre, une page pour en découper un morceau, un “lopin” comme disait Montaigne, un détail et le mettre en réserve. Pour quoi ? Pourquoi, née dans la lecture, cette pulsion quelque peu cannibalique ? Décrire au plus près ce mouvement du regard dans le livre, sur la page qui, dans la traversée des signes vers ce que les signes désignent et donnent à penser, s'arrête un moment, revient sur ses pas pour relire et revoir et déjà se prépare à élire cette phrase, ce vers pour une autre destination que celle d'être un pur élément momentané et anonyme lié par la loi de la totalité. Qu'est-ce donc qui, dans l'offrande du corps (textuel) à l'oeil dans le parcours lisse de sa surface grise, dans l'exploration, en caresse continue, de sa nudité, provoque cet arrêt, qui, par simple accident de parcours, fait de l'oeil un regard qui déjà dé-taille l'éclat bref, le scintillement d'un mot, d'une phrase, d'un vers ou d'un passage comme un bijou déposé en attente, et qui revient et “accroche” sur cette surface : offrande de ce détail en supplément de l'offrande du corps (textuel), le livre, le chapitre, la page, à la lecture ; occasion d'une rencontre étrange d'un double désir d'oblation et de

\* Ce texte peut être considéré, d'un certain point de vue, comme une citation implicite du beau livre d'Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Le Seuil, Paris, 1979.

1. Jasper Johns, “Sketchbook Notes”, *Art and Literature*, n° 4, printemps 1964, p. 192.
2. “Sketchbook Notes” in R. Francis, *Johns*, Abbeville Modern Masters, New York, 1984, p. 109.



*Savarin*, 1978  
monotype, 66 × 49,5 cm  
Courtesy Leo Castelli Gallery, New York



7/4

J.J. 78



captation, comme si ce mot, cette phrase ou ce vers ne trouvaient leur fulgurance que dans le miroitement de la lueur d'un oeil pour, à son tour, lui donner la chance d'un éblouissement. Double sollicitation. Et voici que je souligne, isolant déjà ce "morceau" dans la surface, l'"encadrant" par la ligne abstraite noire, encre ou crayon, ou mieux encore le baignant dans la couleur rouge, bleue ou jaune du surligneur. Déjà "tableau" dans la page par cette exhibition permanente, accroché pour être décroché et transporté sur une autre page — blanche —. Voici que j'écris, au degré zéro de l'écriture, voici que j'écris ma lecture, en ce lieu, de ce lieu-là, en réécrivant ce fragment prélevé d'une autre écriture prêt pour un autre destin.

*The question of what is a part and what is a whole is a very interesting problem, on the infantile level, yes, on the psychological level, but also in ordinary, objective space.*<sup>3</sup>

La tradition picturale occidentale n'a pas ignoré le jeu de l'art avec ce qui paraissait le fonder, l'imitation fidèle des choses en peinture : l'ironie du trompe l'oeil. Si la caractéristique la plus prestigieuse de la "réalité" a consisté depuis la Renaissance, dans l'organisation tridimensionnelle de l'espace sur la toile, est-ce que l'artiste réalise le trompe l'oeil par excellence en figurant *sur elle* avec un soin tout particulier, le relief et la profondeur ? Bien évidemment non, car ces prétendues reproductions ne trompent personne et devant les objets peints exactement à si méprendre, nul ne se méprendra jamais : il y a reconnaissance, il n'y a pas illusion. Le tableau rend compte des trois dimensions de l'objet, mais il ne nous le fait pas prendre, ipso facto, pour un objet à trois dimensions. Avec le trompe l'oeil, c'est la chose même qui, excédant le plan de représentation, est convoquée dans l'espace "réel" du spectateur. "A l'image transparente, allusive qu'attend l'amateur d'art, le trompe l'oeil tend à substituer l'intraitable opacité d'une Présence". Le trompe l'oeil, effet de présence, comble de la représentation optique, hyper-citation de la chose même *au lieu* de sa représentation, et avec elle, entrée de l'inquiétante familiarité des doubles dans l'univers de la fiction. Tel est dans *In the Studio*, le double jeu du "bras" coupé, tacheté de peinture et peint sur une toile feinte que deux clous feints fixent à la toile, qui



*Fool's House*, 1962  
huile sur toile avec objets, 183 × 91,5 cm  
Collection Jean-Christophe Castelli, New York



n'est autre que le mur représenté, et du "même" bras coupé, également tacheté de peinture, mais moulage du bras de l'artiste arraché de son corps, accroché à un "vrai" clou et pendant sur la surface de la toile. Avec le tableau-dans-le-tableau du premier bras, deux surfaces se recouvrent, plan-sur-plan, et seuls les deux clous peints l'excèdent illusoirement. Avec le bras moulé, le double de la chose vient s'accrocher à son "vrai" clou *sur* la surface en l'excédant et la toile peinte retourne à son original, le mur de l'atelier. Double citation du corps mutilé de l'artiste dans l'organe-instrument de son activité de peintre : son bras, sa main droite. Sont mis en évidence, par le procès hypercitationnel du trompe l'oeil, comme excision, mutilation et prélèvement, à la fois la surface du tableau et le corps du peintre : une surface qui n'est pas son support et qui n'est pas non plus le plan de sa représentation. Ici, comme ailleurs, le trompe l'oeil joue sur ses plus puissants effets de présence sur le bord de la limite, *entre* débord et rebord, dans un intervalle presque plat que vient occuper la représentation d'une figure plate, celle d'une feuille de papier ou d'un fragment de toile porteuse de l'image d'un bras, intervalle que vient immédiatement dénier le bras moulé dont le bras peint est la métaphore citationnelle. Dénégation de l'intervalle invisible, "inframince" comme dirait Duchamp, de deux surfaces superposées puisque ce morceau de corps — ce *fétiche* du peintre — en est le comble. Dénégation du corps du peintre et avec cette citation du bras droit coupé, du sujet-peintre.

*... an object that tells the loss, destruction, disappearance of objects. Does not speak of itself. Tells of others. Will it include them? Deluge.*<sup>4</sup>

Comment peindre avec un bras droit coupé lorsqu'on peint de la main droite ? Il est vrai que ce bras coupé n'est que le résultat ou l'objet "partiel", comme dirait le psychanalyste, du premier geste de la citation. Il n'est lui-même qu'une citation. Mais le déluge qu'évoque Johns pour questionner, avec un objet, l'absence de tous les autres, pour interroger, avec l'organe taillé dans un corps, le corps manquant, apparaît dans la partie droite de la même toile : en haut, citation d'un "Crosshatching" lui-même coupé par le bord de la toile qui l'accueille ; en dessous, un

"déluge" liquide affecte la citation : les rayures et les hachures dont on sait la très soigneuse géométrie deviennent coulures. L'oeuvre citée dans un de ses fragments défaille en ruissellement coloré. Mais qu'on y prenne garde ; qu'on observe avec attention l'accident ou l'événement qui advient dans la partie inférieure, sur le bord droit. La citation en état de déliquescence, en flux de délitement retourne au "texte" pictural qui semblait en être le support et la structure d'accueil. Elle fond ou entre en fusion avec le fond peint, le mur de l'atelier représenté. Nouvelle dénégration de l'intervalle inframince.

*Ways of putting things together.  
Skin and air together.*<sup>5</sup>

Deuxième acte de l'opération de citation : le geste d'un collage, d'une ente, d'une greffe. La citation ne s'accomplit vraiment que par là, lorsque le fragment prélevé, le membre découpé, le vers, le passage élicité et déplacé vient se loger dans un autre texte, se déposer à sa surface ou se placer à sa marge. Il s'y pose, comme un oiseau, avec la même légèreté insouciance, ou il y chute avec la lourdeur d'un météorite en y creusant un cratère. Il peut y revêtir la fonction d'une entrée — on le nomme "épigraphe" — suscitant une attente plurielle de sens virtuels anticipés par lui, projetés avec lui sur cette page, ce chapitre, ce livre que je n'ai pas encore lu. Il peut y revêtir la fonction d'un appel ou d'un rappel, une fonction moins de mémoire que de réminiscence ou d'anamnèse — inscrit sur la dalle d'un tombeau, on le nomme "épitaphe" : "Arrête-toi, passant, ci-gît..." — Et le texte où il s'écrit, où il se réécrit, devient le monument qui enclôt le sens que d'énigmatique façon, il annonce. Quand, en lettres italiques, parfois de couleur, comme dans les vieux livres, il s'écrit au bord latéral de la page, rivalisant avec les signes qui la couvrent et où s'écrit la pensée du discours, de l'argument ou du poème, il collabore,

3. Fuller, "Jasper Johns interviewed : Part II", *Art Monthly*, vol. 19, sept. 1978, p. 7.

4. The Jewish Museum, cat. *Johns*, 1964, p. 22.

5. "Sketchbook notes", op. cit., p. 110.



à sa manière, à l'expression de cette pensée, il en signifie un écho, il lui apporte commentaire ou glose ; soutien d'une autre pensée, illustration à la fois comme une image qui répèterait le sens dans une autre forme ou comme un ornement qui le ferait valoir, plus intense, plus brillant, par une brève arabesque luxueuse. Dans tous ces "cas de figure", la citation — le fragment découpé et déplacé — joue seulement au contact du texte qui l'accueille, dans un bord à bord, — ainsi parle-t-on d'un "bouche à bouche" ou d'un "bouche à oreille" — comme si, par le frottement de surface de deux textes différents, (différences de plume, d'écriture et de texture), devait jaillir l'étincelle de la surprise d'un sens inattendu ou insoupçonné. Toutefois la citation, à son plus haut régime d'effets, est bien le geste où elle inter-vient entre les lignes du texte de réception, l'inter-rompt un moment pour rétablir aussitôt la loi de continuité linéaire qui en règle l'écriture : corps étranger, objet prélevé, mais dans le même mouvement par lequel il est déplacé de ce lieu-ci à ce lieu-là, corps approprié, objet intégré, "autre" devenu "même", non sans cependant laisser quelques traces de ce déplacement.

*A Dead Man.*

*Take a skull.*

*Cover it with paint. Rub it against canvas. Skull against Canvas.*<sup>6</sup>

La greffe la plus parfaite de l'objet déplacé qu'est la citation s'opère selon le processus que décrit Jasper Johns ci-dessus : son empreinte. Non pas image-représentation, ni non plus double sous l'espèce d'un moulage, mais indice et trace. Telles furent dans leur origine légendaire, les icônes achéiropoïètes d'Orient. Abgare, roi d'Edesse, envoya un peintre à Jésus pour faire son portrait afin de voir au moins dans son image celui qu'il ne pouvait voir en personne. Toutefois face à son modèle, le peintre fut ébloui par la Sainte Face. D'où le miracle où Jésus fut, en quelque sorte, son propre peintre et son propre portrait puisqu'il imprima parfaitement sa ressemblance en mettant la toile du peintre sur son visage : instant d'identification où la représentation devient présence réelle et où le corps cité à comparaître sur la toile, objet, chose ou face, par délégation d'apparence, oublie ou dénie la métaphore

citationnelle — celle d'une représentation de l'autre dans le même — dans sa présence par indice. Dans *Tantric Detail* (1980), la face divine est substituée par le crâne de mort, autoportrait du peintre qu'il ne verra jamais dans son reflet au miroir, "an object that tells of the... destruction of (its body and face)" pourrions-nous dire en paraphasant Johns. Mais il apparaît également, fantomatique, comme la trace d'une autre citation, celle du crâne du tableau de Cézanne de la Fondation Barnes (*Jeune homme avec un crâne*, 1896-1898) qui déplace dans un "Crosshatching" noir et gris, sur un fond de cendre, un fragment de la grande méditation occidentale des *Memento Mori*, en forme et en genre de nature morte. Toutefois au-dessus du crâne lui-même coupé à la frontière du volet inférieur de ce triptyque vertical, survient, en écho plein aux deux orbites vides de la tête de mort, "two balls", deux testicules dont la verge est mutilée par le bord de la section médiane de l'oeuvre. Eros et Thanatos, mais les délégués d'Eros sont citation des empreintes de *Skin I*, (1973), où le corps même de l'artiste dans ses "parties" vitales était devenu oeuvre de papier et de charbon brûlé, procès de représentation de la trace en dessin au cours duquel ou par lequel l'épreuve de la castration leur advient, mutilation du membre opérée au nom de la composition de l'oeuvre en trois registres verticaux. La fente où se trouvaient coincées les deux "boules" de *Painting with Two Balls*, (1960), est devenue une simple ligne de fusain à fonction de couperet castrateur. J'aimerais lire cette ligne comme les "guillemets" d'une citation complexe, une ligne qui "soulignerait" que toute citation est mutilation, même si l'objet, le petit objet coupé et en reste d'un corps absent réussit son intégration sur une peau, *Skin*, la peau-surface support du tableau.

*One thing made of another. One thing used as another.*

*An Arrogant Object. Something to be folded or bent or stretched.*

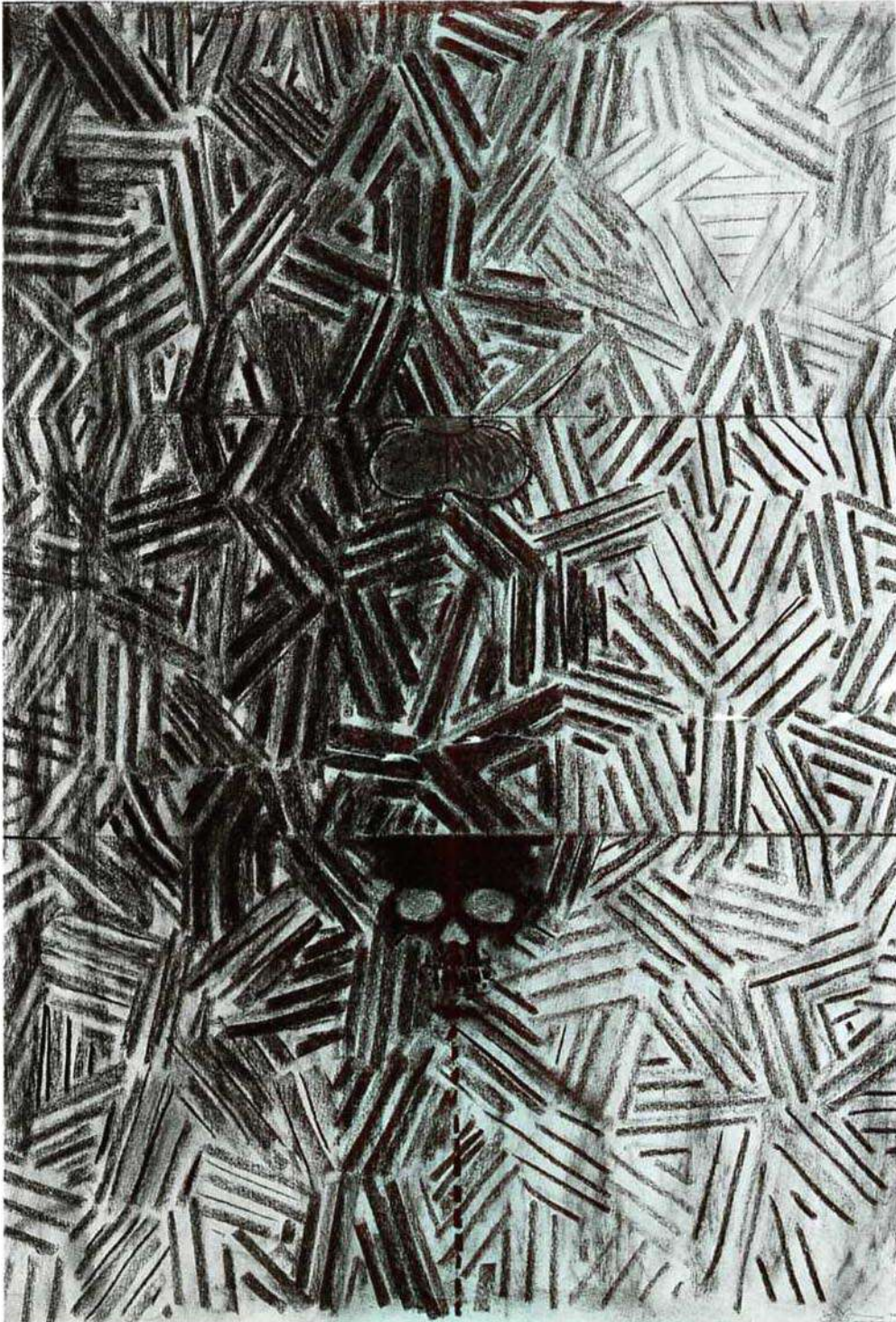
*(Skin).*<sup>7</sup>

6. The Jewish Museum, *Johns*, op. cit., p. 26.

7. "Sketchbook Notes", *Art and Literature*, op. cit., p. 185.

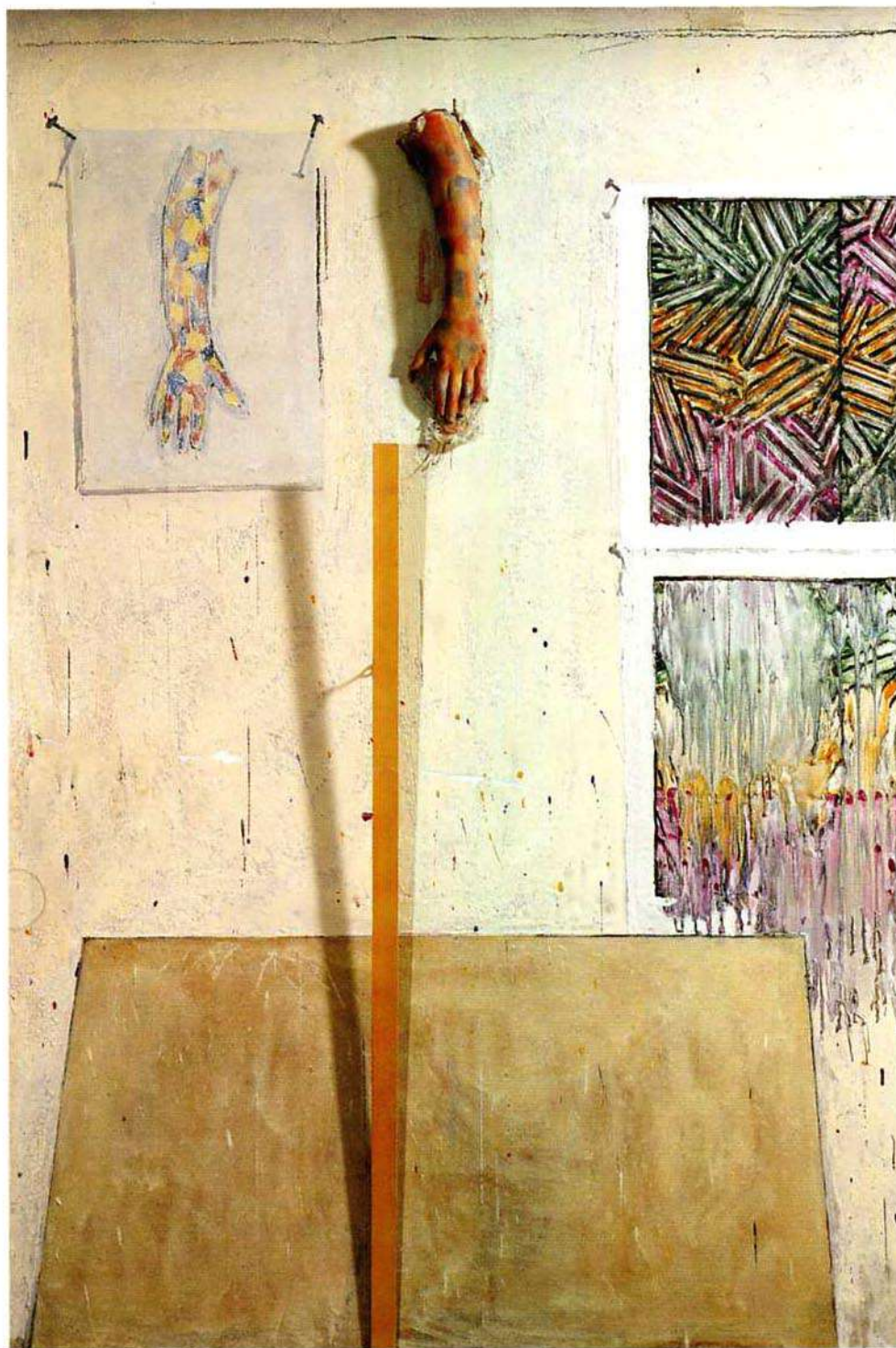


*Tantric Detail*, 1980  
fusain sur papier, 128 × 88 cm  
Collection de l'artiste





*In the Studio*, 1982  
encaustique sur toile avec objets, 183 × 122 cm  
Collection de l'artiste





Dans l'ordre de l'écriture, on dit que ce fut l'imprimeur Guillaume qui inventa au XVII<sup>e</sup> siècle ces petites virgules, ces minuscules chevrons entre lesquels s'écrit et se lit le fragment rapporté. Ce sont les indices, laissés dans le texte écrit, de la double opération de découpe et de greffe de la citation qui encadrent le corps approprié pour signaler son passé de mutilation. Règle déontologique dans l'écriture, rappel discret des droits et des devoirs de la citation ; dans les guillemets, insiste traditionnellement sa dimension juridique. Toutefois, à poursuivre la série métaphorique de la peau et du corps, la chirurgie de l'excision et de l'incision textuelles, du prélèvement et de la greffe, les guillemets ou ce qui en tenait lieu seraient plutôt les infimes cicatrices de la blessure d'origine et de sa réparation, le signalement ou la signature de l'écrivain citeur sur la peau, dans le corps, du texte dont il est le créateur, les marques qui inciteront le lecteur à admirer sa compétence — il y a dans la tradition rhétorique, un art de la citation comme il y a un art de la "transition" — ou, au contraire, à déplorer sa maladresse. La chirurgie de la citation est toujours plus ou moins une chirurgie esthétique. Toutefois c'est ici le curieux paradoxe de la belle et bonne citation : elle doit s'apercevoir comme telle (valeurs juridiques de loyauté et d'authenticité), mais le comble de l'art de la citation serait de la rendre indiscernable du texte où elle s'insère (valeurs esthétiques de l'homogène et du continu). Faire une belle cicatrice, faire disparaître la cicatrice ; montrer, exhiber, voire de façon ostentatoire, l'habileté de la découpe et la maîtrise de la greffe, dissimuler la double opération, cacher l'étrangeté de l'organe approprié par une surface sans couture, par une peau sans coupure. On devra s'interroger là encore sur ce double et contradictoire désir de l'écrivain : ou souligner l'importation et avec elle, les valeurs de la variété d'un savoir, de l'ampleur d'une culture, de la diversité d'un goût, de la richesse du sens, ou affirmer, sans autre forme de procès, sans signaux ni marques, les puissances de la maîtrise singulière d'un style ou d'une manière capable d'ingérer, d'absorber, de digérer en un corps unique tout élément étranger.

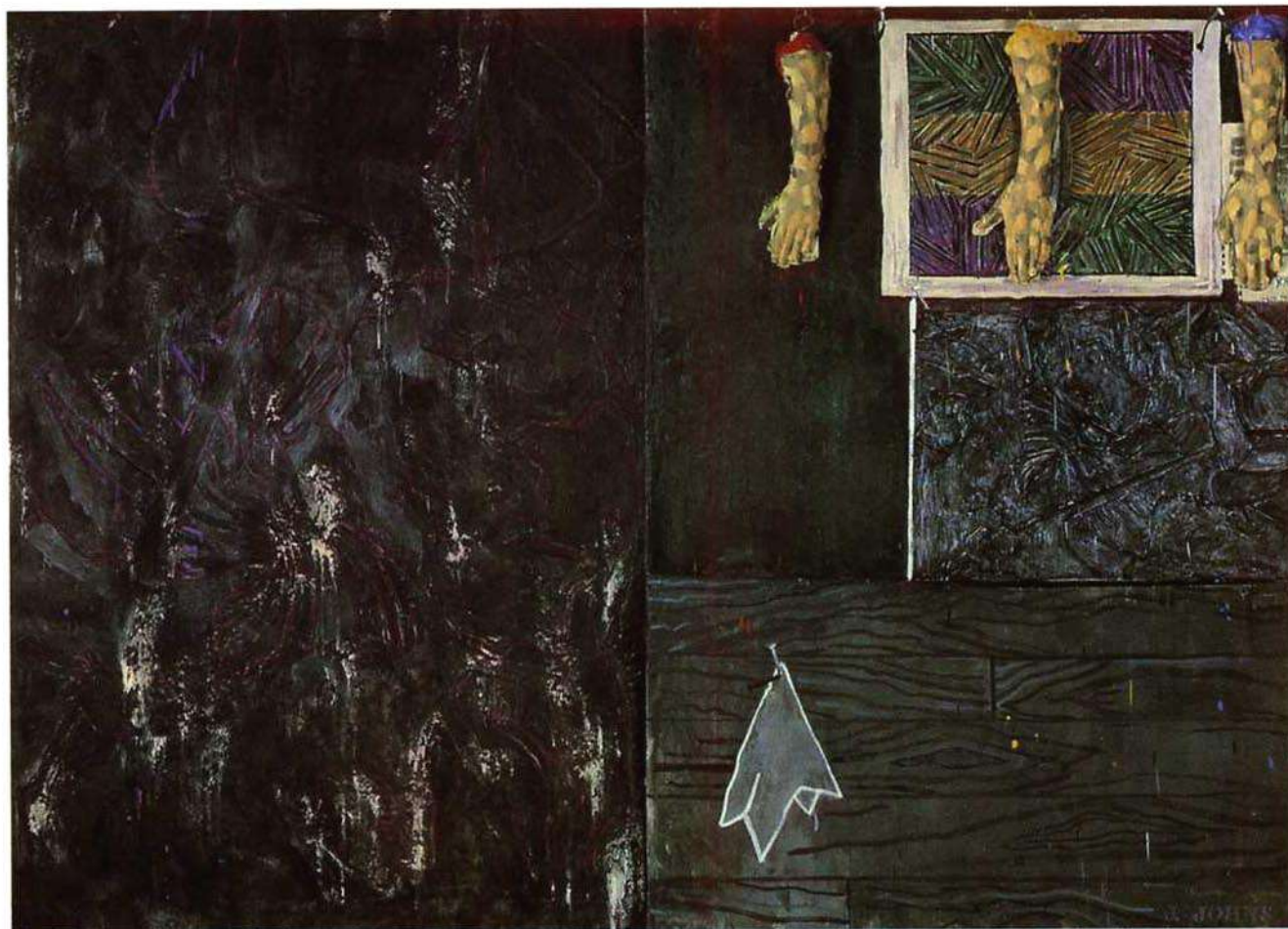
*The condition of a presence.  
The condition of being there.  
its own work*

*its own  
its  
it  
its shape, color, weight, etc.  
it is not another (?)  
and shape is not a color (?)  
Aspects and movable aspects.  
To what degree movable?  
Entities.  
Splitting.*<sup>8</sup>

*Perilous Night* (1982). Le nom de ce tableau est, comme on sait, une citation : un vers de l'hymne national des États-Unis : "The Star Spangled Banner", le drapeau américain, *the flag*, citation à son tour, et par le nom, d'un passé de peinture, les *Flags* de John Cage, dont la partition est introduite dans la partie droite de l'oeuvre et coupée par le bord de la toile : posé sur elle, le bras droit mutilé du peintre, tacheté de couleurs, celui de *In the Studio*, posé aussi, comme pour la désigner, au plus près de la signature du musicien John C., petite variation littérale sur la signature du peintre, J. Johns, qui se lit dans le coin inférieur droit de la toile. Double coupure, triple jeu des signes, triple citation parfaitement "isolée" par ses guillemets picturaux, parfaitement singularisée par ses cadres et trompe l'oeil. De même, le "Crosshatching" qui accompagne à gauche la partition sous un autre bras coupé de moindre dimension : signature iconique, et en relief, de l'artiste par autocitation. Un troisième bras plus petit encore que son changement de taille paraît faire *reculer dans la surface* de la toile, et peut-être aussi dans le temps des symboles et des légendes. Tableau-dans-le-tableau, de même au-dessous, avec son clou placé sur une structure feinte de bois, que raye la "vraie" ombre portée de la "vraie" règle rouge de l'extrême bord droit, etc. Mais ce tableau-dans-le-tableau est, dans une autre tonalité par variation colorée et par déplacement de position (verticale, horizontale), la citation, posée sur la surface du volet droit du diptyque, de son volet gauche. Les métaphores citationnelles déploient leurs procès à l'intérieur de l'oeuvre totale dont une sous-partie cite la moitié. Et

8. "Sketchbook notes", op. cit., p. 110.





*Perilous Night*, 1982  
encaustique sur toile avec objets, 170 × 244 cm  
Collection Robert et Jane Meyerhoff, Phoenix, Maryland



à son tour, peu à peu, le regard découvre le secret du registre gauche : la figure du soldat renversé à terre par l'éblouissante résurrection du Christ, du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald. Il faudra que le regard, la main, le bras et le corps du spectateur jouent avec le tableau de Johns comme avec une image-devinette pour y découvrir l'épée et les plis torsadés de la tunique et les éclats lumineux jetés sur le bras et la jambe... Mais du tableau secret de Johns citant Grünewald, ne jamais oublier que le corps glorieux du Réssuscité s'est définitivement absenté et qu'il ne reste de lui que trois bras tachetés de plaques colorées. Comble citationnel de l'appropriation du corps étranger par intégration et dissimulation : puissance de maîtrise, ou son contraire.

*The watchman falls into the trap of looking. The spy is a different person. Looking is and is not eating and being eaten.*<sup>9</sup>

A vrai dire, ce dernier "cas de figure" recèle, lui aussi sinon quelque paradoxe, du moins une refente où il éclate en contradiction. La maîtrise qui vient d'être évoquée, la puissance d'appropriation et d'absorption s'inverse alors dans son contraire : non plus capacité de tout s'approprier, mais être à ce point possédé par le corps étranger, par la voix et l'écriture autres, que le texte que l'écrivain écrit n'est plus qu'une citation, une immense citation dans laquelle il disparaît indiscernable d'elle. Ainsi moins étrangement qu'il pourrait paraître, Augustin dans ses *Confessions* où l'érudition lectrice discerne, à mesure qu'elle se développe et s'affine, sans cesse de nouvelles citations bibliques, voix multiples du Livre Saint que la voix d'Augustin répète et dans lesquelles son écriture "propre" s'abandonne. Ainsi de Borgès, la fiction de "Pierre Ménard, auteur du Quichotte, dont toute l'ambition fut de reproduire quelques pages qui coïncideraient — mot à mot, ligne à ligne — avec celles de Miguel de Cervantès". Au-delà donc de la possession augustiniennne, la fiction "théorique" de "Pierre Ménard" dans laquelle deux auteurs distincts se trouvent avoir écrit, à trois siècles de distance, le même texte : citation absolue.

En revanche, la dissimulation de la citation paraît procéder d'un autre jeu, de maîtrise encore, comme Pierre Ménard ou Borgès, mais qui ne relèverait pas



Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim, La Résurrection* (détail), 1512-1516  
huile sur bois, 269 × 143 cm  
Musée d'Unterlinden, Colmar

de la fiction théorique, fût-elle constitutive de modèles inouïs de lecture ou d'interprétation. Toute citation est, *nolens volens*, un aveu, celui d'un plaisir pris à un texte, à un passage d'un texte, celui d'une émotion ou d'une passion, celui de la fulgurance brève et locale de la beauté, éblouissant singulièrement l'oeil, le coeur du sujet. Aveu d'une jouissance "propre", trait du fantasme d'un désir : valeur autobiographique. Dissimuler la citation est alors un geste de pudeur : "non, vous ne saurez pas pourquoi ce vers, cette phrase, ce mot m'ont bouleversé". Mais il n'en reste pas moins qu'ils sont là, tapis dans "mon" texte, indiscernables, sauf à mon regard. "Je" les y introduis comme des secrets de "moi" dont "mon" texte serait le dépositaire, espérant inconsciemment (sub-consciemment) qu'un autre regard parviendra peut-être à les discerner à certains signaux où "mes" secrets secrètent leur existence enfouie. La citation dissimulée recèlerait dans sa dissimulation même quelques-uns des traits du fétiche, à usage privé, qui fait du texte où elle est insérée le déni d'un manque auquel "je" refuse de croire.

9. "Sketchbook notes", *Art and Literature*, p. 185.



*My experience of life is that it's very fragmented. In one place, certain kinds of things occur, and in another place, a different kind of thing occurs. I would like my work to have some vivid indications of those differences. I guess, in painting, it would amount to different kinds of space being represented in it.*<sup>10</sup>

L'image citée secrètement, dans *Perilous Night*, une fois découverte ou plutôt secrétée dans l'oeuvre à mon regard, m'a paru se déplacer pour s'enfouir à nouveau dans la section gauche de *Untitled*, 1983, comme si les fragments du même puzzle vaguement s'y retrouvaient, incitant à la même identification ou à une autre affine, ou à une autre encore — piège à fantasmes de projection — jusqu'au moment où j'apprends par l'article de Johnston *Tracking the Shadow* que l'artiste avait caché dans les morceaux de la surface-devinette, et en le retournant, le démon de la Tentation de Saint Antoine, du retable d'Issenheim, le démon de la peste au corps couvert de pustules et d'abcès. (Variations de la citation secrète par les matières, les couleurs et les formats : *Untitled*, 1983, encre sur plastique (63 × 92,1 cm), MOMA, New York ; id., fusain et craie sur papier (84 × 115 cm), collection de l'artiste ; id., encaustique sur toile (127 × 190,5 cm), collection de l'artiste, etc.) Dans la partie droite, la tête de mort du tableau de Cézanne et de l'empreinte de *Skin* s'est déplacée sur un panneau de signalisation suisse avertissant d'une chute possible de gl(ace) et la boîte de café Savarin de 1977 et de 1982, en décor de salle de bains et le bras mutilé de *In the Studio*, en un morceau arraché au corps non de l'artiste, mais du démon de la peste caché dans la partie gauche. Les métaphores citationnelles et autocitationnelles accélèrent leur transit dans les *Untitled* de 1983-84 en déplacements affolés dans leurs volets de droite, miroirs turbulents de la permanence d'un même corps démoniaque rongé par la peste que dissimulent les morceaux en forme de puzzle de la partie gauche : la peste de la citation, des *Flags*, des *Crosshatchings*, des fragments de *Foirades/Fizzles*. J'ajouterai que la présence dans un certain nombre des *Untitled* de l'image-devinette de W.E. Hill "My wife and My Mother-in-law" de 1915 et du vase blanc, bleu, gris (variante de la coupe de Rubin) qui, de silhouette d'objet "plein" s'inverse en intervalle "vide" de découpe des profils de la Reine

Elizabeth et du Prince Philip, j'ajouterai que cette présence ironique d'images ou d'objets, à la fois mêmes et autres, perdant aléatoirement leur identité, me paraît être l'indication explicite de ce qui "réellement" importe, la secrète figure de la peste cachée dans la partie gauche, et par-delà la symbolique des formes et leur interprétation, de la diabolie ambiguë des citations dévorant, comme une peste, les messages de peinture.

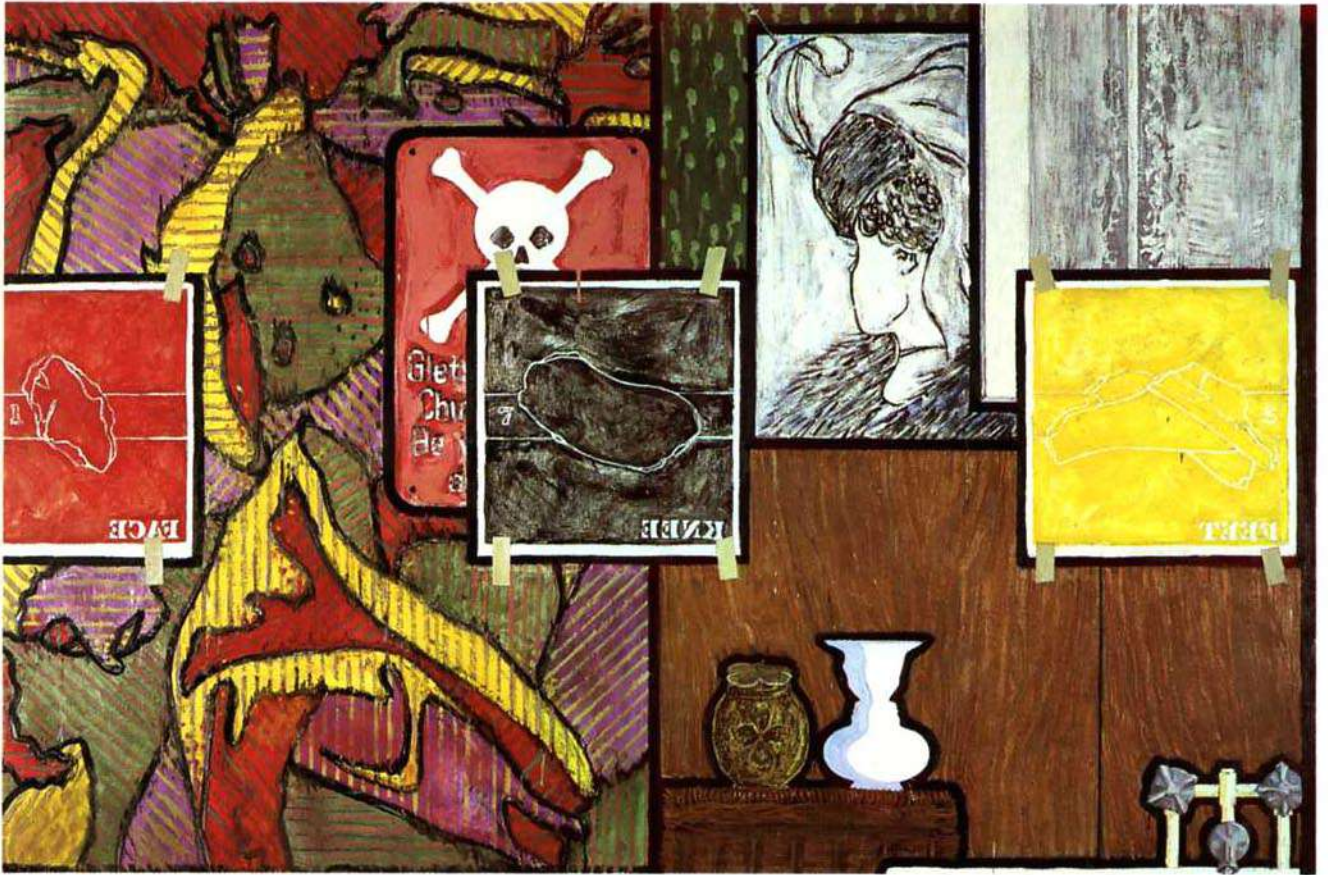
*I think that one wants from a painting a sense of life. The final suggestion, the final statement has to be not a deliberate statement, but a helpless statement. It has to be what you can't avoid saying*<sup>11</sup>.

Valeur juridique de la citation : elle interroge un droit d'auteur. Le temps d'une citation enclose dans ses guillemets et enchassée dans mon discours, je renonce à mon autorité sur le texte que j'écris puisqu'il s'interrompt pour qu'elle puisse intervenir. Mais dans le même temps, même si j'en avoue l'origine par un nom ou une référence, il n'en reste pas moins que, par cette réénonciation miennne, je dépossède un autre auteur de son bien propre, je suspends son droit sur le tout de son texte dont je découpe un fragment sans autre autorisation que celle que je me donne au nom de mon désir, de mon plaisir ou plus prosaïquement en vue d'une utilité rhétorique ou tactique. Ambivalence juridique d'un double droit contrarié. Peut-être plus subtilement encore, cette ambivalence se révèle-t-elle dans l'auto-citation. Il n'est que de voir de quelles précautions de style elle s'entoure dans les ouvrages savants ; l'auteur prie son lecteur de l'excuser de cette autoréférence, comme si était difficilement supportable non seulement le fait de se répéter à quelques années de distance, mais surtout le droit de trouver dans son oeuvre sienne, dans son existence de fait et dans l'archive de son passé, preuves ou arguments, soutien, justification, support à ce qui maintenant s'écrit. Ce n'est pas l'exigence, sinon le devoir, de cohérence et de totalité que l'autocitation interroge, mais le droit d'un auteur à se répéter,

10. Fuller, op. cit., p. 6.

11. David Sylvester, "Interview" cat. *Jasper Johns Drawings*, Museum of Modern Art, Oxford, 1974, p. 4.





*Sans titre*, 1984  
encaustique sur toile, 127 × 190,5 cm  
Collection de l'artiste





Pablo Picasso, *L'Ombre*, 1953  
huile et fusain sur toile, 129,5 × 96,5 cm  
Musée Picasso, Paris

c'est-à-dire à déplacer un fragment d'une oeuvre antérieure dans une oeuvre nouvelle. Par opposition à la constance d'une thématique où s'affirme la poursuite patiente d'un même objectif par le renouvellement des expressions où ce mouvement se manifeste, l'autocitation révélerait, par-delà le droit de propriété sur les oeuvres, ou peut-être dans ce droit, avec la monotonie fragmentaire du même ou l'essoufflement de la création, une interrogation sur l'origine et l'original. Un auteur a-t-il le droit de répéter un morceau d'une de ses oeuvres sans compromettre par là même son statut d'auteur, c'est-à-dire de concepteur, de générateur, de producteur *unique* de cet être *unique* qu'est cette

oeuvre ? L'autocitateur est toujours quelque peu son propre faussaire et l'oeuvre où il s'accueille lui-même a toujours quelque relent de plagiat. Ou si ces qualificatifs paraissent excessifs, l'autocitateur met son droit d'auteur en situation d'ironie.

Des quatre tableaux des Saisons (*Printemps*, 1986 ; *Été*, 1985 ; *Automne*, 1986 ; *Hiver*, 1986 : encaustique sur toile, 190 × 127 cm) dans lesquels il pourrait sembler qu'en référence à l'immuable cycle temporel de la Nature, l'artiste tente de maîtriser l'emballement, proliférant comme peste diabolique, des procès citationnels et sui-référentiels, je ne retiendrai que l'apparition de l'ombre d'une figure humaine, totale — ou presque — mais une ombre, un fantôme (elle-même citation de *L'Ombre* de Picasso (1953) entrant dans sa chambre). N'importe qui, c'est-à-dire le sujet peintre, se projetant sur les fragments, quatre fois autrement déplacés et rassemblés, sur les citations de son oeuvre passée. Cette ombre, elle-même se scinde en deux parties dans l'*Automne* et amorce dans l'*Hiver* son effacement dans un mur gris, reste d'un graffiti délavé par les flocons de neige.

Poussin, au soir de sa vie, avait lui aussi peint les *Quatre Saisons* : le *Printemps* du Paradis terrestre, l'*Été* de la Moisson de Ruth et Booz, l'*Automne* des raisins miraculeux de la Terre promise et l'*Hiver* du Déluge.

L'ombre de n'importe qui, l'ombre du sujet peintre... *an object (the subject?) that tells the loss, destruction, disappearance of objects. Does not speak of itself. Tells of others. Will it include them ? Deluge. (C'est moi qui souligne).*

Louis Marin



*Spring, 1986*  
crayon sur papier, 61 × 46,5 cm  
Courtesy Leo Castelli Gallery, New York

