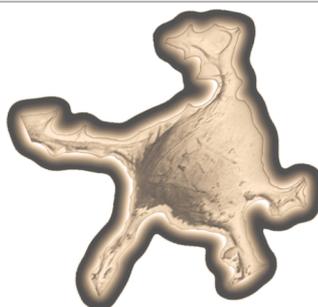


Magali Le Mens
(Paris 1)



L'œuvre comme sécrétion corporelle : les nœuds d'Eva Hesse, perspectives historiques

La critique et l'histoire de l'art contemporain ont souvent mis en valeur le corps de l'artiste comme matière et processus constitutifs de l'art lui-même. Or la conscience de l'implication du corps de l'artiste dans le « faire de l'art »¹ n'est pas une invention du xx^e siècle. En ce qui concerne la période contemporaine, cette conscience pourrait résulter de la maturation des observations scientifiques du xviii^e siècle sur les corps organiques notamment, amplifiées et théorisées à l'époque romantique, lorsqu'on proposait par exemple de rapprocher « tendance à de l'art »² et digestion.

Pour donner un aperçu plus pertinent de cette archéologie du faire de l'art contemporain, je la relierai à la démarche d'une artiste de la fin des années 1960, Eva Hesse³, que la critique avait particulièrement enfermée dans une apparente opposition irréductible entre l'art produit manuellement d'une part, et l'art conceptuel de l'autre. Eva Hesse elle-même situait son œuvre comme appartenant intégralement à ces deux notions, effaçant ainsi cette opposition.

À partir des questions soulevées par la tension induite par deux des dernières œuvres de l'artiste – la deuxième œuvre ayant été construite par réaction aux imperfections que l'artiste trouvait à la première –, je proposerai un rapide aperçu historique, depuis le tout début du xix^e siècle, de la notion de production organique de l'œuvre d'art ou, pour le formuler autrement, de la conscience de la mise en œuvre du corps vivant de l'artiste dans sa pratique créatrice.

La première production sur laquelle portera ma réflexion est *Right After*⁴ exécutée en 1969. Le titre, qui signifie donc « juste après », provient du fait qu'il s'agit de l'œuvre exécutée juste après la première opération de la tumeur au cerveau dont l'artiste est morte. Ce sont des réseaux de fibre de verre entremêlés et accrochés par des crochets au plafond de son atelier. Eva Hesse n'était pas satisfaite de cette œuvre. Elle la trouvait trop belle (« too pretty »⁵), c'est-à-dire trop lumineuse, trop régulière, trop propre et aussi

¹ Winckelmann, pour ne donner qu'un seul exemple, appelait cela la « manœuvre » et « l'exécution », voir Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, tome II, traduction de Huber, Leipzig, 1781, chapitre VII « De la partie mécanique de l'Art des Grecs », p. 271.

² « *Kunsttrieb* » selon Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, traduction de Bernard Bourgeois, Paris, J. Vrin, 2005, Add. § 363, p. 687.

³ Eva Hesse est une artiste américaine importante née en 1936 en Allemagne, morte d'un cancer en 1970.

⁴ *Right After*, 1969, résine moulée sur cordes de fibres de glace, fils et crochets, 198, 1 x 457, 2 x 304, 8 cm, Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin, gift of Friend of Art. Une photographie de l'œuvre est visible sur le site du musée : http://www.mam.org/collections/contemporaryart_detail_hesse.htm.

⁵ Cité par Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976, p.160.

trop rigide (ce qui est dû en partie à la matière utilisée, la fibre de verre)⁶. Elle avait alors désiré refaire cette œuvre de façon beaucoup plus organique, irrégulière et surtout disait-elle « ugly »⁷, c'est-à-dire sale, monstrueux, laid. Un de ses assistants considérait cette œuvre, *Rope Piece*⁸, « œuvre de corde », comme « la réponse artistique à la rigidité de *Right After* »⁹. Elle avait utilisé, cette fois-ci, des cordes de différentes tailles trempées dans du latex, entremêlées et nouées de façon irrégulière. Cette pièce restée « sans titre », que l'on a souvent appelée depuis *Rope Piece*, est l'une de ses dernières œuvres¹⁰. Comme souvent, Eva Hesse travaillait des matières nouvelles pour l'époque, le latex, la fibre de verre, les caoutchoucs... matériaux qu'elle utilisait pour leurs qualités propres, en dehors de leur destination industrielle première. Contrairement à ce que disait Bachelard en 1947 des matières plastiques déterminées pour une industrie, Eva Hesse s'inspirait des qualités particulières de ces matières autant que celle de matières plus « primitives » comme la corde, le métal, le papier-mâché, etc. Bachelard pensait que :

L'ère scientifique où nous vivons nous éloigne des *a priori* matériels. En fait, la technique crée les matières exactes répondant à des besoins bien définis. Par exemple, la merveilleuse industrie des matières plastiques nous offre maintenant des milliers de matières aux caractéristiques bien déterminées, instituant un véritable *matérialisme rationnel* [...]. Mais le problème du travail primitif est tout différent. Alors c'est *la matière qui suggère*.¹¹

Pendant ce sont ces mêmes matières *a priori* déterminées qu'Eva Hesse utilisait.

On peut noter que ces deux œuvres en question, font singulièrement penser au fonctionnement neuronal du cerveau, ne serait-ce que parce qu'elles suggèrent un réseau et des connexions, dans un cas réguliers et circonscrits, dans l'autre cas, irréguliers et irréductibles.

La matière parle au corps

« Les matériaux nouveaux sont l'une des plaies de l'art contemporain » disait Sol LeWitt en 1967 dans ses « Alinéas de l'art contemporain », texte qui rendait compte à l'époque des déclarations d'intention des artistes conceptuels. Et il poursuivait :

Certains artistes prennent les matériaux nouveaux pour des idées nouvelles. [...] Le danger, c'est de faire en sorte que la matérialité prenne le pas sur l'idée (une nouvelle forme d'expressionnisme).

L'art tridimensionnel est toujours un fait physique : tel est son sens le plus expressif et le plus évident. L'art conceptuel est davantage destiné à la pensée qu'à la vue ou à l'affectivité.

⁶ « Sussman : But the nature of *Rope piece* is its flexibility and variability, and that of *Right After* is its rigidity, right ? / Barrette : Yes the nature of the fibreglass [in *Right After*] is that it's rigid. » Elisabeth Sussman (éd.), *Eva Hesse*, San Francisco museum of Modern Art, Yale University, San Francisco, New Haven, 2002, n. p.

⁷ Cité par Lucy Lippard, *op. cit.*, p. 172.

⁸ *Untitled* (« *Rope Piece* »), 1970, Latex sur corde, fils et ficelles, dimensions (approximativement) 365, 8, 320, 228, 6 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Des photographies de l'œuvre sont disponibles sur des sites : http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone5-24-06_detail.asp?picnum=6 et <http://graphics8.nytimes.com/images/2006/05/12/arts/HESS.2.jpg>

⁹ Barger dans le catalogue d'exposition édité par Elisabeth Sussman, *op. cit.*, n. p.

¹⁰ *Untitled* (« *Rope Piece* ») fut probablement la dernière œuvre fabriquée par Eva Hesse. *Seven poles*, conservée au MNAM/Centre Pompidou, est considérée comme la toute dernière œuvre d'Eva Hesse, dont elle n'a pu cependant assurer directement l'élaboration et qu'elle n'a pu voir qu'au travers de photographies.

¹¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947, p. 43.

[...] [T]out ce qui attire l'attention sur le physique d'une œuvre nuit à la compréhension de l'idée et devient un mécanisme expressif. Pour l'artiste conceptuel, il s'agira autant que possible de perfectionner l'accent mis sur la matérialité, ou de l'employer de manière paradoxale (de le convertir en idée) : cette forme d'art exigera la plus grande économie de moyens. [...] On peut également énoncer des idées avec des chiffres, des photographies, des mots, avec tout ce qu'on voudra puisque la forme n'a pas d'importance.¹²

Cette réflexion de LeWitt suppose que les matériaux en général seraient en prise directe avec le corps, et que la force de cette influence serait nocive pour le déploiement de l'idée de l'art, qui doit être alors, le seul but de l'artiste conceptuel. Cette réflexion suppose aussi qu'au travers des sens, le corps, lui-même matière, communiquerait directement avec la matière de l'œuvre¹³.

La notion de sensibilité corporelle à l'œuvre d'art ainsi que celle de production organique de l'œuvre a été très développée au xx^e siècle. Avant cette période, si on prenait en compte le corps de l'artiste, on s'attachait surtout à sa main sans insister sur l'implication plus globale du corps au travers de la main, sans aborder non plus la question des rythmes de production, qui s'impriment dans la matière autant que l'intention consciente de l'artiste. On ne se préoccupait pas non plus autant du plaisir du maniement de la matière¹⁴; toutes choses qui font que l'on a conscience du caractère organique et vivant du corps de l'artiste¹⁵ par le biais de son œuvre. Dans les années 1940, Gaston Bachelard a décrit une certaine appréhension sensuelle de la matière dont la conscience était renforcée par la phénoménologie de la perception et aussi par l'anthropologie. Ainsi citait-il Leroi-Gourhan : « Un spécialiste comme Leroi-Gourhan a reconnu l'incertitude d'une chronologie des outils préhistoriques d'après leur constitution. Selon lui, "c'est la matière qui conditionne toute technique" »¹⁶.

C'est aussi Bachelard qui, à ma connaissance, a relevé le premier le rapprochement qu'Hegel opérait entre le « faire de l'art » ou « l'instinct plastique » et l'excrétion de l'organisme. Non sans une pointe d'humour, Bachelard proposait d'attirer l'attention des psychologues¹⁷ sur cet étrange rapprochement, pourtant central dans la pensée du philosophe de l'Idée :

¹² Sol LeWitt, « Alinéas sur l'art contemporain » (1967), cité dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 912. Sol LeWitt était par ailleurs un ami proche d'Eva Hesse.

¹³ Hegel pensait que seule l'Idée peut tendre à la perfection et que la nature et la matière sont toujours soumises à l'accidentel, tout comme les artistes conceptuels qui pensaient que mettre en forme une idée dans une matière peut dénaturer, parce qu'elle peut détournerait l'attention du spectateur de l'idée pure. La définition de l'art par les artistes conceptuels coïncide en partie avec l'une des définitions de l'art par Hegel. Elles ont en commun la conscience que l'art est d'abord affaire de conventions : « toutes les idées sont de l'art si elles concernent l'art et entrent dans les conventions artistiques », disait Sol LeWitt (in « Positions » [1969], cité dans Charles Harrison et Paul Wood, *op. cit.*, p. 914). Cependant, l'art conceptuel rejetait la tradition de la peinture et de la sculpture, là où Hegel proposait aux artistes de rester dans ces conventions bien déterminées. Pour lui, on reconnaît l'œuvre parce qu'elle est principalement une production de l'esprit construite selon un ensemble de conventions fixes et déterminées. Et c'est justement parce qu'il existe ces conventions avec des barrières très déterminées que l'art peut être une production de l'esprit. Voir, Hegel, *op. cit.*, Ad. § 368, p. 700-701. Dans les deux cas, c'est seulement lorsque l'art s'inscrit dans ces pratiques déterminées et définies qu'il est art d'idée et donc art le plus valable.

¹⁴ Bien sûr, ce constat appellerait des nuances : Alberti, dans *De Pictura* (1435), livre II, traite par exemple du plaisir de manier la peinture. Je remercie Delphine Lesbros de m'avoir indiqué cette référence.

¹⁵ Voir par exemple l'importance que prenaient pour Pontormo certaines fonctions corporelles, puisqu'il notait, avec des commentaires, son régime alimentaire, ses dérangements intestinaux, la qualité de sa digestion et de ses déjections. Voir *Le Journal de Jacopo da Pontormo*, traduit par Jean-Claude Lebensztejn, avec la collaboration d'Alessandro Parronchi, Aldines, 1992.

¹⁶ André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la matière*, p. 18, cité par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 43. Voir aussi Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

¹⁷ Dans le chapitre vi « Sur les transpositions de pulsion plus particulièrement dans l'érotisme anal » (1917) de *La Vie sexuelle*, Paris, Puf, 1969, Freud analyse comment les excréments et la naissance des enfants sont assimilés dans l'imaginaire symbolique enfantin : « L'enfant est bien considéré comme *Lumpf* [excrément] comme quelque chose qui

Il faut que les psychologues s'attachent très soigneusement aux primitivités de l'instinct plastique. Par exemple, il serait intéressant de doser les éléments inconscients d'une théorie comme celle de Hegel. Hegel étudie l'instinct plastique après le processus digestif et il écrit [...]: "L'instinct plastique est, comme l'excrétion, un acte où l'animal devient comme extérieur à lui-même" et [...] "L'animal excrète des matières dans le but de produire des formations de sa propre substance. Et ce n'est pas le dégoût qui le pousse à excréter ainsi ; mais les excréments en sortant de l'animal sont façonnées par lui pour satisfaire ses besoins".¹⁸

On peut donc trouver les prémices d'une conscience organique de la production de l'art dans la pensée d'Hegel au début du XIX^e siècle. Dans sa *Philosophie de la nature*, il développe l'idée que l'excrétion est une projection de soi-même hors de soi, et que cette projection organique des matières excrémentielles a quelque chose à voir avec « une tendance à de l'art » soit le façonnage.

Digestion, projection, « tendance à de l'art »

La *Philosophie de la nature* de Hegel, élaborée entre 1818 et 1830 environ, constitue le deuxième volume de son *Encyclopédie des sciences philosophiques*, et un vaste projet inspiré des avancées scientifiques de son époque. Pour Hegel, la particularité de l'organisme se trouve dans le processus de digestion, processus qui est une médiation entre le corps et l'extérieur. L'organisme se nourrissant s'empare de quelque chose d'extérieur pour le transformer en soi-même – l'extérieur est alors assimilé par l'organisme. Puis, par l'excrétion, l'organisme peut façonner cet extérieur intériorisé, c'est ce qu'Hegel nomme « Kunsttrieb », terme que Bourgeois¹⁹ traduit par la « tendance à de l'art » et que Vera rendait au XIX^e siècle par « l'instinct plastique ». Dans cette « tendance à de l'art », Hegel inclut l'excrétion organique, la transformation de l'air par la voix, et les productions de nids, de toiles ou de cocons bavées d'eux-mêmes par les insectes.

Hegel était très inspiré par la physiologie moderne alors en pleine expansion dans la médecine allemande²⁰. « Le processus de nutrition » explique Hegel « est seulement cette transformation de la nature inorganique en une corporéité qui appartient au sujet [...]. Cette puissance de l'animalité est le Rapport substantiel, la chose principale dans la

se sépare du corps en passant par les intestins ». Par ailleurs, dans « La sexualité infantile », inclus dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1987, Freud détaille le jeu (constipation/ laisser-aller) du petit enfant avec ses matières fécales à des fins de plaisir. Je remercie Delphine Lesbros d'avoir retrouvé ces références.

¹⁸ Bachelard, *op. cit.*, p. 106-107, chap. « Les matières de la mollesse » (pour le texte de Hegel, voir Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie de la nature*, t. 3, Vera, Augusto éd. et trad., Paris, Ladrage, 1866, p. 388-389). Bachelard cite ici, en note, un auteur anglais du XVII^e siècle, Guillaume Maxwell : « "Les excréments des corps animaux retiennent une portion d'esprit vital, et par conséquent on ne saurait leur refuser la vie. Cette vie est de même espèce que la vie animale... Il y a entre le corps et les excréments une chaîne d'esprits et de rayons... La vitalité dure aussi longtemps que les déjections ne sont pas changées en corps d'une nature différente" (in Van Swiden, *Analogie de l'Electricité et du Magnétisme*, t. II, p. 366). Le colonel de Rochas cite longuement les développements de ce texte, repris par Durville dans son *Traité expérimental du Magnétisme*, p. 107.»

¹⁹ Je remercie Jean-Luc Nancy de m'avoir indiqué la traduction de Bernard Bourgeois (2004), venue remplacer celle d'Auguste Vera qui datait du XIX^e siècle (1863).

²⁰ Pour tout ce qui a trait à la physiologie, Hegel s'inspire principalement du *Manuel de physiologie humaine empirique* [1801-1802] de Johann Heinrich Ferdinand Autenrieth (1772-1835), qui enseignait l'anatomie, la physiologie et la chirurgie à Tübingen, « même si son *Manuel de physiologie humaine empirique* s'inscrivait contre les idées spéculatives de la Philosophie de la nature », comme le note Bernard Bourgeois in Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., p. 646.

digestion »²¹. Dans sa description du processus de digestion, il explique aussi que l'organisme se met en colère envers l'extérieur qu'il assimile afin de le digérer :

En raison du combat avec l'extérieur, l'être organique est sur le point d'être en perdition ; il se dépouille de quelque chose en face de cet être inorganique. Ce que l'organisme a à surmonter, c'est donc le processus, qui est le sien propre, d'être impliqué avec l'extérieur.²²

Hegel se demande aussi pourquoi l'organisme a toujours besoin de rejeter une partie de ce qu'il assimile. On pourrait, en effet, imaginer qu'avec un régime particulier, l'organisme ne consomme que ce dont il a besoin. Se pose alors la question de l'utilité physiologique des excréments. Hegel se sert de l'analyse des matières excrémentielles issues de différents modes d'alimentation, qui avaient été faites par différents scientifiques de l'époque, et il constate que dans ces matières on trouve les restes de substances chimiques de l'organisme digestif lui-même, qui ont servi au processus d'assimilation. D'où il conclut que

L'activité de l'organisme est une activité finalisée, car celle-ci consiste précisément dans le fait de se débarrasser du moyen, une fois le but atteint. La bile, le suc pancréatique, etc., ne sont ainsi rien d'autre que le propre processus de l'organisme, que ce dernier fait s'évanouir [hors de soi] dans une figure matérielle. Le résultat du processus est le rassasiement, le sentiment de soi, qui, à l'encontre du manque précédent, éprouve la complétude.²³

Mais surtout, et c'est le point sur lequel je voudrais insister, par les excréments, l'organisme façonne le monde extérieur en « une figure matérielle ». Car non seulement l'organisme se reproduit lui-même et fait sien le monde extérieur par la digestion, au sens où « l'animal est satisfait en apaisant sa faim et sa soif » et clôt le processus de la digestion²⁴, mais, précise Hegel, « il n'a pas encore satisfait *lui-même* ; cela il ne l'obtient que maintenant. En tant qu'il rend l'extérieur conforme à lui-même, il a, dans une présence extérieure, lui-même, et il jouit de lui-même »²⁵. C'est bien une transformation du monde extérieur en quelque chose de personnel qu'Hegel nous présente comme une tendance formatrice, une transformation sans outils autre que soi, qui se projette organiquement hors de soi. Hegel rapproche alors en guise d'exemple, cette tendance formatrice de la voix :

À la tendance formatrice, appartient aussi la *voix*, qui consiste en ce qu'on s'insère en s'y formant dans l'air, cette subjectivité idéale, qu'on s'entend dans le monde extérieur. Les oiseaux, principalement, vont jusqu'à cette jouissance de soi enjouée : la voix n'est pas, chez eux, une simple annonce du besoin, elle n'est aucunement un simple cri, mais le chant est l'extériorisation sans désir, dont l'ultime détermination est la jouissance de soi-même.²⁶

²¹ « Les animaux et les plantes que l'animal consomme sont, certes, déjà des réalités organisées, mais, pour cet animal, ils sont, relativement, [à] son être, inorganique[s]. » Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., § 365, p. 677.

²² *Id.*, p. 684, § 365.

²³ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., p. 686-687. A la suite de ce passage, Hegel précisait : « L'entendement s'en tiendra toujours aux médiations comme telles et les regardera comme des Rapports extérieurs, en comparant d'un point de vue mécanique et chimique ; ce qui est pourtant tout à fait subordonné par rapport à la libre vitalité et au sentiment de soi. L'entendement veut savoir plus que la spéculation et il la regarde de haut, mais il reste toujours dans la médiation finie et ne peut saisir la vitalité en tant que telle. »

²⁴ *Id.*, p. 685 : « L'opération abstraite de se repousser de soi-même, par laquelle l'animal se rend extérieur à lui-même, est l'*excrétion*, qui clôt le processus de l'assimilation. [...] Les excréments ne sont donc rien d'autre que ceci, à savoir que l'organisme, reconnaissant son erreur, rejette son implication avec les choses extérieures ; et c'est ce que confirme la constitution chimique des excréments. »

²⁵ *Id.*, p. 689-690.

²⁶ *Id.*, p. 690.

Les excréments, la voix, les toiles et nids des insectes bavés d'eux-mêmes, impriment donc la trace de l'organisme dans le monde extérieur, le transforment et le façonnent : « La tendance formatrice est ainsi, elle aussi, de même que l'excrétion, une manière de se faire soi-même extérieur à soi, mais en tant qu'insertion façonnante de la forme de l'organisme dans le monde extérieur »²⁷.

La « tendance à de l'art » en tant qu'instinct est particulièrement à l'œuvre chez les animaux²⁸. Elle fonctionne de la même façon dans le domaine des idées, chez l'artiste qui les manie et qui par cela assimile le monde et le transforme. « Cette tendance à de l'art apparaît, pour Hegel, comme un agir finalisé, comme une sagesse de la nature »²⁹. Car « la tendance formatrice est en fait *analogue* à l'entendement, en tant qu'il est ce qui est conscient de soi-même »³⁰, mais il s'agit alors d'un entendement inconscient de lui-même. Car « en tant que tendance à de l'art, ce concept³¹ est seulement l'en-soi intérieur de l'animal, seulement le maître d'œuvre inconscient ; ce n'est d'abord que dans la pensée, chez l'artiste que le concept est pour lui-même », même si il est alors désincarné et qu'il n'en reste plus rien d'instinctif³². Ce sont bien les bases de la conscience organique de l'art contemporain que Hegel propose ici³³.

« La *tendance à de l'art* » est décrit comme un « instinct » qui est issu du « processus théorétique idéal », c'est-à-dire la conscience de soi d'un être vivant particulier et du « processus réel de la digestion ». « La tendance formatrice » chez les animaux, qui existe aussi au niveau des idées chez les artistes, est, « de même que l'excrétion, une manière de se faire soi-même extérieur à soi ». Alors, cette « tendance à de l'art » trouve sa satisfaction par la forme³⁴.

Toiles d'araignées

« La *première* forme de la tendance à de l'art » selon Hegel, « est la construction instinctive de nids, de terriers, de gîtes, afin que la totalité universelle du milieu entourant l'animal, même si c'est seulement suivant la forme, soit la sienne »³⁵. Car « l'*autre* côté

²⁷ *Id.*, p. 687.

²⁸ « Cuvier dit que, plus haut se situent les animaux, d'autant moins ils ont de l'instinct, les insectes en ayant le plus », *id.*, p. 688.

²⁹ *Id.*, p. 687.

³⁰ *Ibid.*

³¹ C'est une tendance, ou un « Rapport actif » au monde, parce qu'il transforme celui-ci en répondant en même temps à un besoin de la nature. « On ne peut faire aucun pas dans la considération de la nature si l'on n'a pas appréhendé le but, c'est-à-dire précisément ce qu'il y a de prédéterminé qui est actif, qui se rapporte à un Autre et, dans ce Rapport, se conserve soi-même en tant qu'il assimile l'Autre. Le concept est la relation de ces moments : une formation de l'extérieur ou des choses séparées qui ont une relation avec le besoin. » *Id.*, p. 687-688.

³² « Dans le vivant, se trouve ce caractère plus élevé, d'être l'activité qui forme les choses extérieures et qui les laisse, en même temps, dans leur extériorité, parce qu'elles ont, sans réserve, en tant que moyens conformes à un but, une relation au concept. » *Id.*, p. 688.

³³ Hegel reste, par ailleurs, très classique par rapport à son époque, quant à sa conception de l'art ; voir note 13.

³⁴ « Par la forme, la tendance peut se satisfaire sans que l'ob-jet soit supprimé ; mais ce n'est là qu'un des côtés de la tendance formatrice. L'autre côté est que l'animal sépare de lui-même des formations, toutefois non par dégoût, pour s'en défaire, mais les excréments, rendus extérieurs, sont mis en des formes, en tant qu'ils satisfont le besoin de l'animal. » *Id.*, p. 688.

³⁵ *Ibid.*

de la tendance à de l'art consiste en ce que beaucoup d'animaux se préparent préalablement leurs *armes*, par exemple l'araignée les rets de sa toile, en tant que médiatisant la capture de leur nourriture »³⁶. « De tels animaux, qui s'appêtent leurs armes mêmes à partir d'eux-mêmes » s'en séparent volontairement³⁷. « Les araignées, par exemple, façonnent, à partir d'un matériau apprêté par des organes propres, des œuvres relevant d'un art »³⁸. Hegel met donc sur le même plan les excréments et la toile de l'araignée, construction sécrétée du corps de l'insecte par un organe particulier, comme relevant de la même tendance à ingérer le monde pour ensuite le transformer et le faire sien. Ce sont alors bien des « œuvres relevant d'un art ».

L'idée de l'araignée façonnant, « à partir d'un matériau apprêté par des organes propres, des œuvres relevant d'un art », montre aussi combien cette conscience d'un mode de production organique de l'œuvre d'art trouve ses prémices dans la notion romantique d'organisme³⁹ ainsi que dans la physiologie médicale du début du XIX^e siècle. Dans l'essai sur les beaux-arts du célèbre médecin physiologiste français, Paul-Joseph Barthez⁴⁰, publié au début du XIX^e siècle, celui-ci y développait l'idée que c'était au sein même de l'esprit de l'artiste qu'avait lieu un « travail analogue » à la nutrition :

Il me semble qu'il se fait dans l'esprit de l'artiste, un travail insensible, comme analogue au travail de la nutrition des corps vivants, qui se répète assidûment dans tout le cours de[s] études [de l'artiste] ; que cet esprit, après avoir reçu par les sens diverses idées et de formes et d'expressions de mouvements plus ou moins parfaites, se pénètre de ces idées, et en est profondément modifié ; enfin, qu'il est ainsi disposé à créer des formes et des expressions analogues qui sont d'autant plus belles, qu'il possède à un plus haut degré le génie ou la faculté génératrice de conceptions grandes et nouvelles.⁴¹

L'image ou l'idéal est donc pour Barthez d'abord issue d'un processus organique à l'œuvre dans l'esprit de l'artiste⁴². Quelques années plus tard, dans son journal, Delacroix exprimera le même type d'idée, utilisant aussi l'image de la digestion. Le peintre emmagasine des images que sa mémoire digère en quelque sorte, afin de donner aux futures créations un idéal plus générique et personnel composé de ces images digérées :

Il est donc beaucoup plus important pour l'artiste de se rapprocher de l'idéal qu'il porte en lui, et qui lui est particulier, que de laisser, même avec force, l'idéal passager que peut présenter la nature, et elle présente de telles parties ; mais encore un coup, c'est un tel homme qui les y voit, et non pas le commun des hommes, preuve que c'est son imagination qui fait le beau, justement parce qu'il suit son génie. Ce travail d'idéalisation se fait même presque à mon insu chez moi, quand je recalque une composition sortie de mon cerveau. Cette seconde édition est toujours corrigée et plus rapprochée d'un idéal nécessaire [...]. La plupart de ces peintres, qui sont si scrupuleux dans l'emploi du modèle, n'exercent la plupart

³⁶ « [D]e même que d'autres animaux, avec leurs griffes, leurs pieds, le polype avec ses bras, se donnent une extension plus grande, pour sentir et saisir leur proie », *ibid.*

³⁷ *Ibid.* Il remarque aussi que « [...] tous les animaux neutres, parmi les insectes, ont, à la place des parties génitales, certains autres organes qui fournissent un matériau pour la production d'œuvres relevant d'un art [...] » mais que la réciproque n'est pas vraie, puisque les araignées ne sont pas des animaux neutres. L'idée platonicienne de production d'une œuvre équivalente à la reproduction pour atteindre à l'immortalité est-elle ici appliquée aux insectes ?

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Je renvoie notamment pour le détail de cette notion à Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache, Introduction à La Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Éditions du Limon, s. l, 1990.

⁴⁰ Paul-Joseph Barthez (1734-1806) était le créateur de l'école vitaliste de Montpellier. Il était aussi clinicien et philosophe, professeur de la faculté de médecine de Montpellier, et médecin consultant de Napoléon I^{er}.

⁴¹ Paul-Joseph Barthez, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, (ouvrage posthume), Paris, Léopold Colin, 1807, p. 46.

⁴² Pour Barthez c'était seulement par ce processus que l'artiste se faisait une idée du beau idéal, *id.*, p. 47.

du temps leur talent de le copier avec fidélité que sur des compositions mal digérées et sans intérêt.⁴³

La conscience d'un processus organique nécessaire à la production de l'œuvre d'art recevait donc sa première formulation théorique à une époque où le but de l'art était d'abord idéal, y compris pour Hegel lui-même, au sens où le but premier de l'artiste était de transmettre une idée au travers de son art⁴⁴. Dans ce cadre intellectuel et moral, il n'y avait pas de place pour la mise en valeur d'un mode de production purement corporel de l'œuvre d'art. Et pourtant, comme les choses ne sont jamais purement linéaires en matière d'histoire – un système ne vient jamais complètement subitement remplacer l'autre – pour Hegel, cette tendance formatrice était l'affirmation, par l'individu lui-même, de son existence propre.

Revenons à l'œuvre comme toile d'araignée, car l'image de l'araignée fabricant et façonnant une œuvre issue d'elle-même est particulièrement frappante⁴⁵ pour l'art contemporain.

Bill Barette, un des assistants d'Eva Hesse, disait à propos de *Rigth After* que « la toile de cordes collées/accrochées est admise pour empiéter dans la pièce, et comme la toile d'araignée à laquelle l'œuvre ressemble, elle est arrangée pour être à la fois belle et répugnante »⁴⁶. Cette représentation de l'artiste en araignée permet de souligner quelques aspects particulièrement développés dans l'art contemporain : l'importance du processus de fabrication de l'œuvre, de son lieu de production et par conséquent de son caractère éphémère.

Processus

Lorsque Eva Hesse propose de définir l'art en 1967, elle affirme qu'il est « détaché mais intimement personnel »⁴⁷, et explique en outre que le processus de fabrication de l'œuvre peut être long, comme lors d'un processus de maturation organique⁴⁸. En effet, le maniement du matériau dans le procédé du nouage et de l'accrochage est plus

⁴³ Eugène Delacroix, 13 octobre 1853, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 366-367. À cette notion d'idéalisation sans modèle, Baudelaire apportait un cadre dans sa rubrique intitulée « Du chic et du poncif », dans le « Salon de 1846 » : le chic est une « monstruosité moderne » soit un « abus de la mémoire » dû plutôt à « la main » qu'au cerveau du peintre (Charles Baudelaire, *Critique d'art*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 128).

⁴⁴ Par exemple, la question de l'illusion, provoquée par les dangers d'une trop grande ressemblance des œuvres avec le vivant, n'était tolérée qu'à ce prix. On s'était d'ailleurs beaucoup affronté à l'époque sur cette notion. Ainsi, même Quatremère de Quincy, en 1815, admettait une certaine vie autonome des œuvres d'art, ou une certaine apparence de vie des œuvres, à la condition que celles-ci remplissent leurs missions qui était de « communiquer la pensée ». Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'Art...* Paris, de l'imprimerie de Crapelet, 1815, p. 61.

⁴⁵ Voir par exemple les différentes interprétations des mythes grecs d'Arachné, dans la thèse d'Anne Creissels soutenue en juin 2006 sous la direction d'Eric Michaud, « Le travail du mythe dans l'art contemporain: la différence des sexes en question », EHESS, chapitre intitulé « L'ouvrage d'Arachné : la résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois ». Voir aussi mon travail de maîtrise, « L'araignée, une image de l'artiste, les nœuds et les liens dans l'œuvre d'artistes contemporains », sous la direction de Itzhak Goldberg, Université de Provence, juin 1997.

⁴⁶ On peut noter au passage que Delacroix n'était pas insensible à l'aspect esthétique de la toile d'araignée ; voir Delacroix, *op. cit.*, p. 594.

⁴⁷ New York, 28 février 1967 : « 1. L'art est ce qu'il est [...] 6. détaché mais intimement personnel », Eva Hesse, *Sculpture*, Whitechapel Art Gallery, London, 1979, n. p.

⁴⁸ 24 avril 1960 : « J'en fais presque trop aussi, j'immobilise mon œuvre dans un moule, au lieu de la laisser me parler, de la laisser bouger et se développer. Je lui impose une idée – je ne la laisse pas évoluer à partir de ce qu'elle est. [...] Je ne sais pas accepter le long processus de formation. Peur de mes possibilités, de les vivre, de les explorer. » Helen A. Cooper, « Eva Hesse : journal et carnets », cité in Catherine David, Corine Diserens, Linda Norden, Joan Simon, *Eva Hesse*, Paris, éd. du Jeu de paume, 1993, p. 160.

important pour Eva Hesse que son utilisation traditionnelle. Elle dit, à propos d'œuvres en fibre de verre et latex : « Les matériaux que j'emploie sont en fait des matériaux qu'on moule, mais je ne veux pas les utiliser ainsi. Je veux les utiliser directement, éliminer le moulage...C'est le procédé qui m'intéresse, une forme de liaison très immédiate »⁴⁹. Tout le processus et « le faire de [s]on travail » sont donc aussi important que le résultat, même si elle n'a pas une idée consciente de ce processus au moment où elle travaille. Elle n'agit pas selon une prédétermination, mais appréhende les matériaux de façon intuitive :

Tout est processus et le faire de mon travail est vraiment intéressant, mais je ne l'ai jamais pensé comme « maintenant je roule [ou j'enroule], maintenant je jette, maintenant je mets dans le caoutchouc ». Je n'y pensais jamais pour d'autres raisons que le processus était ce dont j'avais besoin pour aller où j'étais en train d'aller. J'ai certaines sensations maintenant pour mettre les choses comme elles sont.⁵⁰

Elle précise encore à propos du maniement du caoutchouc :

Je peux le contrôler mais je ne veux pas vraiment le changer. Je ne veux pas ajouter de la couleur ou le faire plus épais ou plus fin. Il n'y a pas de règle. Je ne veux pas suivre de règles. Je veux changer les règles. Dans ce sens, transformer le matériau devient important parce que je ne fais pas assez avec. Je ne fais pas assez autre chose avec la forme, laquelle j'estime est l'absurdité. Je la garde simple, très simple, alors c'est comme du matériel accroché. Mais je ne fais pas ça avec des intentions. Parfois je sens qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec moi. Je n'ai pas cette précision d'esprit ou seulement je ne sens pas le chemin. Je ne sais pas si je suis seule [à être comme ça] mais je n'ai pas cette sorte de système. Peut-être le mien est-il un autre type de système.⁵¹

L'un des amis d'Eva Hesse a insisté sur le « côté viscéral de son œuvre »⁵². Contrairement à beaucoup d'autres artistes conceptuels qui avaient renoncé à l'exécution personnelle de leurs œuvres,

elle n'a jamais renié la satisfaction personnelle, le plaisir qu'elle trouvait à exécuter ce qui lui donnait l'élan nécessaire pour créer. [...] Eva ne craignait pas de se salir. On sent l'odeur de l'atelier dans son œuvre. Elle passait beaucoup de temps à travailler. Ce qui donne à sa sculpture une autorité qu'on n'obtient pas en s'attaquant soudain à quelque chose. Comment dire... vous avez des œuvres d'art qui renvoient au spectateur le temps que l'artiste a passé à les regarder.⁵³

Lieu

Un autre aspect de l'art contemporain particulièrement mis en valeur par l'image de l'araignée est l'importance du lieu dans le processus de création, puis dans la spatialité de l'œuvre lors de son exposition. Francis Ponge décrivait l'atelier comme un lieu où l'artiste pouvait se métamorphoser. L'artiste y « mue et palpète et s'arrache ses œuvres. Qu'il faut considérer dès lors comme des peaux », disait-il⁵⁴. C'est aussi l'image de

⁴⁹ Transcription de l'interview Hesse-Nemser, avril 1968, in Helen A. Cooper, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁰ C'est que Eva Hesse répondait à Cindy Nemser lorsqu'elle lui demandait si son œuvre avait à voir avec le processus dans le sens où Richard Serra l'entendait (Cindy Nemser, « A conversation with Eva Hesse », reproduit dans Nixon Mignon (ed.), *Eva Hesse*, Cambridge, London, MIT Press, 2002, p. 20).

⁵¹ Cindy Nemser, *op. cit.*, p. 20.

⁵² Entretien Mel Bochner et Joan Simon, « A propos d'Eva Hesse », in *op. cit.*, p. 49.

⁵³ Voir à ce sujet l'entretien de Mel Bochner et Joan Simon (*op. cit.*, p. 49-50), où Mel Bochner répond à la question de l'exécution de l'œuvre dans les années 1960.

⁵⁴ Francis Ponge, « L'atelier », in *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962, p. 111-112.

l'araignée qu'utilisait Van Gogh dans une lettre à son frère, pour lui expliquer qu'il restait installé dans son atelier, comme une araignée dans l'attente de sa proie :

Je comprends que je n'y perds absolument rien en restant en place et en me contentant de voir passer les choses, comme une araignée dans son filet attend les mouches. Je ne veux rien forcer et comme je suis installé maintenant, je peux profiter de tous les beaux jours, de toutes les occasions pour attraper un vrai tableau de temps à autres.⁵⁵

Les deux œuvres d'Eva Hesse qui ont particulièrement retenu mon attention ont été faites en étant accrochées aux poutres de son atelier, elles étaient « admise[s] pour empiéter dans la pièce » selon Bill Barette ; aussi, lorsqu'elles ont été déplacées, il n'a jamais été possible, malgré l'usage des photographies d'époque, de reconstituer leur forme originelle. Et à chaque exposition de ces œuvres lors des ces dernières années, les catalogues d'exposition ont retranscrit les débats entre spécialistes sur leur accrochage. Eva Hesse était d'ailleurs consciente du caractère éphémère de ses œuvres. Dans ce cas aussi, l'image de la toile d'araignée est efficiente, puisqu'elle n'est pas faite pour durer.

« des matériaux créent une fin par leur virtualité »

Eva Hesse écrit dans son journal en 1960 :

Matériaux 2 points de vue :

- a) des matériaux sans vie jusqu'à ce que le créateur leur donne une forme
- b) des matériaux créent une fin par leur virtualité.⁵⁶

Cette remarque fait mentir la réflexion de Sol LeWitt qui pensait qu'un travail à partir de matériaux était nuisible à l'idée. Elle montre aussi combien l'appréhension intuitive du matériau permettait à Eva Hesse d'en sortir des formes qui impressionnaient ses pairs, artistes conceptuels :

Evacuer la notion de temps ! En fait, le temps de l'action, le temps du travail physique n'a pas besoin d'être long. C'est la puissance de l'idée, l'exécution pourrait prendre un instant ou un an, traîner à partir de toiles depuis longtemps résolues. On vit avec l'œuvre en réalité – c'est autant de travail que d'appliquer de la matière sur une toile. Pourtant l'exécution elle-même ne peut absolument pas être minimisée, ne peut pas être traduite seulement en idées. La vision doit être élucidée sur la toile, être vue hors de soi. Les idées ne sont jamais nouvelles. Le maniement et les rapports des idées transformées en œuvre d'art peuvent être nouveaux. Quand ces deux éléments sont en harmonie, en état de fonctionner, la difficulté réside dans la manière d'opérer.⁵⁷

Dans cette démarche propre à l'artiste on retrouve aussi celle d'Hegel qui concilie l'Idée ou l'Esprit et la matière⁵⁸, car pour lui, « l'esprit n'est tel qu'en s'incarnant, en se

⁵⁵ Arles sans date [1888], in Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, trad. Louis Roëdlant, Paris, Gallimard, 1956, p. 417.

⁵⁶ Octobre 1960, in Helen A. Cooper, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁷ 2 mai 1961, in Helen A. Cooper, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁸ Voir aussi comment un penseur et homme de science du XVIII^e siècle conciliait l'idée et la matière : La Mettrie se demandait si les idées ou perceptions n'étaient pas « autre chose que des modifications corporelles, quoique je ne conçoive pas comment des modifications pensent, aperçoivent, etc. » Julien Offray de La Mettrie, *Abrégé des*

naturalisant »⁵⁹. C'est pourquoi « l'organisme est un organisme vivant, dont les viscères sont déterminées par le concept ». De même que, par exemple, « la beauté artistique parfaite doit nécessairement toujours être individualisée » :

Le type universel qui se trouve au fondement ne peut, pourtant, alors, assurément, pas exister comme tel, mais l'universel, parce qu'il existe, existe dans une *particularité*. De même, la beauté artistique parfaite doit nécessairement toujours être individualisée. C'est seulement dans l'esprit que l'universel, en tant qu'Idéal ou Idée, a son être-là universel. [...] L'organisme est un organisme vivant, dont les viscères sont déterminées par le concept ; mais ensuite, il s'adonne aussi entièrement à cette particularité.⁶⁰

À Cindy Nemser qui demandait à Eva Hesse peu avant sa mort si elle commençait une œuvre par une idée, celle-ci lui répondait : « L'idée originale peut juste être intuitive, c'est pas vrai ? Aussi c'est juste une chose émotionnelle. Alors vous calculez à partir de ça et vous poursuivez sans aucune divergence »⁶¹. Chez elle aussi le processus intuitif, l'appréhension corporelle des matériaux rejoint l'idée, par le biais d'une forme. Cela est d'autant plus fort, que son désir de refaire *Right After* et sa satisfaction devant la forme irrégulière et embrouillée de *Rope Piece* illustrent la force de son intuition, qu'elle disait plus sensible depuis qu'elle était malade :

J'ai de fortes sensations à ce propos pour être honnête, qui se sont accrues depuis que j'ai été malade. Et dans le processus j'aime être – cela sonne éculé – vraie à propos de quelque soit ce que j'utilise afin de l'utiliser le moins prétentieusement et selon le chemin le plus direct. Jusqu'à présent vous pourriez dire que ce n'est pas toujours vrai, par exemple j'ai caoutchouté des pièces de mousseline.⁶²

Si les fils, les cordes et les nœuds donnent une image des connexions entre les neurones du cerveau, l'irrégularité de *Rope Piece* et son empiètement dans l'atelier démontrent en image la progression de la maladie dans le cerveau de l'artiste, car ces tumeurs cérébrales sont elles-mêmes difficilement limitées et repérables⁶³. La forme obtenue ici est bien plus organique, plus irrégulière, et moins circonscrite.

Lorsque le matériau du nœud et le geste de nouer sont, selon la formule de Bernard Noël, « à la fois matière et façon »⁶⁴, le matériau de l'artiste est comme son propre corps – en témoignent certaines photographies de l'artiste dans son atelier⁶⁵. Le rythme mis en jeu par l'artiste fait alors intervenir une « sensibilité viscérale »⁶⁶, et on comprend le sens de l'analogie formelle entre la forme intérieure – soit le corps comme une imbrication de nœuds et de réseaux – et l'œuvre. Celle-ci sera bien comme une

systèmes pour faciliter l'intelligence du *Traité de l'âme* [1751], *Œuvres philosophiques*, I, édition de Francine Markovits, Paris, Fayard, 1987, § III Leibniz, p. 259.

⁵⁹ Bernard Bourgeois, « Présentation » de Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la nature*, éd. cit., p. 99. « En tant qu'il est ce que développe le concept, l'organisme animal est l'Idée » (Hegel, *op. cit.*, p. 642).

⁶⁰ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques II, Philosophie de la Nature*, éd. cit., p. 693-694. De la même manière, à propos de la formation de la terre, Hegel écrivait, § 264, p. 162 : « Les membres de cet organisme [la terre] ne contiennent pas en eux-même l'universalité du processus, ils sont les individus particuliers, et constituent un système dont les formations se présentent comme des maillons de déploiement d'une Idée se trouvant au fondement, [un système] dont le processus de formation est un processus passé. »

⁶¹ Cindy Nemser, *op. cit.*, p. 9.

⁶² *Id.*, p. 20.

⁶³ Je remercie le docteur Patrice Josset, conservateur du musée Dupuytren de son aide précieuse sur ce point.

⁶⁴ Bernard Noël, *Le Roman des nœuds*, La Rochelle, Maison de la culture, Paris, La Différence, 1987, p. 54.

⁶⁵ Sur une photographie d'atelier, par exemple, on peut voir Eva Hesse couchée, le corps recouvert de corde. Une autre la montre enroulée dans un film plastique.

⁶⁶ Voir André Leroi-Gourhan, *Technique et langage, II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.

projection hors de soi du corps de l'artiste, là où idée, corps et matière ne sont plus différenciés.

On en revient pour terminer à ce que Bachelard concluait de sa lecture des théories de Hegel sur l'excrétion : « Un peu de métaphysique nous éloigne de la nature, beaucoup de métaphysique nous en rapproche »⁶⁷.

Magali Le Mens est docteure en histoire de l'art, en décembre 2007, elle a soutenu une thèse sous la direction de Jean-Claude Lebensztein intitulée *Ambiguïté sexuelle dans l'art de Winckelmann à Mondrian (1750-1930) ; au-delà des deux sexes : visibilité des hermaphrodites, figuration et passage à l'abstraction* et est rattachée depuis 1998 au laboratoire CIRHAC (Centre Inter-universitaire de Recherche en Histoire de l'Art Contemporain) à l'EA 4100 UFR 03 Paris I Panthéon-Sorbonne (Histoire culturelle et sociale de l'art). Elle travaille actuellement à la publication de sa thèse.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : LE MENS Magali, « L'œuvre comme sécrétion corporelle : les nœuds d'Eva Hesse, perspectives historiques », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 36-47.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : magalilemens★hotmail.com

⁶⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 106-107.