

## Mises en boîtes

Une brève histoire de la boîte dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

«Boîtes»... c'est sous ce titre, des plus lapidaires, que Françoise Chatel et Suzanne Pagé ont tenté, dès 1976, de dresser un premier bilan de l'utilisation de la boîte par les artistes occidentaux au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Ce bref intitulé s'adressait pourtant aux réalisations de deux-cents-cinquante artistes réunis à Rennes puis à Paris dans une exposition montrant l'ampleur d'un phénomène en passe d'atteindre, au seuil des années quatre-vingt, son apogée.

Le nombre d'artistes choisis, la quantité, bien supérieure, d'œuvres exposées, impliquait de la part des commissaires, la prise en compte d'une diversité d'attitudes, d'une disparité dans l'approche du médium «boîte» faisant de l'exposition une somme entachée des défauts d'un trop grand éclectisme. Sans chercher à catégoriser des pratiques, à caractériser des tendances ou des attitudes, le catalogue, simple succession alphabétique d'artistes, alimentait la confusion, favorisant les télescopages, les rencontres incongrues propres au déroulement d'un dictionnaire. Il ressortait de cette tentative de mise à plat une appréhension de la «boîte» comme un objet commode, un réceptacle utile, capable d'accueillir aussi bien les recherches théoriques et désincarnées des artistes conceptuels que les poétiques incitations de Fluxus; un contenant apte à servir de niche aux obsessions classificatrices comme à l'expression de mythologies personnelles, d'univers poétiques ou de dérives obsessionnelles que l'évolution de la peinture n'autorisait plus.

Cette période d'engouement pour le contenant | boîte, en tant que nouvelle catégorie artistique, correspond, dans les années soixante-dix, à l'épuisement d'un schéma moderniste dont les codes régissaient la production artistique depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour l'essentiel: une remise en question des modes de représentation traditionnels, l'exaltation des valeurs proprement picturales, la mise en évidence progressive des données matérielles inhérentes au tableau... Cette évolution va, progressivement, évacuer de la peinture les instruments perspectivistes dont elle s'était dotée, au premier rang desquels le cadre biseauté (analogue de la fenêtre) apte à creuser l'espace et renforcer l'effet de profondeur nécessaire à toute représentation illusionniste. Quand la peinture, décrétée autonome, prétendra nier l'illusionnisme, évacuer la narration et agir directement sur le milieu dans lequel elle s'inscrit, le cadre perdra de facto

sa légitimité et l'or qui soulignait son statut d'objet sacré, sa raison d'être. Devenu simple objet matériel, le support d'un travail autoréférentiel, lieu d'interrogation de la peinture sur elle-même, le tableau se sera défait, en premier, des éléments extra-picturaux qu'il avait longtemps accueillis. Poussé à l'extrême ce travail d'analyse et de déconstruction amènera certains à décréter la mort de la peinture et la fin du tableau au profit de nouvelles formes artistiques purement conceptuelles. Pour d'autres, le rejet de cet intermédiaire conduira l'artiste à faire de son corps le moyen et lieu unique de ses interventions. Et si la sculpture survit ce ne sera plus pour donner lieu à la création d'un objet ou d'un monument, mais sous la forme d'interventions à la dimension du paysage ou de la ville, comme un moyen d'agir sur le réel, hors de toutes limites, pour le transformer ou en révéler les potentialités.

Face au surgissement de formulations artistiques de plus en plus dématérialisées, le recours soudain si répandu aux vertus de la boîte est symptomatique d'une réaction autorisant, sans revenir au médium traditionnel, le retour de la narration, de l'expression de pratiques obsessionnelles ou mémorielles... sans se fermer non plus aux démarches analytiques les plus rigoureuses. Si elle a, à l'instar du cadre, la propriété de cerner et d'enclorre, si elle favorise la résurgence du «contenu», la boîte sièra aux avant-gardes; car elle ne s'isole ni se dédouane de la réalité dans laquelle elle s'inscrit et demeure, avec ce qu'elle enclot, un objet en soi, comme les autres manipulable, déplaçable, presque un objet usuel.

Dans un contexte artistique enclin à la démesure où les tableaux souvent excèdent, par leur format, le champ de vision du spectateur, quand le geste artistique désormais s'applique à l'immensité d'un désert, à l'étendue d'un lac, composant avec les éléments eux-mêmes, se tourner vers l'exigüité du format-boîte prend un sens bien particulier; il s'agit d'un renversement de point de vue aboutissant, pour citer Anne Tronche, à une radicale «réduction du champ de l'observation» (1), à un resserrement drastique de la vision afin de mieux pénétrer les domaines de l'intime et les voies de la pensée réflexive. Ramené à quelques centimètres-cube, l'espace resserré qu'offre la boîte, induit une concentration du regard et un positionnement intellectuel exigeant patience et attention. Là où la sculpture minimaliste se livrait d'un coup, tout entière lisible, transparente ou déductible au regard du spectateur, la boîte se présente au contraire comme un réceptacle, un espace

entièrement clos, apte à recueillir les manifestations d'un univers mental, parfois d'une rationalité maniaque, mais plus souvent investi de secrets que la boîte, mieux que tout autre support, saura préserver.

Il revient à Marcel Duchamp d'avoir été le premier, au XX<sup>e</sup> siècle, à utiliser la boîte comme le support d'un questionnement interrogeant le bien-fondé de l'œuvre d'art, soumettant à l'analyse les conditions mêmes de sa production... Dans sa «Boîte en valise», mise au point en 1936, il regroupe et ordonnance tous les spécimens en réduction de son œuvre plastique, de ses «verres» et de ses ready-made; il agira de même avec ses notes autographes réunies dans trois boîtes successives: la «Boîte» de 1914, la boîte de 1934 («Boîte verte») et enfin, en 1966, la «Boîte blanche». La «Boîte en valise», sorte de musée personnel portatif, peut être lue comme un condensé de son œuvre antérieure, une manière de préserver l'image et l'essence de son travail. Si elle en conserve la mémoire, elle tend à disqualifier l'œuvre en tant qu'objet matériel, insistant sur la dimension avant tout mentale et conceptuelle du travail artistique. Se donner les moyens de préserver et emporter avec soi les témoins de son œuvre c'est aussi en garantir l'avenir au moment où les dérèglements du monde viennent instiller en chacun l'idée possible de l'exode, la menace permanente de l'exil.

Joseph Cornell qui a assisté Duchamp et participé à l'assemblage des «Boîtes en valise» sera, à la fin des années trente, l'inventeur d'un type de boîte dont il multipliera, après la guerre, les exemples. Marqué par l'héritage des collages de Max Ernst il assemble, conforme à l'esprit Surréaliste, des images et des objets issus le plus souvent d'univers éloignés dans des compositions au fort pouvoir onirique. Mais la boîte est rarement, pour Cornell, ce qui obture et enclot. Un pan de verre la protège en surface révélant au regard le précieux contenu et générant, chez celui qui s'en approche, un sentiment mêlé d'attrance et de frustration. Plus vitrine que boîte, le verre laisse le regard pénétrer l'intérieur dévoilant un univers en réduction faisant alterner sortilèges obscurs et subtiles cosmogonies.

Nombreux seront, à sa suite, les artistes qui s'approprieront cette architecture de la boîte|vitrine. L'art populaire avait, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, exploité le pouvoir déréalissant de tels dispositifs avec ces «Paradis terrestres» organisant dans de fascinantes compositions, figures en verre filé, éclats de miroirs, lichens, fragments de nacre et coquillages... Les

artistes et poètes de la génération surréaliste en approfondiront le sens multipliant les tableaux|poèmes et faisant de la boîte la cage où enserrer leurs rêves. A l'écart du Surréalisme d'autres artistes en prolongeront longtemps l'usage. Ils donneront à ces réalisations, faites tantôt pour être posées, tantôt accrochées au mur comme des boîtes|tableaux, des formes et des significations souvent très éloignées. Peu de rapports, en effet (si l'on se projette dans les années soixante) entre les boîtes de George Brecht, petits rébus philosophico-poétiques, et l'usage qu'a pu faire Arman, dans ses premières «accumulations» de la boîte vitrée. L'agglomération d'objets obsolètes, qui se sont frottés à l'homme, génère le plus souvent un sentiment étrangement mortifère; retranchées derrière leur paroi de verre ces choses s'affichent comme les pauvres reliques d'une civilisation qui aurait voulu faire de l'objet sa divinité.

Malgré sa transparence, le pouvoir de distanciation et l'effet sacralisant qu'induit ordinairement la présence du verre, conduira certains artistes à faire le choix de s'en priver. Laissant le contenu de la boîte ouvert au grand jour ils voudront gommer cette séparation et instituer avec le regardeur un rapport de proximité accru. Ainsi Bernard Réquichot procède-t-il, dans ses «Reliquaires» de la fin des années 50, jouant avec les débordements de la matière, glissements inquiétants aux allures reptiliennes, magmas de couleurs emmêlées semblables à des viscères... Comme beaucoup, Jochen Gerz supprimera lui aussi, dans les années soixante-dix, tout verre protecteur pour les boîtes qu'il réalise dans la postérité de Fluxus, donnant aux quatre-vingt-huit propositions de son mur de boîtes («The French Wall») le pouvoir d'interagir plus directement avec le public.

Une manière subtile de contourner les effets indésirables de la vitre protectrice sera - sans réellement la supprimer - celle imaginée par Philippe Favier lorsqu'il choisit d'intervenir en peignant directement sous la surface de verre. Renouant avec la technique ancienne du fixé-sous-verre, il réalise, à la fin des années 80, une série d'œuvres miniatures, serties dans de véritables boîtes de sardines, où l'intervention de la couleur et du dessin, désormais adhérents au verre, donne naissance à un microcosme mêlant charme et mystère que l'on dirait pris dans la glace. La succession des soixante-dix-neuf boîtes formant la suite «Parisiana» (le nom, justement, d'une «boîte» de nuit), alignées sur plusieurs mètres, en constituera le plus spectaculaire exemple.

Pourtant, il n'est pas dans la nature de la boîte de manifester en permanence et au grand jour son contenu. Fermée d'ordinaire par un couvercle, elle est souvent gardée cachée ou soigneusement rangée dans quelque meuble ou secrétaire. Dès lors, sa finalité dépendrait d'avantage de sa clôture, la boîte pouvant devenir, selon les cas, le lieu d'obscurs recels, le dépositaire de choses intimes, la cachette d'objets voués au secret, de confidences à soustraire au regard d'autrui... Elle peut aussi simplement satisfaire aux exigences d'ordre ou de sélection propres à chacun mais quelquefois en recueillir aussi les déviances: manies du classement, obsession de l'ordonnement et du tri, pratiques fétichistes pouvant donner cours aux plus étranges taxinomies...

Prolongeant le mythe de Pandore, il faudra que la boîte se refuse, au moins un temps, au regard, garante du mystère logé à l'intérieur de ses parois. La plupart des artistes retiendront du mythe son dénouement et la difficulté qu'il y a à résister à l'interdit et au mystère. Plaçant le spectateur dans la situation de Pandore, ils gagent qu'entre l'assurance d'un bonheur sans surprises et une projection vers l'inconnu celui-ci optera pour l'option la plus risquée, aux conséquences les plus improbables.

Les artistes de la génération «conceptuelle» n'ont eu de cesse de s'intéresser à la boîte pour en analyser et en démonter les ressorts, en faire le support et l'archétype d'un travail qu'ils continueront après leur passage au Minimalisme, évoluant de la boîte objet vers l'étude des «structures primaires», extensions et ultimes avatars de la boîte. Dans la descendance de Marcel Duchamp et de son Ready-Made «A bruit secret», Sol LeWitt va s'employer, au début des années soixante, à sonder, partant d'un simple cube, les notions d'intérieur et d'extérieur, de ce qui est visible et de ce qui est caché, confrontant l'énigme de ce qui est à l'intérieur à la simplicité de son enveloppe extérieure.

Robert Morris va lui aussi, entre 1961 et 1963, recourir plusieurs fois au principe de la boîte pour mettre en évidence «le circuit fermé de l'autoréférence», celui d'une œuvre devenue autonome, entièrement étrangère à la subjectivité de celui qui l'a créée. «Box with the Sound of its Own Making» en constitue le meilleur exemple: il s'agit, en substance, d'un cube en bois renfermant les bruits de scie, de marteau, de perceuse, de visseuse en action lors de sa propre fabrication. On assiste, selon les termes de Rosalind Krauss, à la mise en œuvre «d'une sorte de cogito de

la menuiserie » (2), la boîte ne faisant rien d'autre que restituer «le vécu de sa propre création». Réalisée en 1963, «Untitled» se présente comme un boîtier mural dont le couvercle cadenas supporte l'instruction: «Leave Key on Hook inside Cabinet». Ce geste accompli, le cadenas une fois fermé, la clé qui aurait permis son ouverture s'y trouvera à jamais enclose. Sa fonction contredite par les instructions portées sur la boîte, l'objet devient le lieu d'une irréconciliable contradiction; récusé dans son statut d'objet fonctionnel il peut prétendre accéder au statut d'œuvre d'art.

Robert Morris prolongera, jusque dans sa période Minimaliste, son interrogation sur les virtualités de la boîte; ses «structures primaires», ainsi que celles de Donald Judd, peuvent être regardées comme des boîtes accordées à l'échelle de l'architecture, des boîtes désormais vidées de tout mystère. Parallélépipèdes en plexiglass transparent chez Judd, faits de résilles métalliques ajourées chez Morris, il ne s'agit plus que de simples volumes désormais traversés par le regard, dévoilés dans leur entièreté (simultanément intérieur l'extérieur), quelle que soit la situation du spectateur dans l'espace qui les contient.

Poussant à l'extrême cette tentative de dématérialisation de l'art, les artistes conceptuels n'auront souvent d'autre recours que la boîte pour y insérer (à l'instar de Duchamp avec ses boîtes «verte» et «blanche») leurs propositions artistiques ou autres «statements». Le refus du mur et des valeurs d'exposition, le rejet du visuel au profit de l'idée pour des œuvres devenues pures spéculations de l'esprit les conduiront à utiliser la boîte en la rétablissant dans l'une de ses fonctions premières: le classement et l'archivage. Des créateurs comme le collectif Art and Language, Mel Ramsden ou Joseph Kosuth en revendiqueront entièrement les modalités afin de garantir au concept sa pureté contre toute déviation esthétisante.

Les boîtes «Brillo», «Kellodg's» ou «Campbell's» d'Andy Warhol seront la version Pop du minimalisme. Des emballages publicitaires, qu'elles imitent au plus près, elles ne sont que le simulacre. Respectueuses des tailles, des dimensions et des messages publicitaires dont elles sont porteuses, ces boîtes sont ici hermétiquement closes, dures et résistantes comme le contreplaqué dont elles sont faites. Ainsi pourrait-on dire qu'elles sont à la fois et en même temps objet banal et objet d'art. Pris dans une sorte de mouvement pendulaire le regard du spectateur ne pourra qu'osciller de l'un à l'autre concept sans jamais être en mesure de choisir, confronté en

permanence à cette question: à partir de quel moment un objet cesse-t-il d'être un objet pour devenir une œuvre d'art et dans quelles conditions une œuvre d'art pourrait-elle devenir, à son tour, un objet?

Opposé, lui aussi, aux formes traditionnelles d'expression artistique, comme aux méthodes utilisées pour communiquer avec le public, le mouvement international «Fluxus» essaiera de faire de la démarche artistique une activité qui ne soit plus séparée de la vie et se donne les moyens, en changeant ses modalités, de l'influencer et en enrichir le cours. Maniant le paradoxe, la définition de l'art selon Robert Filliou en résume parfaitement le projet lorsqu'il déclare: «L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art». Nébuleuse aux contours insaisissables, Fluxus veut agir pour transformer la vie quotidienne en la rendant plus passionnante, créative, imprévisible jusqu'à rendre l'art inutile dès lors qu'il se confond avec la vie même. Pour parvenir à ce résultat Fluxus impulsera des actions mais aussi toutes sortes de propositions, d'idées, de suggestions aptes à influencer le cours de notre quotidien et en dynamiser le «flux». Ce qui pourra se faire par le biais d'actions publiques, d'envois postaux, de gestes artistiques spontanés ou la simple propagation d'«idées», la boîte devenant alors un moyen efficace de transmission. De Ben à Robert Filliou, George Brecht, Takako Seito, Dorothy Iannone... tous et toutes utiliseront la boîte, souvent sous forme d'éditions et de multiples, pour y déposer puis diffuser partout leurs idées. Simples boîtes en bois blanc (Filliou, Seito), plus rarement décorées de figures (Iannone), petits boîtiers en matière plastique (Ben, Brecht)... la boîte devient comme un espace mental, rempli de valeurs positives et transgressives propres à stimuler l'esprit de quiconque voudra bien l'ouvrir et s'y plonger.

Le retour en force de la peinture durant les années quatre-vingt et le succès concomitant des installations auraient pu rendre l'usage de la boîte progressivement périmé. Réappropriation du récit et de la narration, par le tableau, du discours social et du constat sociologique par l'installation, le recours à la boîte deviendra moins fréquent et le genre souvent assimilé au passé. Le reflux ne sera toutefois pas général et des artistes comme Christian Boltanski, s'ils font figure d'exception, en légitimeront l'emploi jusque dans les années deux-mille. Ce penchant renouvelé pour l'expression du mythe ou de la tragédie inspirera à des artistes comme Kiefer, Lüpertz et Baselitz d'impressionnants tableaux dont les formats rejoignent ceux jadis en usage

pour la peinture d'histoire. Durement marqué par l'histoire, par le drame personnel et collectif de la Shoah, Boltanski y répondra avec les moyens qu'il s'est forgés, très éloignés de la peinture. Ses installations, depuis la série des «reconstitutions» en pâte à modeler (objets mémoriels reclus au fond de tiroirs grillagés), jusqu'aux imposants murs de boîtes des années 1988-90, feront largement appel à la boîte et à sa puissance d'évocation silencieuse. Diversement agencés, les empilements qu'il qualifie parfois d'«Autels», accumulations de banales boîtes à biscuits métalliques rendues anonymes, surmontées de portraits floutés chichement éclairés, s'érigent en monuments porteurs d'une mémoire insistante et diffuse dont les boîtes, que l'on pressentait vides, ont absorbé le secret.

Au moment où le genre semblait devoir s'épuiser il aura fallu la double passion d'un amateur d'art et de cigares pour susciter l'envie, chez quelque deux-cents-cinquante créateurs, d'affronter, chacun à leur manière, l'énigme que peut constituer la boîte. De la génération de Supports|Surfaces à l'univers du «Street Art», qu'ils soient peintres, sculpteurs, photographes, designers, tagueurs... tous auront cédé, son contenu parti en fumée, à l'attrait de la boîte vide, happés par cette absence et le désir d'y loger leurs rêves et leurs fantasmes, tour à tour, charmeurs, poétiques, insolites, impertinents, iconoclastes ... Boîte à système, boîte à musique, boîte piège, boîte à toucher, boîte portrait, boîte vénéneuse, boîte à plaisir... tous les genres s'y trouvent à la fin réunis.

Qu'une délicieuse et dangereuse addiction ait pu susciter autant d'imagination méritait qu'un volume en garde la mémoire et qu'à sa mesure on fabrique une boîte.

Jacques Beauffet

Notes:

1 – Anne Tronche, «Boîtes», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Maison de la Culture de Rennes, 1977 (non paginé).

2 – Rosalind Krauss, La problématique corps/esprit: Robert Morris en séries (1994), «Robert Morris», Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p.51.