



UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

**TROPISMES**

**4**

*La répétition*

**1989**

# De la répétition considérée comme un des beaux-arts : Le cas de *David Hockney*

*"La Treizième revient... C'est encor la première ;  
Et c'est toujours la seule, – ou c'est le seul moment"*  
G. de Nerval, "Artemis".

## De la répétition

**L**a répétition a mauvaise réputation. Bannie des rédactions et des dissertations, elle n'apparaît que dans les marges avec un grand R rouge, lettre écarlate de la pratique scolaire dont le statut de proscrit est amplifié par le discours commun : il faut, si possible, éviter de se répéter. Mieux, elle ne semble pas jouir d'une identité propre : accolée le plus souvent à des notions telles que "variation" ou "différence", ce n'est pas à proprement parler un concept. De Kierkegaard (*La Répétition : essai d'expérience psychologique*, 1843) à Deleuze (*Différence et répétition*, P.U.F., 1968), elle apparaît le plus souvent comme partie d'un ensemble, non pas concept opératoire, mais "thème" dont on ne pourrait effectuer qu'une "histoire philosophique"<sup>1</sup> à défaut d'autre chose : le plus souvent, elle se cache derrière d'autres concepts tels que l'Un, le Même, l'Identique, le Mythe, ou bien, en psychanalyse, l'instinct de

mort, le retour du refoulé ou la pulsion. Comme le dit Deleuze : "La répétition apparaît donc comme une différence, mais une différence absolument sans concept, en ce sens différence indifférente" (p. 26). "Apparence et répétition", "Pensée et répétition", "Répétition et dialectique" : s'il est "aux prises avec la Répétition"<sup>2</sup>, le Logos, de lui-même, semble tout faire pour s'en débarrasser.

Il faut dire que souvent, il n'y a rien à en dire. Entre la simple égalité mathématique du type  $A=A$  et le simple constat statistique d'une récurrence donnée, la répétition apparaît plus comme un phénomène que l'on peut remarquer après-coup, dont on peut dénombrer les manifestations, enregistrer les battements telle la courbe des pulsations cardiaques. "La répétition est-elle possible ? Que signifie-t-elle ? Une chose gagne-t-elle ou perd-elle à être répétée ?", demande Constantin Constantius, alias Kierkegaard, dont les noms mêmes contiennent un certain nombre de lettres répétées<sup>3</sup>. Qu'est-ce que répéter veut dire ? Que répète-t-on ? Répéter deux fois la même chose équivaut-il à répéter la même chose deux fois ? Existe-t-il un ou plusieurs domaines dans lesquels "une chose" gagnerait à être répétée ?

La littérature semble aussitôt un champ d'étude privilégié, sinon infini. A travers la langue, c'est un ensemble de signes et de symboles que chaque écrivain s'astreint par définition à répéter : ce que Mallarmé appelait "les mots de la tribu". Par le style, c'est à la fois la répétition codée, codifiée, répertoriée, d'un certain nombre de "figures" données, mais aussi, par ce "sens plus pur" qu'il apporte, l'affirmation de son originalité propre, de sa marque, de sa "griffe", qu'il appose, telle une signature, sur chacune de ses pages. Le style apparaît déjà comme une double répétition acceptée : de Boileau à Butor, il est la rencontre entre un stock de figures et une choix d'écriture. Ainsi, non seulement la littérature moderne n'hésite pas à reprendre des figures anciennes : l'un des derniers textes de Michel Butor intitulé "le rayonnement des tissus", inclus dans la partie "Variations" du numéro de la revue *Corps Ecrit* consacré à "Répétition et variation" est structuré méthodiquement par l'anaphore de l'adjectif "rouges".

*"Rouges lentement roulent rubans..."*

*rouges glissent amoureuxment sucres tournent lentement...*

*rouges tournent paresseusement bulbes d'épingles de poivre  
caressent amoureuxment...*

*rouges embrassent inlassablement plages qui germent  
fougueusement...*

*etc" (CE, pp. 137-140).*

Apparaissent, au fil de la description, d'autres types de répétitions : ainsi l'ordre ADJECTIF/ADVERBE/VERBE/SUBSTANTIF, répété six fois en tête des six paragraphes, la répétition de l'adverbe "amoureuxment", amplifiée par des incises adressées à la bien-aimée ("je t'aime", trois fois de suite au début, "je t'enveloppe", "je t'enveloppe je t'habille", "je te lave", ou bien encore, rêve d'une exploration et d'une écriture infiniment répétées, "je n'en finirai jamais"). C'est aussi la répétition voulue par un genre donné, l'utilisation d'un support (medium) qui possède ses propres règles, son propre code : la poésie, bien sûr, avec ses formes et ses modèles, depuis la rime jusqu'au mètre, en passant par la forme du sonnet, qui réapparaît également dans la poésie moderne. Il faudrait compléter enfin cette esquisse de typologie par l'évocation de deux axes privilégiés de la répétition littéraire, d'une part, pour reprendre les catégories et les analyses de Gérard Genette dans *Palimpsestes* (Seuil, 1982), la "parodie", le "pastiche", le "travestissement", la "charge" ou la "forgerie", de l'autre, l'intertextualité au sens large, définie comme "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes" (p. 8), qui suppose donc, d'une façon ou d'une autre, par le biais de la citation ou de l'allusion, de la "mimesis" ou de l'influence caractérisée, que la littérature puisse se répéter elle-même sans frôler le ridicule ni encourir l'anathème. De Jane Austen à Borges, dont l'oeuvre pourrait bien n'être qu'une réflexion par l'exemple sur la répétition intertextuelle, et qui, dans "Pierre Ménard, auteur du Quichotte" (*Fictions*, Gallimard, 1957), renverse les rapports habituels entre "hypotexte" et "hypertexte", peu de textes résistent à l'invasion intertextuelle, au modèle antérieur qu'ils répètent en les variant. Il suffit de creuser un peu, de fouiller les profondeurs et les recoins pour exhumer encore vivante, la structure enfouie, la forme qui a précédé, les mots qui ont été parodiés. Ainsi, lorsque T.S. Eliot écrit, dans *Murder in the Cathedral* :

**"TEMPTER**

*Power is present, for him who will wield.*

**THOMAS**

*Who shall have it ?*

**TEMPTER**

*He who will come.  
etc."*

les termes du questionnaire viennent directement d'une nouvelle de Conan Doyle, "The Musgrave Ritual"<sup>4</sup>. Dans un autre domaine, on pourra rapprocher non sans surprise le motif de la plantation du Sud cher au Tennessee Williams de *Cat on a Hot Tin Roof* de la propriété russe du théâtre de Tchekov que connaissait bien Williams : et Brick, footballeur raté, pourrait bien avoir quelque parenté avec le jeune apprenti-écrivain de *La Mouette*, dont Williams va jusqu'à "répéter" la partie de croquet...

Enfin, dans le domaine de la littérature et de l'écriture, il faudrait signaler l'importance de la reproduction, autre forme de la répétition : il n'est pas indifférent qu'un livre puisse être publié à des milliers d'exemplaires identiques là où une sculpture, par exemple, restera unique en son genre, non-répétable, là où une pièce de théâtre, pour atteindre sa dimension véritable, devra être jouée à l'infini lors de représentations toutes dissemblables, où un morceau de musique est un ballet ne seront joués que dans l'infinie diversité de leurs interprétations. Jamais le geste du comédien, du pianiste ou du danseur ne pourront être littéralement répétés, même s'ils se répéteront de soir en soir : jamais du mécanique ne pourra se plaquer sur du vivant. "J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes", disait Apollinaire. Le texte, lui, est diffusable, répétable à l'envi : "*a copy*", disent les anglais. Même la lithographie n'échappe pas à la marque singulière, unique, non multipliable, de la marque de son auteur. La peinture américaine moderne jouera à son tour sur l'impression, l'imprimerie et la duplication.

Il est en effet un autre domaine, moins exploré peut-être, où la répétition non seulement n'est pas haïssable, mais recherchée, approfondie, explorée de façon systématique, bien qu'apparemment de façon moins nette qu'en littérature. Il s'agit de

ce qu'il est convenu d'appeler "les beaux-arts". Comme le dit Genette dans son texte sur la répétition intitulé "L'autre du même" (CE, pp. 11-16), "L'art, par excellence, de la répétition-variation, c'est évidemment la musique, dont elle est pour ainsi dire le principe absolu. Sitôt (ex)posé un thème, se met en marche tout le dispositif du développement, fondé sur les divers procédés d'imitation-transformation que sont transposition, augmentation, diminution, mouvement contraire, rétrograde, contre-rétrograde, contrepoint en canon, en fugue, etc., sans préjudice des reprises littérales (répétitions) ou des migrations instrumentales du type *Boléro* de Ravel" (p. 13). Pour reprendre l'exemple de Ravel, on sait que le musicien disait à propos du thème central du *Boléro* : "Ne trouvez-vous pas que ce thème a de l'insistance ? Je m'en vais essayer de le redire un bon nombre de fois sans aucun développement, en graduant de mon mieux mon orchestre". Et lorsque, à la première, une dame cramponnée à son fauteuil s'écria, par une autre répétition, "Au fou ! Au fou !", Ravel reconnaîtra en elle une autre adepte de la répétition et dira d'elle "Celle-là, elle a compris !"5. Mais s'il y a bien volonté, chez Ravel, de ne pas "développer" son thème, le célèbre *Boléro* ne se réduit pas à la monotone répétition du Même, tel un disque rayé ou un encéphalogramme plat. Comme le remarque Jankélévitch, "une musique envoûtée, une musique qui a le diable au corps ne peut être délivrée que par la grâce d'un sortilège subit, seul capable d'interrompre le mouvement perpétuel (...) C'est ainsi qu'il faut comprendre la fameuse modulation en Mi, ce "clinamen" arbitraire qui rompt tout soudain l'envoûtement du *Boléro* en l'aiguillant sur la coda libératrice et sans lequel le boléro mécanique renaissant constamment de lui-même, tournerait en rond jusqu'à la consommation des siècles" (p. 80). Même si pour lui la danse implique "la stagnance, le mouvement sur place, l'action tourbillonnante qui, au lieu de déboucher dans le monde, reflue sur elle-même, trouve sa finalité à l'intérieur d'elle-même, piétine et tourne en rond" (p. 130), même si les formes sont connues et codées, il y a toujours chez Ravel ce mouvement libérateur final, la rupture du cercle magique, du "charme". Ainsi, le final d'*Alborada del Gracioso* introduit-il des cuivres de jazz au sein d'une apothéose classique, et le thème central du "Rigaudon" du *Tombeau de Couperin*, répété une douzaine de fois, est brusquement interrompu par un air espagnol plus lent. Chez Ravel comme chez

Nerval, lui aussi influencé par la danse, le cercle fini de la répétition ne vaut que parce qu'il peut être brisé. Pour reprendre l'analyse effectuée par Sarah Kofman de *Sylvie*, le récit de Nerval "comporte quatorze chapitres, treize plus un, supplément décisif, indice d'une rupture avec le chiffre fatidique, treize, le chiffre magique d'Artémis, chiffre de la répétition cyclique, de l'éternel retour du même"<sup>6</sup>. "Artemis", son célèbre sonnet, d'abord intitulé "Le Ballet des Heures", porte bien la marque du chiffre treize : "La treizième revient...". "La rupture avec le cercle parfait consomme la rupture avec Artémis : le ballet des Heures, dans *Sylvie*, n'est pas parfaitement circulaire, la répétition magique, mortifère, est vaincue au profit d'une répétition créatrice. Eros l'emporte en définitive sur les pulsions de mort" (p. 45). On connaît la très belle mise en scène du *Boléro* par Maurice Béjart, dont le final semble consacrer en effet les forces vivantes d'Eros, la brisure du cercle magique par le cycle libérateur de la Vie. La répétition du Même ne semble supportable que si elle inclut et promet dans son principe la présence prochaine de l'Autre à venir : le "semper idem" a besoin du "perpetuum mobile".

Du moins la musique, par son écriture, par ses codes, par sa nature, qui la rapprochent des mathématiques, n'entretient-elle pas avec le réel des rapports de répétition mimétique. En écoutant *Les Quatre Saisons* de Vivaldi ou la Sonate "Le Printemps" de Beethoven, l'on n'est pas obligé de penser au printemps, à l'hiver ou à l'automne, au temps qu'il fait, au soleil ou à la pluie. De même, *Le Tombeau de Couperin*, écrit par Ravel en 1917 et dédié à la mémoire de ses amis morts sur le front, est écrit sur un rythme vif et allègre (allegretto, allegro) et semble tout sauf un lamento funèbre. Il n'en va pas tout à fait de même des arts figuratifs. Qu'on le veuille ou non, même en ce XXème siècle dans lequel l'art "non figuratif" tient une place de choix, sculpture, peinture ou dessin entretiennent des rapports permanents avec le réel : même lorsqu'ils n'ont plus aucun rapport avec lui, cette absence est encore une présence. Comme dit Genette, "le rapport répétition/variation gît dans le fait même de la représentation, ou, comme dit Pascal, de la 'ressemblance'" (CE, p. 15). Alors que la musique, elle, ne "re-présente" rien, la peinture, elle, ne serait-ce que par l'espace et la matière avec lesquels elle travaille, est sans cesse confrontée à un référent externe que l'on pourrait appeler le réel : la toile est un morceau du monde sur lequel l'artiste refait le

monde à sa façon. Face à une toile de Bacon, même l'observateur le plus averti ne peut s'empêcher de remarquer la dé-formation inquiétante des visages, et de percevoir instinctivement cette autre forme par rapport à une forme empruntée au réel : la métamorphose, même chez Kafka, implique une comparaison implicite avec la forme qu'elle transforme. Comme dit Lacan, "l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible", et face aux déformations les plus poussées que présente la peinture, le spectateur garde à l'esprit "l'image du corps propre"<sup>7</sup>, de son propre corps peut-être, comme si le tableau avait du mal à l'emmener à travers le miroir. D'autant plus que la peinture figurative, loin d'avoir été tout à fait éliminée par la peinture "non figurative", reste aujourd'hui très présente sous des formes diverses, depuis Edward Hopper jusqu'à Hockney en passant par le Pop Art ou l'hyperréalisme. Outre ce rapport quasi congénital avec un réel qu'elle répète et varie plus ou moins, la peinture, pour suivre l'analyse de Genette, joue également sur ce qu'il faudrait appeler la répétition interne, celle engendrée par l'oeuvre elle-même, qu'elle soit figurative ou non, à la fois le fruit d'un style propre et de ce que Charles Mauron appelle les "métaphores obsédantes" d'un auteur, celle qui nous fait dire, au détour d'un catalogue, d'un livre d'art ou d'un musée, "c'est un" Hopper ou un Hockney, un Manet ou un Monet, un Fantin-Latour ou un Quentin de la Tour, pour jouer sur des paronymes célèbres... Il faut en effet avoir vu plusieurs Hopper avant de pouvoir dire "c'est un" Hopper, tant le style ou les motifs obsédants propres à un artiste ne peuvent apparaître comme originaux et singuliers qu'après une série de visions répétées, de musées visités, de livres feuilletés, comme pour rassembler les membres épars d'un même corpus dispersé de par le monde et les espaces. Même si "nous n'avons pas toujours le moyen de convoquer, pour comparaison, les "originaux" (...), du moins avons-nous parfois l'occasion de confronter deux ou plusieurs "ressemblances", c'est-à-dire deux ou plusieurs versions, ou répliques, de la "même" oeuvre, fussent-elles dispersées à travers les plus lointains musées. Certaines expositions n'ont pas d'autre mérite, mais il nous suffit. En peinture (ou) sculpture non figurative, le caractère obsessionnel d'une thématique autonome accentue le fait : circulez dans une rétrospective Pollock ou Rothko, vrais labyrinthes de miroirs, plus ou moins déformants" (Genette, *CE*, p. 15). De ce point de vue, il semble possible de voir certaines

toiles comme on lirait certains textes, en répérant cette "thématique autonome" dont parle Genette, en accordant à la répétition interne ses lettres de crédit, sans pour autant vouloir systématiquement ramener l'inconnu au connu, qu'il s'agisse du réel ou d'autres tableaux pris comme "hyper-toiles" : ainsi, dans un entretien télévisé, Butor expliquait, il y a quelques années, n'avoir compris Pollock que le jour où il prit l'avion pour Los Angeles et vit d'en haut le gigantesque et tentaculaire réseau autoroutier qui ceinture la ville... A ce stade, chacun voit dans la toile ce qu'il veut bien voir, mais face à une toile intitulée *One (Number 31)* par exemple<sup>8</sup>, il ne semble pas que Pollock ait voulu re-présenter une autoroute, et si tel était le cas, il n'aurait été, toute sa vie durant, qu'un peintre obsédé par les voies rapides ou les embouteillages. De même, expliquer la peinture de Mark Rothko, dont la thématique repose le plus souvent sur une tripartition horizontale de l'espace, en la rapprochant de la "trinité mystique du ciel, de l'eau et de la terre" chez des peintres comme Caspar David Friedrich ou J.M.W. Turner tend à passer sous silence le "caractère obsessionnel" de cette fragmentation propre à l'artiste : Friedrich ou Turner ont certes peint des paysages divisés en trois bandes horizontales (voir *Monk by the Sea* ou *The Evening Star*), mais ils ont peint autre chose, alors que cette tripartition est obsédante chez Rothko, depuis *Light, Earth and Blue* (1954) jusqu'à *Blue, Orange and Red* (1961). A la limite justifiée dans le cas du premier tableau, dont le titre fait penser au *Pluie, vapeur, et vitesse* de Turner (1844), la comparaison effectuée par Robert Rosenblum<sup>9</sup> s'arrêterait devant le second, et encore plus devant le *Untitled* de 1958, fait de trois rectangles enchassés, allant de l'orange au violet, qui ne sauraient faire penser ni à Turner ni à un terrain de baseball vu du ciel au soleil couchant, qui ne représentent rien sinon eux-mêmes. De même, on peut regarder *1957-D N° 1* ou *1960-R* de Clyfford Still, avec ses pans noirs verticaux si caractéristiques, sans penser aux falaises du *Gordale Scar* de James Ward (*ibid.*, p. 352) ni aux chutes du Niagara. Ce n'est pas un hasard si les titres de nombreuses oeuvres abstraites échappent au langage de la description et de la dénomination pour rejoindre celui de la numérotation algébrique et/ou de la technique picturale. Ainsi, Rothko se contente-t-il d'aligner les couleurs de sa toile dans son titre, Still de donner la date de composition suivie d'une lettre distinctive, et Motherwell de combiner chiffres, lettres

et indications techniques avec par exemple "*Open*" N° 17 : *In Ultramarine with Charcoal Line* (1968). Même si le titre semble parfois plus articulé, plus littéraire, plus dénotatif, l'ironie ou l'écart ne sont jamais bien loin : ainsi, *Autumn Rhythm* de Pollock (1950) n'est pas fondamentalement éloigné de la toile numérique déjà citée, et Barnett Newman, avec *Who's Afraid of Red Yellow and Blue I* (1966) cite une oeuvre bien connue, mentionne les couleurs de son tableau, mais pas toutes...

## De la répétition dans l'art moderne

Loin de s'exclure, les deux axes de la répétition picturale mis en évidence par Genette dans son article "L'autre du même" sont complémentaires, et peuvent aider à comprendre la peinture, et notamment la peinture moderne, dans ses relations avec ce qu'elle répète de façon externe (le réel, mais aussi d'autres tableaux, les "hyper-toiles" qu'elle parodie, pastiche ou parodie, les formes géométriques dont elle se sert, les collages ou les objets empruntés au monde) et ce qu'elle répète de façon interne, figures d'un style qui lui est propre, ce qui appartient en propre à Pollock et non à Rothko, à Hopper et non à Hockney, et recoupe parfois le premier axe : ainsi la figure du rectangle appartient bien à une esthétique ou une géométrie externe, mais chez Mondrian devient figure répétitive, motif obsédant, thématique autonome<sup>10</sup>. De même, face à certains ensembles géométriques de Frank Stella, on peut dire sans se tromper "c'est une diagonale" ou bien "c'est un polygone", mais l'art et la manière de Stella n'appartiennent qu'à lui, et des titres comme *Zambesi* (1959), *Nunca Pasa Nada* (1964) ou *Valparaiso (flesh and green)* (1964) suggèrent autre chose qu'un manuel de géométrie. Mais ces deux axes majeurs doivent être complétés par d'autres formes et figures de la répétition moderne. Si l'on reprend les catégories et les analyses de Genette dans *Palimpsestes* en les appliquant à l'art moderne, il faudrait ajouter, dans l'axe de la répétition externe, toutes les formes de ce qu'on pourrait appeler "l'inter-picturalité", la présence ou la "trace"<sup>11</sup>, dans une oeuvre donnée, d'une autre oeuvre, cette "relation de coprésence" dont parle Genette et qui caractérise, pour une bonne part, l'esthétique moderne, en peinture comme en littérature. On pourrait ainsi distinguer la parodie (Duchamp et Picabia mettant

des moustaches à la Joconde, mais aussi, de manière plus inquiétante, Bacon transformant le Pape Innocent X de Vélasquez en vieillard grimaçant), la citation explicite (Dali et *l'Angélu*s de Millet), la transcription d'une photographie célèbre (Adami travaillant à partir de photos du *Cuirassé Potemkine*, de Joyce ou de Freud), la mise en abyme (Arroyo peignant *Winston Churchill Peintre* à partir d'une photo re-présentant Churchill en train de peindre), etc. Une seconde tendance majeure de cette "esthétique de la duplication"<sup>12</sup> généralisée serait la volonté d'abolir la frontière entre l'art et le monde, l'espace du tableau et l'objet usuel pris au sens large, éléments d'actualité, coupures de journaux, photos, clichés, ou mots. Il faudrait, dans cette vaste catégorie, regrouper les collages cubistes (technique reprise par Rauschenberg ou Hockney), le Pop Art et l'Hyperréalisme, les Nouveaux Réalistes français (César, Arman, Tinguely, etc.), ainsi que tous ces tableaux où les mots sont "dans la peinture" (voir M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, 1969), qui de Paul Klee à Rauschenberg, de Braque à Richard Estes, inscrivent le littéral dans le pictural : Klee reproduit intégralement un poème au bas d'une de ses oeuvres, Picasso, Gris ou Braque "collent"<sup>13</sup> des titres de journaux, des partitions de musique ou des étiquettes commerciales dans leurs toiles (voir *La Bouteille de Suze* de Picasso (1913), *Le Courrier* (1913) ou *l'Aria de Bach* (1914) de Braque), Rauschenberg des calendriers dans *Factum I et II* (1957), Warhol des marques de soupe ou de savonnette (*Campbell's Soup Cans*, 1961-62, *Brillo Box*, 1964), Estes et les Hyperréalistes des marques de voiture ou les devantures américaines. Le mot est l'autre signe de l'objet, son nom est le complément de sa forme, il le désigne dans le tableau (BRILLO SOAP PADS, etc.) comme dans le titre, il répète le réel en le nommant. L'on assiste ici à un phénomène de correspondances, de vases communicants, dirait Breton, entre la poésie et la peinture, la première de plus en plus sensible, depuis Apollinaire et les *Calligrammes*, à l'espace pictural, notamment à l'illustration, la seconde concevant de plus en plus l'inscription littéraire (le poème) ou littérale (la boîte à savon) comme une forme parmi d'autres, qu'elle aurait le droit de répéter. Enfin, troisième tendance majeure, ce qu'il faudrait appeler le jeu sur l'exemplaire et la "copie", avec d'une part une fascination croissante pour les trompe-l'oeil mais aussi les faux (voir les "faux Marquet" de Fernand Legros et le film de Welles *F for Fake/Vérités*

et *Mensonges*, 1974), comme si, aujourd'hui, on assistait à une fascination renouvelée pour l'illusion picturale, et d'autre part le phénomène de la reproduction de masse, qui des cartes d'art aux couvertures de livres tend à généraliser et banaliser l'acte solitaire de la contemplation esthétique. Certains peintres comme Edward Hopper ont ainsi été introduits en France largement à cause de leur prolifération sur les couvertures de romans traduits en 10/18 ou ailleurs : s'instaure alors des rapports de duplication et de répétition assez troublants entre le texte original, le texte traduit, le tableau original, le tableau reproduit, le livre imprimé à x exemplaires, etc. Tout se répète et se reproduit à l'infini.

A partir de ces distinctions, on peut donc tenter, en schématisant, d'esquisser une typologie des formes et variantes de la répétition en art moderne :

1) La répétition figurative : Hopper, Hockney, Andrew Wyeth, etc. Lorsque Hopper intitule un tableau *House by the Railroad* (1925), c'est bien d'une maison près d'une voie ferrée dont il s'agit, pas d'autre chose.

2) La répétition interne : motifs, thèmes, couleurs, métaphores obsédantes, "le caractère obsessionnel d'une thématique autonome". Ex : les trois pans rectangulaires de Rothko, les entrelacs de Pollock, le "bleu" d'Yves Klein (comme on parle du bleu de Giotto), les montres molles de Dali, les visages déformés de Bacon, les piscines de Hockney, etc.

3) La répétition parodique : la Joconde et Duchamp ou Picabia, Vélasquez (*Le Pape Innocent X*) et Bacon, Vélasquez (*Les Ménines*) et Picasso, etc.

4) La répétition citationnelle : "after" X, à la fois après et d'après présente dans le titre ou pas. C'est Dali citant Millet avec sa *Réminiscence archéologique de l'Angélus de Millet*, puis ne le citant plus dans le titre avec la *Gare de Perpignan*, où le motif apparaît néanmoins, comme "trace" inter-picturale.

5) La reprise d'un cliché photographique : Adami, Arroyo, et d'une autre manière, Rauschenberg, Warhol et le Pop Art. Les premiers reprennent le tracé et les contours externes du motif, les seconds la photo elle-même. Chez Adami, on reconnaît une photo célèbre de Joyce ou de Freud, chez Rauschenberg ou Warhol, on voit une photo de Kennedy ou de Marilyn Monroe.

6) La mise en abyme : Arroyo, et les photos de Hockney (voir infra). Même si l'autoportrait reste fréquent (Bacon, Hockney), finalement assez peu utilisée par rapport à l'âge classique.

7) Les mots dans la peinture : voir supra.

8) La répétition géométrique : Mondrian, Kandinsky, Vasarely, Delaunay, Klee, W. Turnbull<sup>14</sup>, et aux Etats-Unis Joseph Albers, Barnette Newman, Franz Kline, Motherwell, Frank Stella, etc. L'influence de l'architecture moderne est ici essentielle, dont Mies Van der Rohe peut être considéré comme le représentant à la fois le plus pur et le plus influent.

9) La répétition cubiste : multiplication des angles de vision des objets, éclatement du volume, redoublement des organes du corps, etc.

10) Les collages cubistes, les "ready-made" de Dada et Duchamp : repris, à leur manière, par Rauschenberg et Hockney d'une part, le Pop Art de l'autre.

11) Le Pop Art : reprise, dans l'espace de l'oeuvre, de l'objet usuel, le matériau d'actualité (affiche, slogan, publicité), du cliché ou de la série photographique. "Un nouveau sens de la nature", selon Pierre Restany<sup>15</sup>. Voir aussi les "Nouveaux Réalistes".

12) L'Hypperréalisme : ni l'objet lui-même, ni une photo, mais la re-présentation mimétique du réel.

13) "F for Fake" : faux et usage de faux, ou le retour moderne d'une illusion ancienne. A rapprocher du goût renouvelé pour le trompe-l'oeil.

14) La reproduction : l'original répété à x exemplaires dans x formats différents. A rapprocher de la reproduction publicitaire, notamment à travers les affiches d'exposition ou les couvertures de romans...

Il va de soi que cette typologie, par définition, ne peut être que schématique. Quant au nombre retenu, quatorze, il est peut-être tout autant le fruit de l'analyse que de la volonté plus ou moins consciente d'échapper à la manière de Nerval au treize fatidique d'Artémis : "la treizième revient..." Aussi doit-on revenir sur certains points à l'aide d'exemples approfondis, et continuer d'interroger la notion de répétition, en la confrontant notamment aux notions de représentation et de reproduction.

L'exemple donné par certains "Nouveaux Réalistes" pourra servir de base de départ. Ainsi, Christo, récemment mis sous les feux de l'actualité par son "emballage" du Pont-Neuf à Paris

(1985), joue de la répétition selon les deux axes dégagés par Genette. Dans les années 60, il crée une première surprise à Paris en bloquant la (petite) rue Visconti par une cinquantaine de pneus de voiture. Il récidive quelques années plus tard en enveloppant deux kilomètres carrés de côte australienne au nord de Sydney de cent mille mètres carrés de tissu blanc (1969). En 1972, il bloque une vallée du Colorado d'un rideau orange de dix-huit mille cinq cents mètres carrés. Enfin, toujours aux Etats-Unis, il entoure quelques îles de la baie de Miami de soixante ha de tissu rose (1983). On peut, bien sûr, déclarer de façon définitive : "ce n'est pas de l'art, c'est de la publicité ou de la provocation", et de ce point de vue, les réactions récentes des badauds parisiens ont été éloquents. Mais si on le replace à la fois dans la perspective des "Nouveaux Réalistes" tels que César et ses concrétions de voitures (ou ses doigts géants) et d'une problématique de la répétition en art moderne, on voit bien que Christo répète doublement les objets ou les sites naturels : d'une part il les redouble, les enveloppe, les met en valeur sans modifier d'aucune manière leur matière première, d'autre part il s'impose, par l'immensité des "objets" choisis (notons la progression, depuis la rue Visconti jusqu'au Colorado), un gigantisme répétitif pour ses "emballages", lui-même proportionnel au gigantisme de l'objet. Apparaît alors, comme autre manifestation de la répétition moderne, le chiffre, les mètres carrés ou les hectares, le tissu se répétant en nombre quantifiable. Apparaît aussi, et en même temps, une thématique personnelle, une obsession propre : vouloir à tout prix couvrir et re-couvrir, emmailloter la nature (ou l'artifice) comme pour mieux masquer ses failles semble aussi le signe, sinon le symptôme, d'une fixation personnelle érigée à l'échelle du monde entier. Jouant une première fois sur une répétition (elle-même double : l'objet répété par une matière répétée par x kilomètres de tissu...) du monde par l'art, Christo se répète lui-même, d'une oeuvre à l'autre : le tissu ou l'étoffe utilisée est à la fois le signifiant enveloppant le monde et le symptôme d'un monde intérieur qui se répéterait lui-même. La lecture esthétique de l'art moderne doit se doubler alors de ce que Sarah Kofman appelle "Une lecture symptomale"<sup>16</sup> : apparaît alors en art moderne "une tendance irrésistible à la reproduction, à la répétition", cette "tendance à la répétition" commune, selon Freud, aux jeux enfantins (voir fort/da), aux symptômes névrotiques, ... et au destin<sup>17</sup>. D'où parfois ce sentiment, face à l'art

moderne, d'une répétition à la fois lancinante ("c'est toujours la même chose", semble dire Genette à propos de Pollock et Rothko) et ludique ("ce n'est pas de l'art, c'est un jeu"), comme si la répétition obsédante d'un même motif, d'un style, ou d'une même constellation psychique, était trop explicitement obsédante, "au-delà du principe du plaisir" partagé par l'artiste et le spectateur, et par là relevant d'une pulsion de mort qui ferait de chaque oeuvre répétée la mise en scène non sublimée d'un assassinat répété : de l'assassinat considéré comme un des beaux-arts... La "tendance à la répétition" repérée par Freud au Chapitre 4 d'*Au-delà du principe du plaisir* devient, au Chapitre 5, "La contrainte de répétition obstacle au principe du plaisir", et il semble que l'une des raisons majeures du rejet fréquent de l'art moderne dans le public reproduise très précisément ce passage de la "tendance" à la "contrainte", du constat curieux d'un style nouveau au rejet irrité d'une thématique par trop explicitement obsessionnelle. Non plus : "c'est un Pollock", mais "c'est toujours le même Pollock", de la même façon que Vivaldi, en musique, a pu être accusé d'avoir écrit 470 fois les mêmes concerti ou sinfonie... Et le spectateur, lassé, de quitter la rétrospective en jurant qu'on ne l'y prendra plus.

L'hyperréalisme offre également matière à réflexion, voire à perplexité. Face en effet à *BMW Showroom Window I* de Don Eddy (1971), qui reproduit de façon très exacte une vitrine (reflet inclus) de concessionnaire, à *Airstream* de Ralph Goings (1970) qui montre une caravane métallique chauffée par le soleil de façon si nette qu'on dirait bel et bien une photo, et même plus encore, la caravane elle-même, face à ces devantures de magasin de Richard Estes qui semblent mettre les objets exposés à portée de regard et de toucher, le vertige d'une répétition parfaitement mimétique du réel d'une illusion tellement parfaite qu'on se demande si cette représentation ne serait pas une présentation, est immense. Alors qu'une photo de vitrine ou de moto est immédiatement perceptible comme "une photo de...", le trouble s'empare ici du spectateur : ce n'est pas une photo, ça ne ressemble pas à une peinture, c'est mieux encore, c'est presque l'objet lui-même. La caravane brille de mille feux, son acier monochrome rutilant sous le soleil du désert, elle est terriblement là, présente, être-là du monde moderne et du monde. On peut tout dire ensuite : que cet art n'est que de la surface, qu'il célèbre et enjolive les enjoliveurs des objets fétiches du capitalisme moderne, "l'orgueil du trophée, la virilité de la moto, la puissance

de l'acier, l'impérialisme de la highway..." Il est vrai que "Cette peinture, plus qu'une image technique et imperturbable du milieu contemporain, est une image de ses images"<sup>18</sup> : non seulement le peintre hyperréaliste travaille, comme Richards Estes, à partir d'une image donnée, souvent photographique, mais le champ de ses re-présentations est lui-même choisi. S'il répète le monde, l'hyperréalisme ne répète pas n'importe quoi. De même, par sa technique fondée sur une "intensification de l'illusion", il n'est pas sans arriver parfois "à la limite du surréel"<sup>19</sup> chez Don Eddy, Ralph Goings Cottingham. On peut tout dire pour tenter de se dégager de l'effet de surprise premier, de ce premier mouvement dont il faut sans doute se méfier d'autant plus qu'il est le bon : à chaque fois, devant chaque nouvelle oeuvre hyperréaliste, l'effet de réel sera toujours aussi frappant. Dans ces oeuvres dont le titre, souvent, est donné par l'objet même qu'ils désignent, on ne dira pas "c'est *Yamaha*, de David Parrish (1971)" ni "c'est *BMW...*, de Don Eddy", mais "c'est une *Yamaha*" ou "c'est une *BMW*". Dans cet effacement du titre ou de la signature au profit de l'objet représenté réside bien l'objectif (souvent réussi) de l'hyperréalisme : la représentation picturale atteint alors les limites extrêmes de l'illusion en la niant. L'hyperréalisme vise à fondre la représentation en répétition apparemment paturelle de l'objet visé, l'hyperréalisme ou "le monde retrouvé"<sup>20</sup>.

D'une toute autre nature est la répétition proposée par le Pop Art, et notamment Andy Warhol. Il ne s'agit plus, en effet d'utiliser la technique de l'illusion picturale pour obtenir un mimétisme quasi parfait entre l'art et le monde, mais de prendre au monde une série d'images et de clichés, de les exhiber comme tels, en leur faisant subir un certain nombre de répétitions et de variations. Ainsi Warhol travaille moins sur des objets que sur des images, des photos qui sont autant de clichés, à la fois clichés photographiques et clichés du monde moderne et, dirait Barthes, de ses mythologies. Il s'agit non seulement pour lui de re-produire l'image connue d'une personnalité connue (Jackie Kennedy, Liz Taylor, Marilyn Monroe, Mickey Mouse, etc.), mais de décliner à l'infini, grâce à la sérigraphie, l'image identique (seule la couleur le plus souvent, vient la varier) de l'image originelle :

*«De réel, il n'y a plus. Restent les photographies, et leur vertigineuse cascade. Reste, par exemple, l'entropie des*

*Marilyns, photographiée un jour pour l'éternité. Un seul négatif révélé sur un tissu suffit à constituer la toile originelle qui sera confiée à l'impression. Fondée sur une photographie, la sérigraphie poursuit l'oeuvre de son modèle : elle démultiplie, à n'en plus finir, une même reproduction. Et voici l'art qui figure la vie, puisque la vie est faite d'images. D'un seul négatif naît une reproduction unique (Gold Marilyn, 1962), ou naissent deux reproductions alignées (The Two Marilyns, 1962), ou quatre (Marilyn Monroe, 1962), ou vingt (The Twenty Marilyns, 1962), ou vingt-cinq (Marilyn Monroe, 1962), ou ...»<sup>21</sup>.*

La répétition selon Warhol est donc double : d'une part la reproduction, comme image de départ, d'un cliché qui fige et répète la "star" dans une position universellement connue et répétée, d'autre part la répétition ultérieure, la "sérialisation" de cette image à x exemplaires. Il y a l'affirmation d'une répétition originelle, la volonté de faire coïncider la personne et son image, telle qu'elle a déjà été répétée pour des millions de gens : la Marilyn de Warhol est la Marilyn de toute l'Amérique, la seule et la même, que rien ni personne ne pourra jamais détruite. "A rose is a rose..." disait Gertrude Stein. Mais l'oeuvre elle-même est conçue elle aussi comme une structure de répétition du même, une, deux, quatre, vingt ou vingt-cinq fois, avec comme seule variation des changements de couleur d'une oeuvre à l'autre, le vert, le bleu, le jaune ou le rose ne faisant qu'accroître l'artificialité du départ : "A rose is a rose is a rose is a rose..." Marilyn est bien une idole toujours et encore vénérée, un cliché mille fois développé par l'Amérique et l'artiste qui s'y identifie. Face à cette répétition ad absurdum, le vertige n'est pourtant pas loin. Est-ce bien la même Marilyn ? Est-ce encore Marilyn à la vingt-cinquième image ? On peut en douter. Non seulement suivant le nombre et la série, parce qu'elle sera seule ou multiple (remarquons, avec la *Marilyn* de 1979, un certain retour à l'unicité), jaune ou bleue, mais parce que même au sein d'une série identique, la répétition du même cliché, avec la même couleur à vingt exemplaires n'équivaut pas tout à fait à vingt reproductions distinctes de la même image. Comme le remarque Genette en rappelant l'analyse faite par Saussure d'un "Messieurs !" prononcé x fois au cours d'une conférence, le même mot répété x fois dans un texte n'a pas la même valeur suivant qu'il est placé en première, en seconde, ou à la x ème position, pas plus que la seconde "rose" chez Gertrude Stein, ou le second "rouge"

chez Butor, n'ont la même valeur que la première "rose" ou le premier "rouge" placés en tête, en attaque de la phrase. Même lorsque la répétition répète le même du même, "toute répétition est déjà variation" (Genette, *CE*, p. 11). Il faut sur ce plan rapprocher les Marilyns de Warhol des boîtes de conserves, les célèbres *Campbell's Soup Cans* (1961-62), qui répètent 32 fois la même boîte de conserves, la même marque de soupe avec les mots CAMPBELL'S, CONDENSED et SOUP répétés 32 fois, mais avec, à chaque fois, une variante, une variété différente, depuis le GREEN PEA jusqu'au VEGETABLE BEAN en passant par le TURKEY NOODLE, comme si Warhol voulait répéter à la fois le même et l'autre, l'autre du même (les variétés d'une même soupe) et le même de l'autre (la même boîte de la même marque). Le Pop Art de Warhol consiste précisément en ce traitement au fond identique d'une star d'Hollywood et d'une marque de soupe, de Mickey Mouse (dont on remarquera qu'il possède les mêmes initiales que Marilyn Monroe) et d'un banal accident de voiture (*Orange car crash 14 times*, 1963), comme si, dans cette Amérique où tout n'est qu'image et cliché, le rôle de l'artiste se bornait à répéter x fois le réel, à épuiser ses mythes jusqu'à la litanie (voir *Myths*, 1981), à mettre sa vie entre parenthèses dans une sorte d'époché phénoménologique, comme pour mieux suggérer que la seule variation possible réside dans cette répétition du même, l'artiste n'ayant finalement le choix qu'entre des couleurs différentes pour une même image, ou les variétés différentes d'un même potage, et non d'une image ou d'une marque différente... Ou bien, espoir ultime, que la vingt-cinquième Marilyn ne soit plus tout à fait la première, que son image verticale devienne pellicule de film et ne se mette soudain à bouger...

*America, America*, disait Elia Kazan (1963) : le lieu n'est sans doute pas ici indifférent. Nul par ailleurs qu'en Amérique l'art moderne ne repose en effet autant sur une esthétique de la répétition généralisée : de Rauschenberg à Warhol, de Jasper Johns à Richard Estes, de Hopper à Wyeth on retrouve, à chaque fois, la volonté de célébrer et de répéter les objets, les fragments et les mots de la "res americana" quelle qu'elle soit. Sans doute faut-il remonter à Hopper et aux années 30 pour trouver l'origine picturale de ce mouvement : prendre pour sujet d'un tableau une station service Mobil au bord d'une route (*Gas*, 1940), un bureau anonyme (*Office in a small city*, 1953) ou un café la nuit (le célèbre

*Nighthawks*, 1942) revenait déjà à accepter la réalité la plus quotidienne et banale comme champ de vision ("eye", dirait Henry James) digne d'être exploré. Ainsi, avec *Chop Suey* (1929), Hopper annonce d'une certaine manière ces enseignes de Robert Cottingham prises à la fois comme objets picturaux et titres de tableaux. Mais il y a plus encore. Il faut remonter sans doute plus haut, à Walt Whitman par exemple, pour trouver une même volonté de ne rien exclure, de tout inclure dans le champ (ou le chant) d'expérience, de célébrer, pêle-mêle, la caille des bois le ruisseau les cylindres de la presse la nacelle du balon la baleine le vapeur le requin le brick les coquillages le drapeau aux étoiles serrées Manhattan le Niagara, etc.<sup>22</sup>. L'Amérique est un continent qui doit être dit et redit, jusqu'à l'épuisement des énumérations et des catalogues : tout est digne d'être chanté, même le drapeau étoilé, ce que fera lui aussi Jasper Johns avec ses *Flags*, même les noms de ville ou d'Etat (Johns, *Map*, 1961), même l'herbe rousse des prés (Hopper, *Un soir d'été à Cap Cod*, 1939) :

«*Over the tree-tops I float thee a song,  
Over the rising and sinking waves, over the myriad  
fields and the prairies wide,  
Over the dense-pack'd cities all and the teeming  
wharves and ways...*»

Mais répéter le monde de façon systématique va de pair, chez Whitman, avec la volonté consciente et délibérée de se répéter, de manier sans vergogne "anaphore, parallélisme, rimes intérieures, assonances et allitérations", avec ces catalogues comme autant de "longues énumérations scandées par la répétition obstinée du même mot initial" (J. Ollier, *CE*, p. 127). D'où ces "Where" en début de vers, répétés x fois, point d'ancrage fixe d'une litanie qui englobe le monde entier. En relisant Whitman, on est frappé d'y retrouver cette absence de hiérarchie qui caractérise le Pop Art américain (voir les boîtes à soupe de Warhol), ces catalogues d'objets en tous genres (voir par exemple les *Giant Pool Balls* de Claes Oldenburg (1967), "Sixteen plexiglas balls 24""each", l'inventaire perpétuel de l'Amérique, mais aussi, dans l'oeuvre même, le désir de répéter certains mots, certains signes : non plus la répétition horizontale de l'autre, mais la répétition verticale du même. En regardant Warhol à côté de Whitman, on retrouve ces cascades de mots ou d'images identiques, double litanie, double

répétition de la diversité dans l'unicité, comme s'il fallait redoubler le catalogue par l'anaphore, l'énumération par l'allitération : répéter le monde et se répéter ne font qu'un, sans doute parce que la réalité américaine est elle-même répétitive, image ou cliché transmis à x exemplaires. Faire oeuvre de tout, parce que tout est oeuvre d'art, multiplier les images ou les objets parce qu'objets et images sont eux-mêmes multipliés à l'infini, au départ, par les clichés des films ou des journaux, dans les rues ou les affiches, dans les cinémas ou les grands magasins. Comment ne pas peindre le drapeau américain lorsque celui-ci est déjà la répétition géométrique d'étoiles et de bandes horizontales "en un certain ordre assemblées" ? Comment ne pas répéter l'image de Marilyn Monroe lorsque cette actrice elle-même n'est qu'une image tant de fois répétée ?

Mais si tout est oeuvre d'art, il existe un danger, contre lequel Alfred Leslie s'élève à sa manière, en défendant l'expressionnisme abstrait contre le réalisme : "Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et de l'Holocauste, le réalisme est apparu trop étranger à la structure morale de nos vies. Peindre des gens me semblait banaliser ce qui venait d'arriver. L'expressionnisme abstrait par contre disait avec justesse notre réalité immédiate en s'opposant à la personnalisation de l'histoire. La réalité était plus terrifiante que la fiction. Pollock, de Kooning, Rothko, Still, tous à nos yeux se dressaient contre la misère morale, les contradictions de l'éthique et l'hypocrisie"<sup>23</sup>. A vouloir trop célébrer la réalité immédiate, le Pop Art réussit parfois à la sacraliser, à la consacrer malgré tous ses "collages". Ainsi, *F-III* de James Rosenquist (1965) a beau mettre côte à côte la bombe atomique, un fuselage de F-III (le chasseur bombardier utilisé par les Américains au Vietnam), des ampoules brisées et un enfant souriant sous un casque... de coiffeur, la dénonciation apparente de la guerre et de ses atrocités reste équivoque, car après tout l'étoile peinte sur le fuselage est aussi celle du "Stars and Stripes", et la bombe, vue de loin, fait un beau champignon dans le ciel. A trop vouloir "baptiser" l'objet<sup>24</sup>, on finit par le rendre intouchable et sacré : non plus une copie la plus ressemblante possible comme dans l'hyperréalisme, mais ce que Deleuze nomme un "simulacre", cette "image sans ressemblance" qui n'a plus rien à voir avec la "copie", "image douée de ressemblance". Passer de la copie au simulacre, c'est, dit-il, perdre "l'existence morale pour entrer dans l'existence

esthétique"<sup>25</sup>. Même lorsque l'oeuvre invite à une lecture de gauche à droite, à la production d'un sens donné, l'image est là, ambiguë parce que poétique, paradigme de beauté qui échappe à la chaîne syntagmatique, au choc produit par l'ampoule brisée ou l'enfant sous le casque. La bombe est belle, comme est belle, dans *Apocalypse Now* de Coppola (1979), l'attaque aéroportée du village Vietcong, avec ces hélicoptères qui chargent sur un air de Wagner : Dieu que la guerre était jolie... Pas de chasseur bombardier ni même de fusée Appollo chez Pollock et Rothko : leurs lignes et leurs courbes ne renvoient qu'à elles-mêmes. Il est parfois plus sage et plus sûr, au regard de l'Histoire, de se contenter de se répéter soi-même.

## **Le cas de David Hockney**

Par rapport aux artistes qui viennent d'être cités, David Hockney occupe une place à part. Anglais, né à Bradford en 1937, il vit et peint depuis longtemps en Californie : pourtant, il demeure peu influencé, sinon tout à fait étranger aux grands courants de la peinture américaine, même s'il n'est pas insensible, loin de là, aux paysages américains. S'il fallait le situer, on pourrait dire de lui qu'il est à la fois un peintre figuratif (dessins, portraits, piscines, etc.) et un artiste attiré, fasciné par le cubisme, dont il réutilise la technique dans un domaine bien précis : le "photocollage". C'est également un peintre de théâtre ou d'opéra, pour lesquels il a effectué de nombreux décors. Enfin, la plupart de ses "modèles" en peinture sont Européens, et non Américains : Picasso, en premier, mais aussi Michel-Ange, della Francesca, Max Ernst, etc. Du point de vue de la répétition, on peut dire de lui qu'il joue donc de l'interpicturalité, d'une technique (le cubisme), et d'un motif obsédant, maintes fois répété : la piscine.

Une récente exposition des décors effectués par Hockney pour le théâtre et surtout l'opéra<sup>26</sup> a bien montré à quel point Hockney était non seulement conscient et au fait de toute l'histoire de la peinture occidentale mais qu'il n'hésitait pas, plus ou moins explicitement, à s'en inspirer : pour lui, peindre la scène n'exclut pas, loin de là, les emprunts, les citations, les allusions, toute une série de pratiques interpicturales. La modernité sera duplication ou ne sera pas. Ainsi, pour *The Rake's Progress*, l'opéra de

Stravinsky monté à Glyndebourne en 1975, le rideau de scène porte l'inscription : "The Rake's Progress, a fable", "Music by Igor Stravinsky", "Decor by David Hockney, after W. Hogarth". Le "patronage" de Hogarth est donc revendiqué d'emblée, sans honte, comme s'il fallait répéter dans le style celui de l'auteur du *Rake's Progress* : il n'y a pas de honte à venir "après", on peut, aujourd'hui, peindre "d'après". Pour reprendre le titre d'un autre tableau de Hockney réalisé pour cet opéra, intitulé *Kirby (after Hogarth), useful Knowledge* (1975), la connaissance du *Rake's Progress* original peut être "utile" au décorateur moderne. Mais la "répétition" selon Hockney ne s'arrête pas là. Outre le nom de Hogarth, explicitement cité, Hockney va jouer d'une autre forme de répétition déjà mentionnée : l'inscription des "mots dans la peinture". A tout moment, qu'il s'agisse de la scène de *Vente aux Enchères* ou de *Bedlam*, l'artiste se donne le droit, sinon le devoir, de rehausser le dessin par le texte, de citer en tous sens une variété d'auteurs, acte typique de la modernité, on l'a vu, mais aussi procédé utilisé par Hogarth lui-même, qui n'hésitait pas déjà à cribler littéralement ses dessins de bribes de textes<sup>27</sup>. La modernité sera littéraire ou ne sera pas. Enfin, si l'on revient au décor de scène initial et qu'avec un peu de chance on découvre par la suite une gravure de John Clubbe intitulée *Physiognomy* (1763), on s'aperçoit que le tourbillon solaire des personnages de Hockney est pris directement à cet artiste peu connu du même siècle que Hogarth, et qu'à la citation, à l'inscription et à la mise en abyme, Hockney a sans doute ajouté le plagiat à sa panoplie de la répétition considérée comme un des beaux-arts...

En poursuivant cette exposition, on voit que Hockney cité également Picasso de façon explicite, avec son décor pour le rideau de *Parade* d'Erik Satie, présenté au Metropolitan Opera de New York en 1981 : *Parade Curtain after Picasso*, dit le titre, qui rappelle celui du *Rake's Progress*. Déjà, dans des oeuvres précédentes, il avait marqué son admiration de manière explicite, avec *The Student : Hommage to Picasso* (1973) et *Artist and Model* (1974), dans lequel il se dessinait, nu, assis à la même table que son maître, par un singulier renversement de sa propre fonction. De même, il rend hommage à Michel-Ange avec son *Hommage to Michelangelo* (1975), avec une fois encore un redoublement de l'image par un "hypertexte", puisque l'on voit, sur le dessin, deux femmes qui marchent l'une vers l'autre devant un mur sur lequel

on trouve à la fois des dessins de Michel-Ange et des mots, qui mis ensemble, donnent "The women" "come and go" "talking of" "Michelangelo", de sorte qu'on ne peut dire si "l'hommage" rendu par Hockney va au peintre italien ou à T.S. Eliot... Dans le cas de Picasso pourtant, la citation dépasse le simple hommage, même mis en abyme. Dans le décor de la *Vente aux Enchères*, on voit bien, avec ces visages de carton pris sous deux angles différents, la répétition et la poursuite de la révolution cubiste : il faut, dit Hockney, que le spectateur ne soit pas statique devant le décor, qu'il puisse, à la limite, passer devant lui, être pris dans son mouvement. Il s'agit bien, pour Hockney, de remettre en question la perspective classique, de donner une "leçon de perspective" : "dans la théorie de la perspective, le point de fuite est l'infini, et le spectateur est un point immobile en dehors du tableau. Si l'infini est Dieu, nous ne nous rejoindrons jamais, mais si la perspective est inversée, alors l'infini est partout (l'infini est partout l'infini est partout l'infini est partout...)"<sup>28</sup>. Il faut donc que sur scène, les décors puissent être vus sous des angles multiples, que chaque spectateur, lui-même, possède son propre champ de vision face à l'objet regardé, et non un champ unique, pointé vers un infini qui se perd au fond du décor. Il faut, à la limite, pouvoir passer devant un décor comme on marche dans la rue, ce que tente de recréer Hockney avec son photocollage intitulé, de façon révélatrice, *Walking past "Le Rossignol"* (1984), qui reprend le décor de l'opéra, fortement influencé par les vases chinois du XVI<sup>ème</sup> siècle :

*«La peinture chinoise est une promenade dans un paysage.*

*Le spectateur est à la fois concerné et entouré par celle-ci, faisant parti de cette Nature. Le point de vue statique est alors évité. Ce Collage est la reconstitution de mes tableaux et costumes pour le Rossignol, opéra de Stravinsky, tiré du conte d'Andersen. Je raconte toute l'histoire, et la révèle au spectateur pas-à-pas... même s'il prend la peine de tourner et de pénétrer dans ma construction. Une seule photographie n'aurait jamais pu montrer cette vision – alors j'ai fait ce collage tout en me promenant moi-même devant les différentes scènes. C'est le mouvement du spectateur qui ajoute une autre dimension. C'est le mouvement qui est vie. L'Absence de mouvement, la mort !» (Vogue, pp. 220-221).*

Hommage à Picasso, inversion de la perspective, collages : la dette au cubisme est évidente. Mais s'il y a bien reprise et poursuite d'une problématique, les moyens utilisés par Hockney sont tout à fait originaux. Le collage, selon Hockney, n'est pas seulement l'inclusion, tel quel, d'un fragment du réel dans l'espace de la toile : c'est plutôt, par le biais de la photo, de ces clichés Polaroid collés côte à côte, la démultiplication infinie des angles d'un objet pour créer l'illusion du mouvement. C'est dans l'album intitulé *Cameraworks* (Thames & Hudson, 1984) qu'éclate la nouvelle technique inventée par Hockney : il ne s'agit plus, comme le faisaient les cubistes, de "coller" sur la toile des bribes de journaux, d'étiquettes, d'affiches ou de publicités, encore moins, comme le font la plupart des photographes, de reproduire le réel sous un seul angle donné, aussi grand soit-il, mais bien de coller, côte à côte ou bien se chevauchant, des images d'une réalité donnée, prise sous des angles différents, à des moments différents du temps. Un buffet, une salle de séjour, un visage ou un corps seront ainsi pris sous une multitude de facettes différentes et parfois contradictoires : ainsi, les portraits de Stephen Spender ou de Henry Moore montreront, côte à côte, non seulement trois nez ou trois bouches, mais trois expressions différentes du regard ou du visage, comme s'il était impossible pour l'artiste de figer ces "objets" (célèbres ou non) en une seule et unique "prise de vue", comme si l'on pouvait littéralement "prendre la vue". Ainsi, avec *Billy Wilder lighting his cigar* (Planche 86), le spectateur découvre non seulement le visage du célèbre réalisateur quatre fois, mais à quatre moments différents, le geste quotidien étant décomposé en quatre moments différents, d'abord l'allumette à la main, puis portée au cigare, Wilder tirant dessus, et enfin le cigare, allumé, et le visage enfin entier. Il y a donc bien répétition du même (Wilder quatre fois) et de l'autre en même temps (quatre moments différents). Le photocollage, pour Hockney, est donc la reprise d'une technique picturale appliquée à la photographie : comment prendre le réel sous une perspective multiple, éclatée, comment réunir, sans aller toutefois jusqu'au cinéma, à la fois To, Ti, Tii et Tiii en un seul et même espace ? Ainsi, dans l'étonnant *Scrabble Game* (Planche 90), Hockney reprend la tradition de la *Partie de cartes* de Cézanne, mais chaque joueur est pris à différents moments de la partie, son visage ou ses mains exprimant tour à tour la perplexité, la joie, la lassitude, etc. Même le chat roux et

blanc, sur la gauche, est représenté à trois instants différents, éveillé, somnolent et endormi : ce n'est pas "la partie de scrabble" prise à un moment donné, mais une scène faite d'une somme d'instant, des "moments d'être", dirait Virginia Woolf, un continu d'attitudes et de gestes que le regard du spectateur, telle une lecture, serait invité à reconstituer. On est ici à l'opposé du Pop Art, et bien loin du collage cubiste, plus près de Andy Warhol : le collage n'est plus le découpage ou l'inclusion pure et simple du réel dans l'art, mais un travail sur un réel qui n'est pas autre chose qu'une série d'images superposées, assemblées, recomposées. Comme chez Warhol, on n'est pas loin du cinéma, de la série qui mime le mouvement, d'un jeu exclusif sur la surface des choses, leur "pellicule" de réalité : il n'est pas question, comme chez Rauschenberg, de mettre côté à côté des signes ou des traces de nature ou de matériau différent, en mêlant la peinture à l'étoffe, le journal et le calendrier, mais de faire de tout (visage, buffet, jeu de scrabble) une image, une série d'images, gigantesque puzzle de moments différents de la vie et du temps. Mais là où Warhol tend à décliner l'identité du même en une série de clichés Photomaton répétés, Hockney, quant à lui, se rapproche le plus possible du mouvement cinématographique, de cette *Animal Locomotion* de Muybridge qui fut à l'origine du cinéma<sup>29</sup>. Avec *Gregory Swimming* (1982), on a bien l'impression de voir le corps nu et bronzé se mouvoir dans l'eau turquoise de la piscine, chaque cliché Polaroid décomposant à lui seul un carré de mouvement : c'est bien le même tableau d'ensemble répété  $15 \times 8 = 120$  fois, mais aucun de ces carrés n'est tout à fait le même, à la vague près. Surtout, l'ensemble reste cohérent, bien que décomposé : alors que Warhol, avec *Ethel Scull 36 Times* (1963), donne trente-six clichés différents (par la pose et la couleur) d'une même personne sans chercher à "recoller" les morceaux épars, comme pour mieux dire "pour une fois, je varie, mais ça ne veut rien dire", Hockney cherche au contraire à recomposer un mouvement, une "locomotive animale", en l'occurrence les gestes et les mouvements articulés du corps qui nage. Ce n'est pas Grégory 120 fois comme Warhol prend Ethel Scull 36 fois, c'est 120 moments de mouvements différents, les membra disjecta aussitôt recollés (récolés, dirait Lacan), en un seul espace et en un seul temps dans lesquels toutes ces bribes de corps et de gestes produiraient un sens, un mouvement d'ensemble,

sous le regard du spectateur qui balaye l'oeuvre en lui restituant sens et mouvement.

Si l'on replace *Gregory Swimming* dans la perspective de l'oeuvre entière de David Hockney, il semble également que ce photocollage, cette nouvelle technique héritée de la problématique cubiste et adaptée à la photographie, permette à Hockney de sortir du "caractère obsessionnel d'une thématique autonome" dont parle Genette, de la dépasser, de la sublimer. On sait en effet que Hockney est aussi "le peintre des piscines", et ceci jusqu'à l'obsession. Depuis les premières piscines californiennes qui datent de 1964 (*California Art Collector, Picture of a Hollywood Swimming Pool*) jusqu'aux dernières de *Cameraworks* en passant par les célèbres *Splashes* (*The Little Splash, The Splash, 1966, A Bigger Splash, 1967*) et les *Paper Pools* de 1978, la piscine est bien le motif qui fascine le plus Hockney, sur lequel il est sans cesse revenu, avec des variantes, certes (l'eau seule, un garçon, deux garçons, le jour, à midi, la nuit, etc.), mais d'une manière qu'on pourrait dans une certaine mesure qualifier de répétitive ou obsédante. Par nature, la piscine est le lieu théâtral par excellence : clos, fermé, géométrique (le rectangle ou le cercle), c'est le lieu où le corps se montre et s'exhibe d'autant plus volontiers qu'il est censé être privé, à l'abri des regards, sauf celui du peintre. C'est aussi le lieu des contrastes : entre le mouvement (comment représenter l'eau qui bouge, ne cesse de se demander Hockney) et l'immobilité du corps qui dort ou se fait bronzer (*Sunbather, 1966*), entre la matière dure (le bord, le marbre) et l'élément liquide (voir encore *Sunbather*), entre la présence du ou des corps (*Two Boys in a Pool, Hollywood, 1965*) et leur absence (*Pool and Steps, Le Nid du Duc, 1971*). C'est enfin le motif, la métaphore d'un "mythe personnel" que l'artiste lui-même ne fait rien pour cacher, celui d'une homosexualité sinon revendiquée du moins explicite, avec ces corps de jeunes garçons nus et bronzés qui se dorment sur le bord ou nagent dans l'eau bleue...

D'où, sans doute, la répétition du motif et d'une couleur, ce bleu turquoise si caractéristique. Il y a bien, chez Hockney, "tendance à la répétition", voire même une certaine forme d'"automatisme de répétition", *Wiederholungszwang* dirait Freud, "qui rend son principe" dans ce que Lacan appelle "*l'insistance de la chaîne signifiante*" ("La Lettre Volée", p. 19), chaîne qui chez Hockney n'abolit pas la variation, bien au contraire. De même qu'aux échecs

le "Zwang" est une figure de blocage qui peut conduire au mat en donnant à sa victime comme seule ressource de déplacer, de façon absurde, une pièce qui met le Roi en échec, de même une certaine forme de "contrainte" ou d'"automatisme" en art peut donner à l'artiste l'illusion de la variation tout en l'enfermant dans une thématique qui demeure obsessionnelle : pris au piège du "Zwang", le joueur d'échecs n'en croit jamais ses yeux, il se doit de faire sur l'échiquier le geste absurde et impossible, celui qui ne se fait jamais. C'est, comme on dit, "plus fort que lui" : sa dernière et illusoire impression de liberté, la cigarette du condamné. Au sein de cette mécanique qui se nourrit d'elle-même, toutes les variations sont donc possibles : le "Zwang" est une figure à la fois finie et infinie, elle est répertoriée parmi les cas de figures du jeu telle une figure de style, mais possède une infinité de variétés et de situations. Ainsi, les piscines de Hockney varient-elles à l'infini les cas de figures et les situations, suivant le nombre de personnes représentées, l'heure choisie, la saison, etc. Dans *Paper Pools* (Thames & Hudson, 1980 ; *Piscines de Papier*, Herschern 1980), il prendra un seul motif qu'il répétera un, deux ou trois fois selon le procédé du papier trempé, variant seulement la couleur : ainsi, *Gregory dans la piscine*, avec quatre versions différentes (Herschern, p. 35), et surtout les *Piscines*, ou plutôt la même piscine vue à divers moments de la journée, *Piscine de jour avec trois bleus* (p. 42), *Piscine avec reflets d'arbres et de ciel* (p. 46), *Piscine avec reflet et eau immobile* (p. 47), *Piscine à minuit* (p. 49), ou bien, avec une variante dans le titre, *Schwimmbad Mitternacht* (p. 50), etc. On est ici assez proche de la sérigraphie de Warhol, mais aussi des Impressionnistes dont Hockney se méfie pourtant : si l'on compare la piscine de Hockney avec *La Cathédrale de Rouen* de Monet (1892-1904), on voit bien, en commun, la volonté de saisir un même motif à travers les variations de lumières ou d'éclairage que lui fait subir la progression du jour. De même, dans le numéro de *Vogue*, Hockney effectue deux photocollages de sa terrasse à "différentes heures de la journée" (*Vogue*, p. 249). Comme dit Genette, toute répétition "est déjà variation". Pourtant, les *Paper Pools*, malgré les variations que lui font subir Hockney, ne semblent pas tout à fait en mesure de faire sortir l'artiste de la "contrainte" dont parle Freud, ne serait-ce que par la technique choisie, ces moules dont le nombre ne peut excéder 6, ce qui donne 6 rectangles de papier trempé dans le résultat final, la seule variation possible étant la

multiplication de ce chiffre, avec le Plongeur par exemple, fait de  $2 \times 6 = 12$  rectangles juxtaposés. On peut alors inverser la formule de Genette en disant que toute variation est déjà répétition, comme si Hockney, sous prétexte de variations chromatiques ou techniques, ne faisait que répéter un motif obsessionnel à la manière des enfants dont parle Freud, pour qui "la répétition, le fait de retrouver l'identité sont déjà en eux-mêmes une source de plaisir"<sup>30</sup>. Ou bien, pour se donner l'illusion de la nouveauté et du changement, Hockney fait semblant, en 1978, de découvrir un motif qu'il harcèle depuis des années :

*«Je me suis dit qu'avec cette méthode il faudrait trouver un sujet aqueux. Je l'avais sous les yeux : c'était la piscine, parce qu'à chaque fois qu'on regarde sa surface, on regarde sa profondeur, on regarde sous elle.*

*Puis l'idée s'est fait jour en moi que la piscine était un sujet bien plus intéressant encore.» (Piscines de Papier, pp. 21 et 25).*

Déclaration bien surprenante, fausse découverte d'eaux troubles depuis longtemps trouvées...

Ce dont Hockney est à la recherche alors, c'est sans doute une technique qui lui permettrait de sublimer sa thématique intime. Pour cela, il n'a pas été suffisant de varier les personnages et le décor : un ou deux garçons, la piscine de jour ou de nuit, cela ne change rien à l'affaire. A chaque fois, malgré les variations, la piscine se fige en un ou plusieurs rectangles immuables : l'eau n'arrive pas à bouger. Un espoir, pourtant. Avec le *Plongeur* ou le *Nageur sous l'eau* (p. 67), dont l'exécution a été préparée par un travail de "repérage" photographique, Hockney y est presque : on dirait bien qu'il bouge. Alors que dans les *Splashes* il n'avait montré que l'effet produit par le nageur plongeant dans l'eau, avec le *Plongeur*, dont la thématique n'est plus seulement personnelle puisqu'elle apparaît influencée directement par Matisse (les *Nus Bleus* et *La Piscine*), Hockney est sur le point de découvrir une technique dont l'impact dépassera largement ses obsessions à la fois sexuelles et esthétiques. En multipliant les angles et les morceaux de réalité découpés, cela donnera quelques années plus tard *Gregory Swimming* et les autres photocollages. Du même coup, le nombre des piscines dans *Cameraworks* apparaît très réduit (trois ou quatre, sur plus d'une centaine de photocollages)

par rapport aux oeuvres précédentes, comme si cette nouvelle technique avait permis à l'artiste à la fois de résoudre une difficulté persistante (mais comment rendre l'eau en peinture ?) et d'échapper à la répétition d'un motif obsédant, ou, comme dit Lacan, "insistant". Désormais, l'artiste peut choisir à loisir sa terrasse, une partie de scrabble, un temple japonais, voire même ses propres décors de théâtre, les Jardins du Luxembourg ou la Place Furstenberg comme objet de son champ de vision et d'expérimentation. Mais sans doute fallait-il en passer par là, par toutes ces piscines à minuit, par temps pluvieux, l'été, l'hiver, californiennes, françaises, par cette "chaîne signifiante" que Hockney semble avoir aujourd'hui brisée : "Les piscines, c'est fini, j'en ai assez fait", déclare l'artiste en conclusion des *Piscines de Papier* (p. 100). Tant il apparaît, à la lumière de l'art moderne, qu'il ne suffit pas d'être (ou de se proclamer) artiste pour avoir, ipso facto, réussi une sublimation que le névrosé, par exemple, n'aurait pas effectuée. Freud et son commentateur Sarah Kofman ont bien montré "le narcissisme de l'art", et Léonard de Vinci écrivait lui-même, en s'adressant au peintre débutant :

*«Le plus grand défaut des peintres est de répéter dans une composition les mêmes mouvements et les mêmes visages et draperies, et de faire que la plupart des visages ressemblent à leur auteur (...) ; toute la particularité de la peinture répond à une particularité du peintre lui-même»<sup>31</sup>.*

Entre le narcissisme et la sublimation, reste à l'artiste tout un "travail" à faire, qui n'est jamais donné mais toujours en devenir, cheminement ou "chemin"<sup>32</sup> qui distingue probablement le peintre ou le musicien qui se sont répétés toute leur vie durant ceux qui ont cherché, en tâtonnant, à sortir du cercle magique, du "Zwang" de leur mythe personnel, de leur constellation intime. Les procès souvent intentés à l'art moderne, sous couvert d'objections d'ordre formel ou esthétique, cachent la plupart du temps une gêne ou un embarras devant une oeuvre qui se contenterait de répéter tel motif obsédant selon telle technique tenue très vite pour acquise : la treizième toile revient, c'est toujours la première... L'exemple de Hockney montre au contraire un artiste cherchant les voies de sa propre sublimation avec l'apport de nouvelles techniques toujours recommencées. C'est en cherchant sans relâche à sortir du cercle

monotone de sa propre répétition que l'artiste, en fin de compte, redonne au monde et à lui-même l'image de sa propre liberté.

Jean-Pierre Naugrette

## Notes

- 1) Voir P.-L. ASSOUN, "Pour une histoire philosophique de la répétition", in *Corps Ecrit*, n° 15, "Répétition et variation", P.U.F., 1985. Les références à divers textes de ce numéro apparaîtront ici après les initiales CE, suivies de la page.
- 2) *Ibid*, p. 76.
- 3) KIERKEGAARD, cité par M. BUTOR dans "La Répétition", Ed. de Minuit, 1960, p. 94. Sur l'essai de Kierkegaard, voir également N. PIGHETTI, "La notion de répétition chez Søren Kierkegaard", *Corps Ecrit*, cité supra.
- 4) Voir P. NORDON, "Theatre and detective stories", in *Two Adventures of Sherlock Holmes*, Bordas, 1972, pp. 90-91.
- 5) Cité par V. JANKELEVITCH dans son *Ravel*, Ed. du Seuil, coll. "Solfèges", 1956, p. 182.
- 6) S. KOFMAN, *Nerval : le charme de la répétition*, CISTRE/ESSAIS 6, L'Age d'Homme, Lausanne, 1979, "La répétition originaire", p. 39.
- 7) J. LACAN, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", *Ecrits I*, Ed. du Seuil, "Points", 1966, p. 92.
- 8) Reproduit dans le livre de M. DESCHAMPS, *La Peinture Américaine : les mythes et la matière*, Denoël, 1981, XIX. Ce livre fait le point sur la peinture américaine depuis l'origine, que l'exposition du Grand Palais au printemps 1984 ("Un Nouveau Monde") révélera de manière éclatante.
- 9) R. ROSENBLUM, "The Abstract Sublime : How Some of the Most Heretical Concepts of Modern American Abstract Painting Relate to the Visionary Nature-painting of a Century Ago", in H. GELDZAHNER, *New York Painting and Sculpture : 1940-1970*, The Pall Mall Press, London/The

Metropolitan Museum of Art, New York, 1969. pp. 353-357. Cet ouvrage constitue l'une des grandes références sur l'art américain moderne.

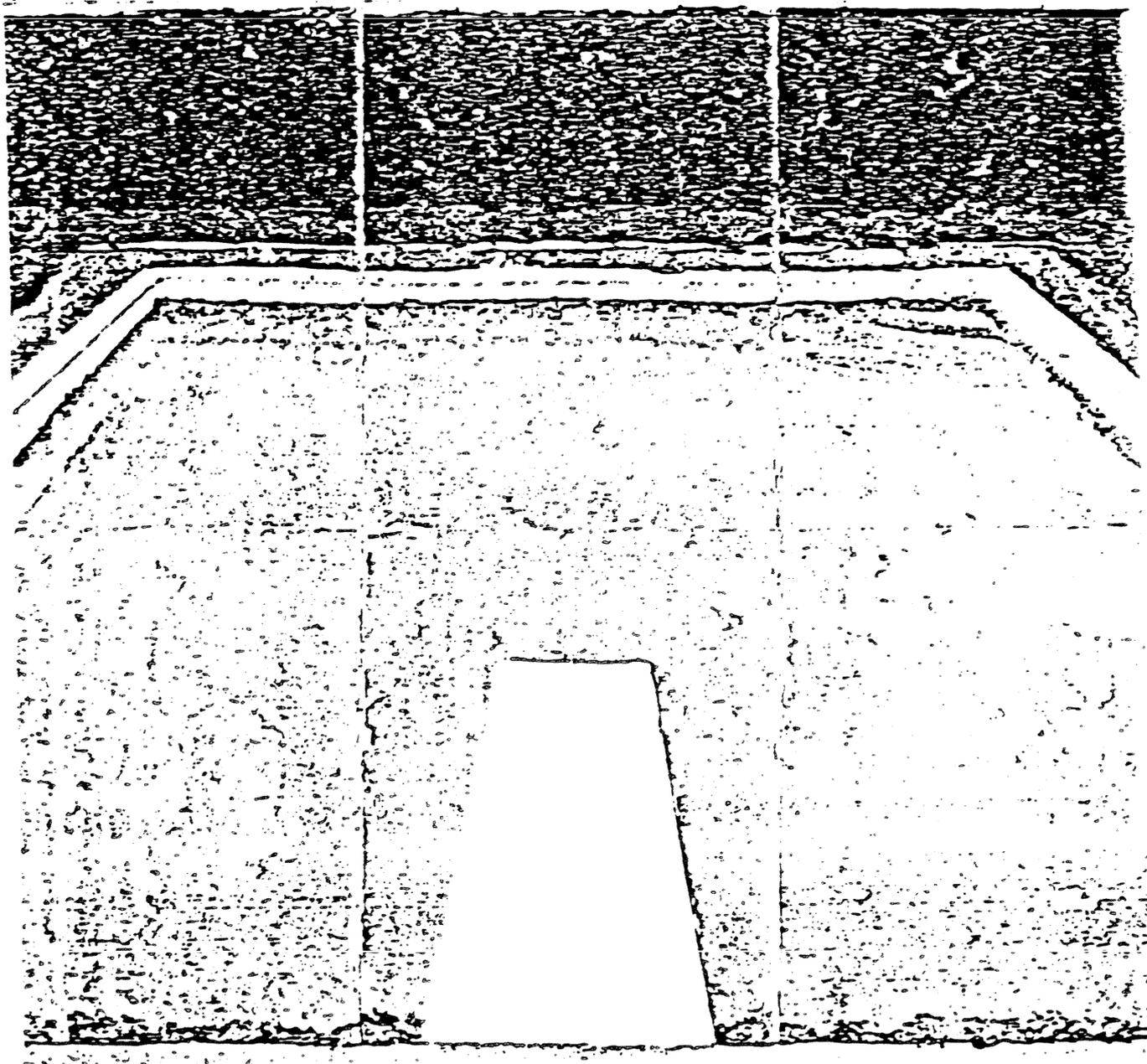
- 10) Pour une utilisation de Mondrian et de la répétition en littérature, voir le roman de J.-Ph. TOUSSAINT, *La Salle de Bain*, Ed. de Minuit, 1985.
- 11) Sur le concept de "trace" en intertextualité, voir M. RIFFATERRE, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, oct. 1980, cité par G. GENETTE dans *Palimpsestes*, p. 9. La peinture se prête assez bien à la quête et au repérage de ces "traces"...
- 12) B. BRUGIERE, "De la parodie à une esthétique de la duplication : étude de *Travesties* de Tom Stoppard", *Etudes Anglaises*, t. XXXVI, n° 2-3, 1983.
- 13) Sur le collage dans les arts plastiques et ailleurs, voir le volume collectif *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La Cité/L'Age d'Homme, Lausanne, 1978.
- 14) Voir par exemple *Parallèles* de W. Turnbull, analysé par M. GILLES et G.ROY dans "Interprétation de l'image", *Tropismes*, n° 2, 1985, "l'interprétabilité", p. 123.
- 15) P. RESTANY, *Les nouveaux réalistes*, Ed. Planète, 1968, texte de la préface à l'exposition "The Realists" (New York, oct.-nov. 1962). p. 215.
- 16) S. KOFMAN, *L'enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, P.U.F., 1970, et Galilée, 1985, "La double lecture", p. 18.
- 17) S. FREUD, *Au-delà du principe du plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, Payot, PBP n° 44, Chap. 3, "Principe du plaisir et transfert affectif", p. 27. Voir aussi DELEUZE, *Différence et répétition*, Chap. II, "La répétition pour elle-même", p. 128 et sq.
- 18) M. DESCHAMPS, *op. cit.*, "L'hyperréalisme ou la surface du réalisme", p. 252.
- 19) *Ibid.*, p. 255.
- 20) D. ALEXANDRE, "Autour de Rauschenberg, Warhol, et des Hyperréalistes", *Critique*, numéro spécial Photo/Peinture, n° 459-460, août-sept. 1985, p. 928.
- 21) *Ibid.*, p. 926. Sur Warhol, voir notamment O. HAHN, *Warhol*, Paris, F. Hazan, 1972.

- 22) Cité par J. OLLIER in "Répétition et variations dans la poésie américaine moderne et contemporaine", *Corps Ecrit*, p. 128. Un écrivain comme M. BUTOR reprendra lui aussi, avec *Mobile* ou *6 810 000 litres d'eau par seconde* le "catalogue" whitmanien et ses figures de répétition, en répétant parfois le même jusqu'à épuisement : "JUILLET JUILLET JUILLET JUILLET JUILLET JUILLET..." (*6 810 000 litres...*, Gallimard, 1965).
- 23) A. LESLIE, cité par M. DESCHAMPS, p. 241.
- 24) Voir P. RESTANY, "Le baptême de l'objet", *op. cit.*, Chap. 4.
- 25) G. DELEUZE, *Logique du Sens*, Ed. de Minuit, 1969, "Platon et le simulacre", p. 297.
- 26) "Hockney Paints the Stage", Hayward Gallery, Londres, 1er août-29 sept. 1985. Voir J.-P. NAUGRETTE, "Hockney peint la scène : trooping the colour", *Critique*, n° 462, novembre 1985.
- 27) Voir J. SUREL, "William Hogarth, les images et les mots", *Les Cahiers d'Inter-Textes*, E.N.S.J.F., n° 1, octobre 1985.
- 28) D. HOCKNEY, *Vogue*, n° 662, déc. 1985/janv. 1986, p. 232.
- 29) *Cameraworks*, p. 10. Sur *Cameraworks*, voir J.-P. NAUGRETTE, "Les Yeux du Cyclope", *Critique*, numéro Photo/Peinture, *op. cit.*
- 30) S. FREUD, *Au-delà du principe du plaisir*, Chap. 5, p. 45.
- 31) L. de VINCI, *La Peinture*, cité par S. KOFMAN in *L'enfance de l'art*, "Le narcissisme de l'art", Galilée, p. 177.
- 32) Voir l'analyse de "Ableitung" et "Ablenkung" par S. KOFMAN, *Ibid.*, "La sublimation", pp. 232-233.

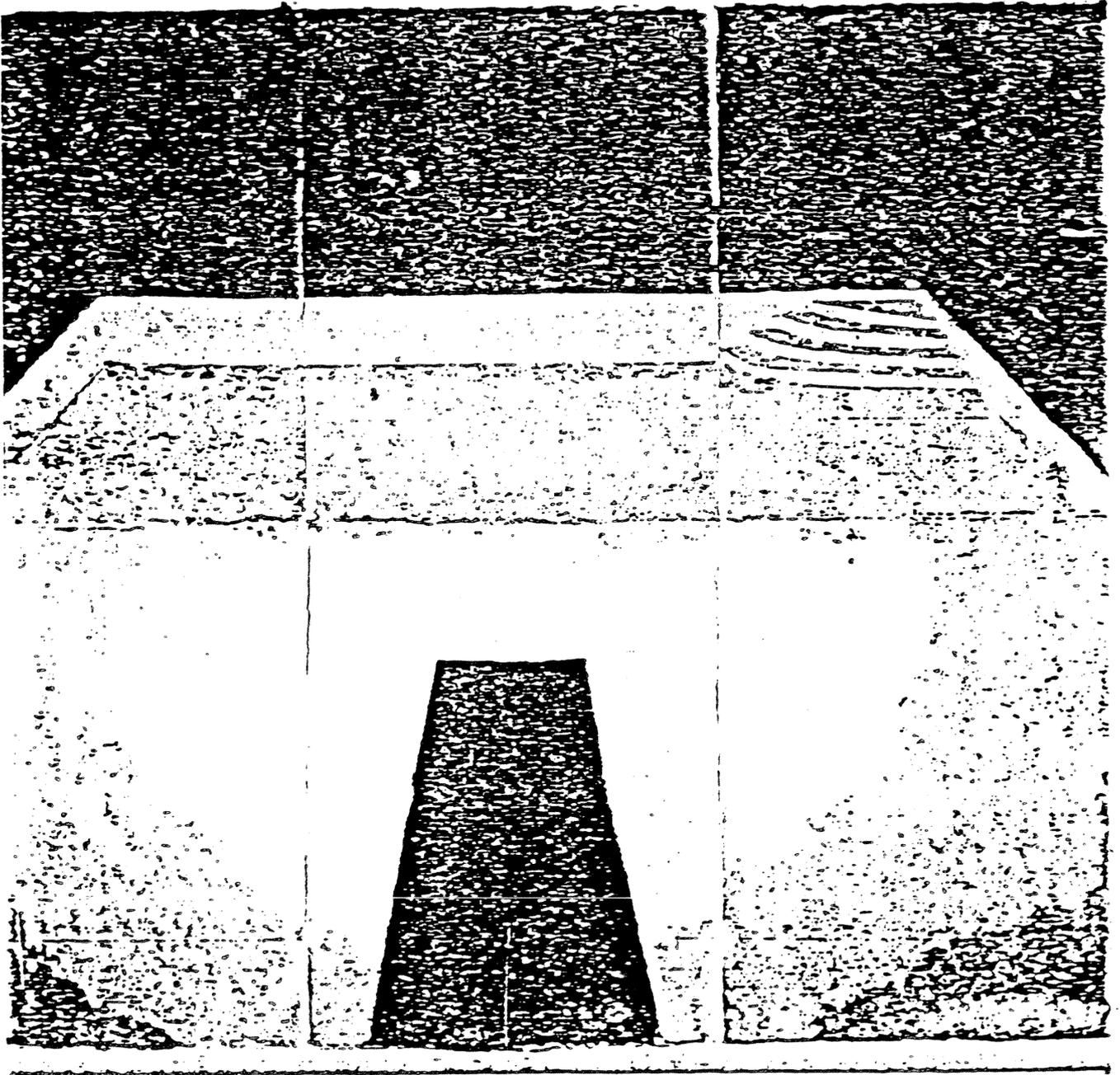


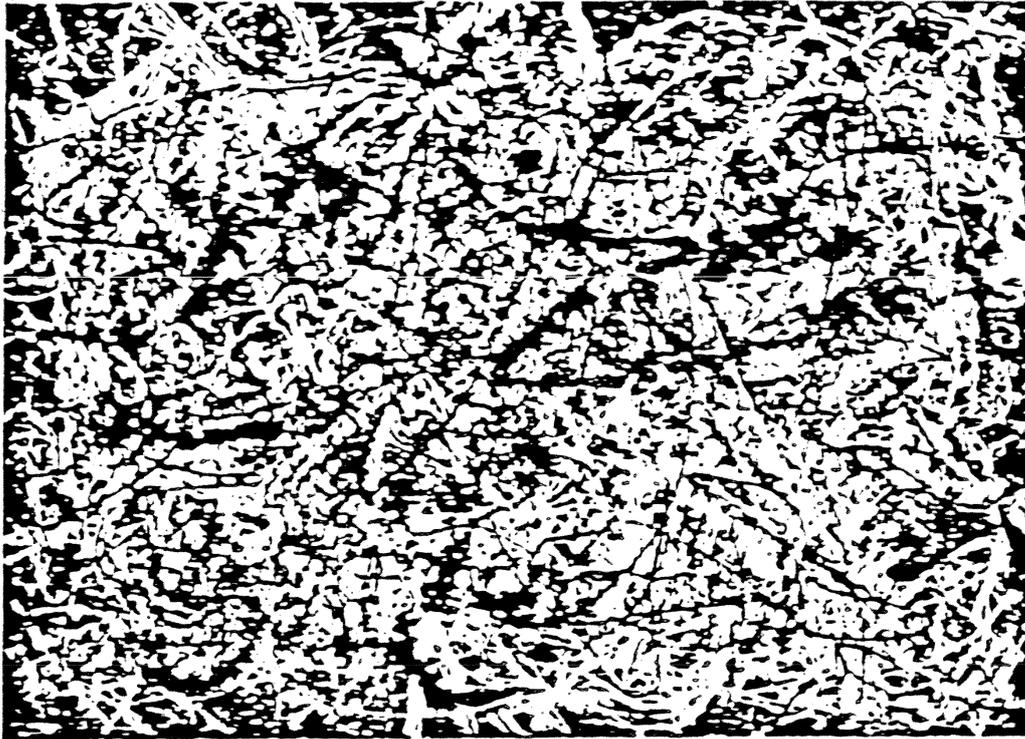
Andy Warhol:  
 Campbell's Soup Cans. 1961-62. Oil on canvas  
 Thirty-two panels, each 20" x 16".  
 Collection of Irving Blum, Los Angeles, California.

*Piscine par temps couvert avec pluie*  
(Piscine de papier 22, 183×218)



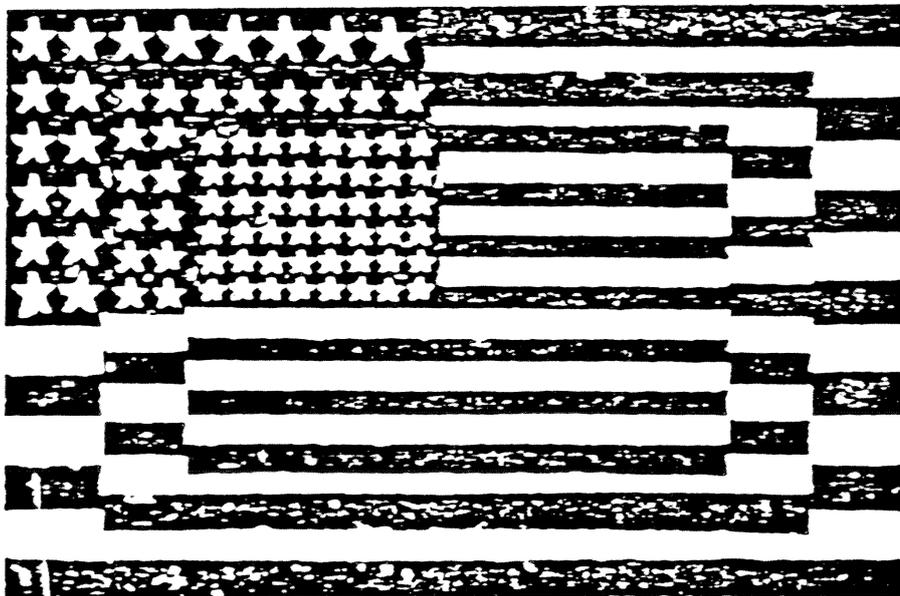
*Piscine à minuit*





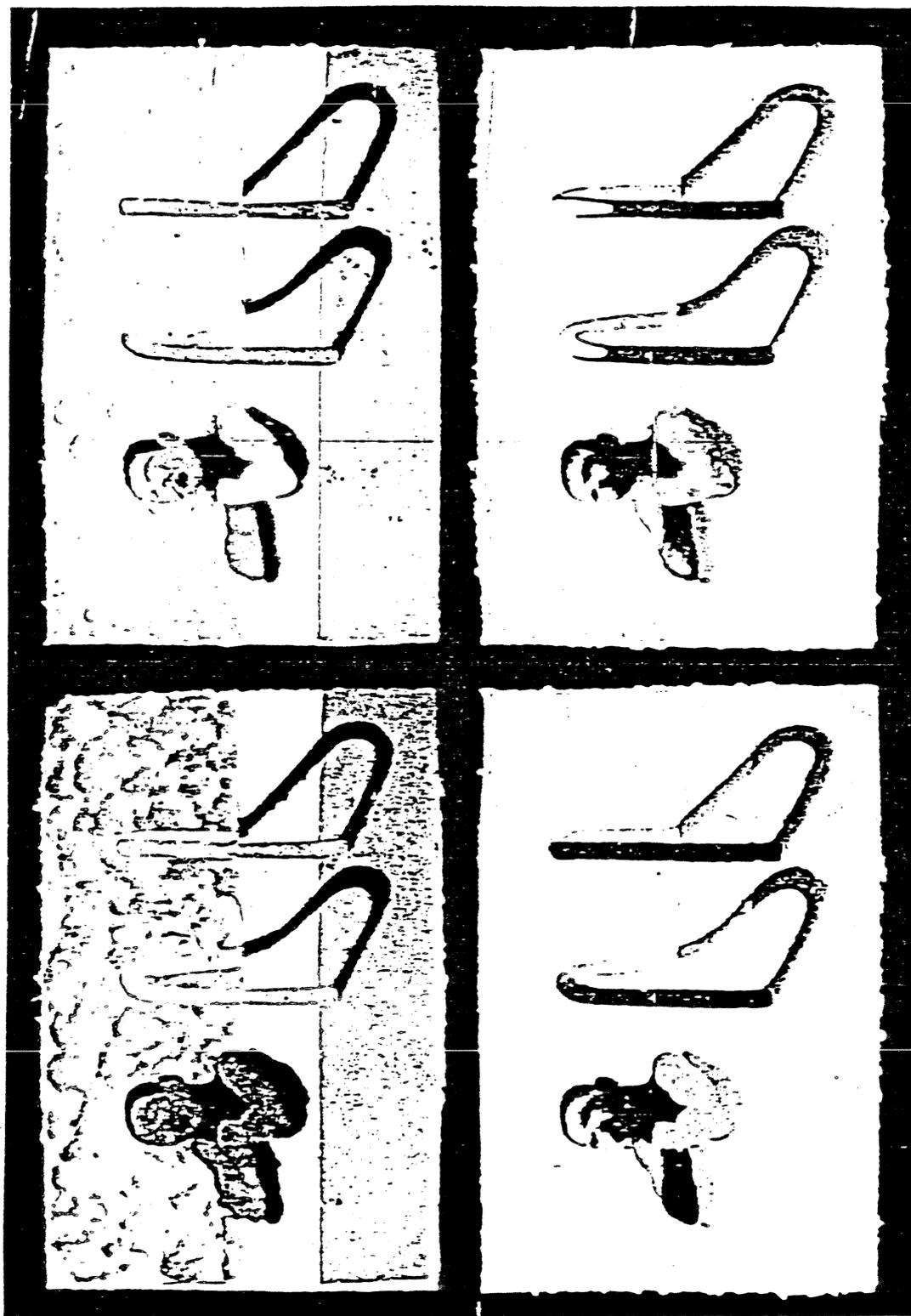
Jackson Pollock :

*Mural*. 1950. Oil, enamel, and aluminum paint on canvas, mounted on wood.  
6' × 8'. Collection of William S. Rubin, New York.



Jasper Johns, *Three Flags* (1958)

DAVID HOCKNEY : LA REPETITION



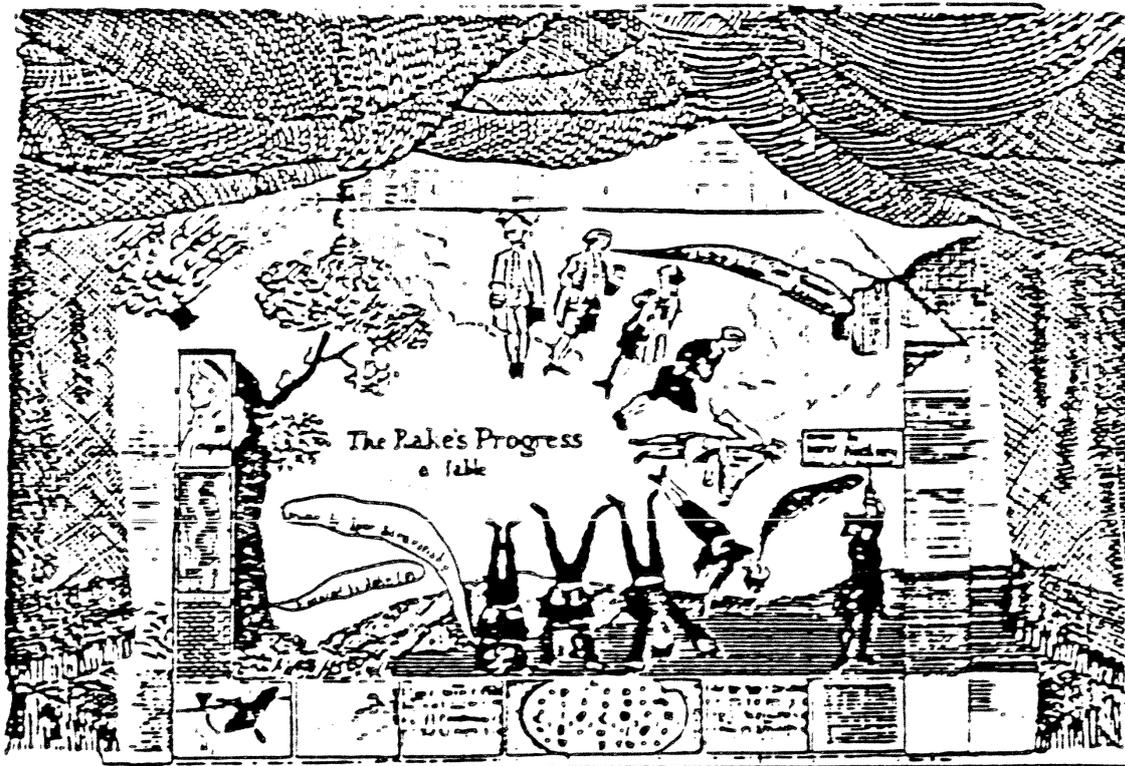
Clichés Polaroid (*ci-contre*), et gros plan de la pâte à papier avant pressage, correspondant à quatre versions de Gregory dans la piscine (l'iscine de papier 4).

DAVID HOCKNEY : LA CITATION



A woodcut illustration from John Clubbe's *Physiognomy* (1763). The scene depicts a busy street scene with several figures, including a man in a top hat and a woman in a long dress, walking towards the viewer. The background shows a large archway or bridge structure, possibly a city gate or a public square. The illustration is framed by a decorative border.

John Clubbe, *Physiognomy* (1763)



David Hockney, *The Rake's Progress, Drop Curtain* (1975)